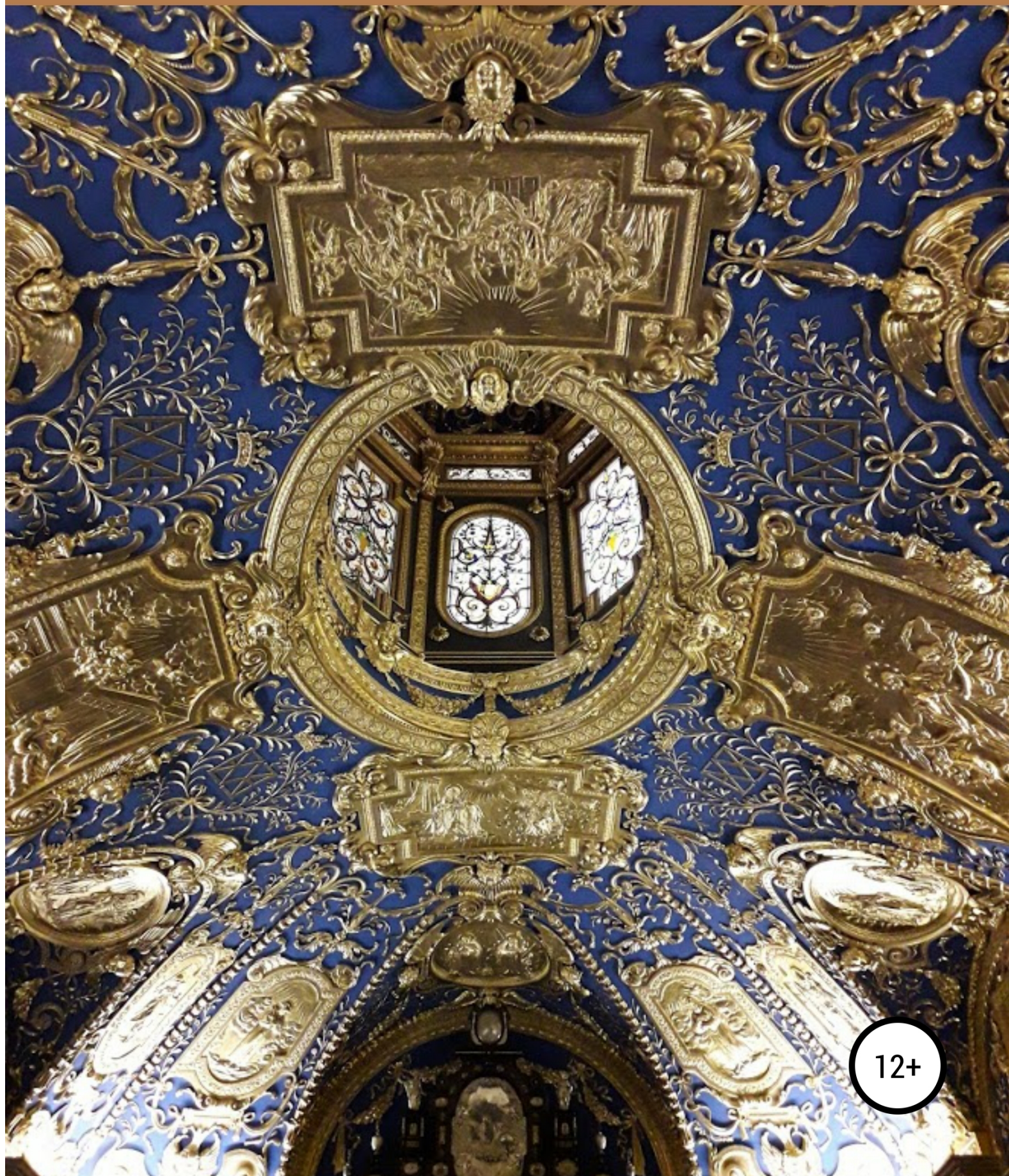


Анна Ивановна Маслякова

История музыки в эстетическом измерении



12+

Анна Маслякова

**История музыки в
эстетическом измерении**

«ЛитРес: Самиздат»

2019

Маслякова А. И.

История музыки в эстетическом измерении / А. И. Маслякова —
«ЛитРес: Самиздат», 2019

ISBN 978-5-532-05463-9

Книга, замысел которой возник в результате исследования взаимосвязи музыкального творчества и эстетических воззрений одного из самых мистических композиторов - Александра Николаевича Скрябина, посвящена реконструкции истории музыки в эстетическом измерении в контексте других видов искусства - живописи, скульптуры, архитектуры, театра. Мы совершим увлекательное путешествие по всем стилям и эпохам, познакомимся с выдающимися учёными и художниками и узнаем что такое Красота и как она выражается в звуке, цвете и форме.

ISBN 978-5-532-05463-9

© Маслякова А. И., 2019
© ЛитРес: Самиздат, 2019

Содержание

Введение	6
Introduction	9
Глава 1. Первый этап истории музыки	10
Часть 1. Эстетические доминанты Античности	10
Часть 2. Эстетические ориентиры Средневековья	12
Глава 2. Второй этап истории музыки	15
Часть 1. Эволюция эстетических воззрений в эпоху Возрождения	15
Конец ознакомительного фрагмента.	17

*...и, если бы душа имела профиль,
ты б увидал,
что и она
всего лишь слепок с горестного дара,
что более ничем не обладала,
что вместе с ним к тебе обращена.
(И. Бродский. «Разговор с небожителем»).*

Посвящается моим родителям

*«Я ненавижу этого писателя...
Но меня очаровывает скрипка,
на которой он играет то,
что хочет выразить»
(Г. Гарсиа Маркес) [38, с. 462].*

Введение

Поскольку в названии нашей работы присутствует т.н. «эстетическое измерение», становится необходимым, прежде всего, обратиться к пояснению сути данного термина. Общеизвестно, что круг интересов эстетики, занимающейся вопросами чувственного познания мироздания, не ограничивается сферой прекрасного. Как совершенно справедливо замечает А.Ф. Лосев, «она изучает также и безобразное, иронию, юмор, трагическое, комическое и т.д. Следовательно, эстетика есть наука о выражении вообще» Что же касается *эстетического*, являющегося фундаментальной категорией современной эстетики, то оно представляет собой «*выражение, или выразительность*» [34], перевод внутреннего во внешнее, материализацию изначально заданной идеи.

Нам также импонирует позиция Ю.Б. Борева, акцентирующего внимание на ценностном аспекте эстетического: «*эстетическое – многообразная действительность, взятая в ее значении для человечества как рода и с учетом степени ее освоенности обществом, в свете высших для данного этапа исторического развития возможностей личности и общества*» [9, с. 19]. Аксиологический подход к эстетическому позволяет объективно рассматривать сущность его форм (прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное, трагическое, комическое), принимая во внимание непреходящую важность каждой из них.

Разумеется, приоритет *прекрасного*, отражающего то, «насколько человеческая деятельность из утилитарной и ограниченной превращается в свободную и универсальную» [35, с. 190], не подлежит сомнению. Однако этот факт несколько не умаляет значимости других эстетических категорий.

Возвышенное, являющееся превосходной степенью прекрасного (не случайно в нашем тексте нередко встречается «двойной» термин – *прекрасно-возвышенное*), таит в своих недрах «огромные, еще не освоенные потенциальные силы» [9, с. 58], в нем заложен мощный «порыв» к новой красоте, которую человечеству еще предстоит открыть и выразить. *Трагическое*, с одной стороны, ассоциируется с горечью невосполнимой утраты, но, в то же время, несет в себе оптимистический посыл, облегчая страдания, даруя надежду на прекрасное будущее (в отличие от *ужасного*, с его беспросветностью и безысходностью). *Комическое*, в свою очередь, вскрывает противоречия, стремится показать реальность «в неожиданном свете» [9, с. 85], сознательно отклоняясь от идеала красоты и, тем самым, становясь неотделимым от него. При этом мера смеха может простираться от дружелюбного юмора и иронического притворства до обличающей сатиры и ядовитого сарказма. Если же мы говорим о *сфере недоброго*, к которой, помимо ужасного, относятся также *безобразное* (антипод прекрасного) и *низменное* (противоположность возвышенного), то различие между ними, главным образом, сводится к тому, что первое не представляет какой-либо угрозы для человечества, тогда как во втором, напротив, сокрыта серьезная опасность. Таким образом, становится очевидным, что все перечисленные выше категории взаимосвязаны, их сущность наиболее полно раскрывается в сопоставлении друг с другом, а вместе они – «границы» такого уникального феномена, как «эстетическое».

Необходимо отметить, что *эстетическое шире художественного*, оно включает в себя различные области жизнедеятельности человека во всем их многообразии (прекрасный цветок, возвышенная речь, комичный случай, трагическая смерть, безобразные черты лица, низменный поступок и т.д.). Однако именно продукты художественной деятельности, *величайшие произведения искусства*, шедевры, оставляющие неизгладимый «след» в душе зрителя-слушателя, являются высшим проявлением эстетического.

Системообразующим звеном нашего исследования является *музыкально-эстетическое*, под которым мы понимаем *звуковую выразительность*. Речь идет о том, как те или иные идеи выражаются (отражаются) в музыке. Попутно подчеркнем, что мы говорим исключительно

о музыкальном искусстве, создаваемом человеком (композитором, исполнителем), и не рассматриваем т.н. предмузыку и предпредмузыку (звучания, издаваемые биологическими существами и физическими объектами соответственно) [20, с. 11].

Многие ученые уделяли внимание музыкально-эстетической проблематике, изучению сущности эстетических категорий и способов их звукового выражения (Б.В. Асафьев [4], Н.В. Бекетова [5], Т.А. Горячева [10], Л.П. Казанцева [16], Г.Г. Коломиец [22], В.М. Петухов [44], И.Г. Умнова [52] и др.). Однако до настоящего времени не было представлено системного решения данного вопроса. В нашей работе, замысел которой возник в результате исследования взаимосвязи музыкального творчества и эстетических воззрений Александра Николаевича Скрябина [39], предпринята попытка целостного анализа шестиголосной музыкально-эстетической «фуги», «голоса» которой есть основные эстетические категории (*прекрасное – безобразное, трагическое – комическое, возвышенное – низменное*), в масштабе всей истории музыки.

На основе изучения научной литературы по проблеме исследования мы предлагаем рассматривать *динамику эволюции музыкально-эстетического на трех уровнях*:

творчество отдельных композиторов;

основные эпохи (Античность, средневековье, Возрождение и т.д.);

крупные исторические этапы (*первый этап* – древность и средневековье, *второй этап* – с XIV–XVI веков по XVII–XVIII века и *третий этап* – с конца XVIII века до наших дней) [57].

Не менее существенным является и тот факт, что помимо *вертикальных* сопоставлений (музыкально-эстетические концепции разных временных отрезков) также осуществляется *горизонтальный «срез»* культурного пространства, раскрывающий особенности видоизменения музыкально-эстетического в контексте других видов искусства (живописи, скульптуры, архитектуры, театра).

Цель работы – реконструкция истории музыкального искусства в эстетическом измерении.

Объект – музыкальное искусство.

Предмет – эстетические категории, выраженные в музыке.

Задачи:

Выявление специфики взглядов мыслителей различных эпох.

Выделение главных элементов в их концептуальных представлениях.

Выявление эстетических категорий, доминирующих на разных этапах истории музыки.

Изучение степени корреспондирования литературного и музыкального наследия в контексте истории других видов искусства (живописи, скульптуры, архитектуры, театра).

Рассмотрение динамики эволюции музыкально-эстетического на трех уровнях (творчество отдельных композиторов, основные эпохи, крупные исторические этапы).

Определение важности музыкально-эстетической проблематики для современности.

Теоретико-методологической основой работы послужили сложившаяся в современном искусствознании *концепция комплексного исследования*, позволяющая рассматривать историю музыки в единстве с иными видами искусства в контексте эстетических воззрений каждой конкретной эпохи; *синергетический подход* (М.С. Каган [15], Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов [21]), представляющий музыку как открытую систему, проходящую в своем развитии т.н. «точки бифуркации», состояния неустойчивости, приводящие к более высокому уровню ее упорядоченности; *аксиологический подход* (Г.Г. Коломиец [22], А.И. Щербакова [64]), утверждающий высокую ценность музыки, в которой находит выражение эстетический профиль поколений, которая способна преобразить мироздание.

При изучении особенностей преломления эстетических воззрений в музыке основополагающими являлись методологические принципы, сформулированные в фундаментальных научных трудах отечественных исследователей Л.О. Акопяна [1], Б.В. Асафьева [4], В.П. Бобровского [8], А.С. Ключева [20], М.К. Мамардашвили [37], А.В. Михайлова [40], Г.

Орлова [43], Е.С. Поляковой [46], Ю.Н. Холопова [55]. Ведущими методами исследования стали: историко-стилевой, комплексный, системно-структурный, концептуально-интерпретационный, сравнительно-сопоставительный, функциональный.

История музыки, реконструированная в эстетическом измерении, рассмотренная в единстве с другими видами искусства, будет востребована не только музыковедами, но также исполнителями и педагогами. Использованная методика анализа музыкальных произведений сквозь призму выраженных в ней идей, создает предпосылки для последующего развития эстетического направления в музыковедении.

Автор выражает глубокую благодарность и признательность всем тем, кто оказывал помощь и поддержку в написании данного исследования.

Introduction

Since the so-called ‘aesthetic dimension’ occurs in the title of the book, which you are holding, it is necessary to give an explanation of this term. The category of *‘musical-and-aesthetic’* is the backbone of our research and by using it we would like to emphasize *how* various ideas can be conveyed in musical sounds.

As a matter of fact, a lot of scientists paid attention to this problem trying to find out the essence of the main aesthetic categories (‘beautiful’ and ‘ugly’, ‘sublime’ and ‘low’, ‘tragic’ and ‘comic’) and the way of their expression in music. However, the system solution to this issue still has not been found.

In this book, the idea of which appeared in the middle of writing our previous monograph where the connection between music and philosophical thoughts of Alexander Scriabin was studied, we make an attempt to fill up the gap. We are going to scrutinize the six-part musical-and-aesthetic fugue, the ‘voices’ of which are the main aesthetic categories, on the scale of the whole history of music.

Having read a wide range of scientific literature on this topic we suggest studying the dynamics of evolution of ‘musical-and-aesthetic’ on three levels:

creativity of composers;

main epochs (Antiquity, Middle Ages, Renaissance, etc.);

major historic periods (the first stage – Antiquity and Middle Ages, the second stage – from the 14-16 centuries till the 17-18 centuries, the third stage – from the end of the 18 century till present days).

Besides, in our research ‘vertical comparison’ (musical-and-aesthetic concepts of different epochs) is complemented by ‘horizontal slice’ of cultural heritage. In other words, we are going to explore the specifics of changing of ‘musical-and-aesthetic’ in the context of the other branches of Art (painting, sculpture, architecture, theater).

On the whole, we believe that the history of music reconstructed in ‘aesthetic dimension’ in the unity with the other branches of Art will be beneficial или helpful not only to musicologists, but also to performers and music teachers. The method of analysis of music through the prism of philosophical ideas of the time creates prerequisites for the subsequent development of musical-and-aesthetic trend in musicology.

The author expresses his thanks to everyone for their help and support.

Глава 1. Первый этап истории музыки

Часть 1. Эстетические доминанты Античности

«Все, что теперь, спустя тысячелетье,
Умом созревшим понимаешь ты,
Когда-то люди, чистые, как дети,
Уже прочли на лице Красоты».
(Ф. Шиллер «Художники») [63, с. 165].

Как известно, все шесть основных эстетических категорий в той или иной степени были разработаны еще в Античности. Что же касается музыки, то в этот исторический период времени в ней, прежде всего, находят выражение такие категории, как *прекрасное* (музыка, наряду с гимнастикой, способствовала достижению единства телесного и духовно-нравственного совершенства в человеке, калокагатии (от др.-гр. «καλὸς καὶ ἀγαθός» – «красивый и добрый»), *трагическое*, *возвышенное* (что обусловлено широкой популярностью аттической трагедии с ее катарсическим (от др.-гр. «κάθαρσις» – «очищение») воздействием на человека) и *комическое* (сатирическая драма, древнегреческая комедия). При этом эталоном прекрасного, совершеннейшим произведением искусства, древние греки считали космос, мыслимый как некий универсальный музыкальный инструмент, небесное звучание которого (т.н. гармонию сфер) способны были различать лишь немногие.

Античные мыслители полагали, что музыка по своей природе подобна нраву, характеру людей (учение о музыкальном этосе), и посредством приобщения человека к истинно прекрасной музыке можно оказывать на него благотворное, целительное влияние. Детальную разработку в связи с этим получили *древнегреческие музыкальные лады*, строящиеся по тетрахордам. Наиболее эстетичным среди них считался *дорийский лад*, «скульптурный стиль греческой музыки» [32, с. 85], возвышавшийся подобно Парфенону на афинском Акрополе, мужественный, сдержанный. Попутно отметим, что именно в этом храме находилась 12-метровая статуя Афины-Парфенос, созданная в V веке до н.э. Фидием, одним из выдающихся скульпторов эпохи высокой классики [12, с. 72]. Фригийский лад, в свою очередь, являлся носителем оргиастического начала и причислялся к разряду недостойных, поскольку возбуждал *низменные* страсти в человеке и развращал его [32, с. 80].



Пример № 1.

Постоянная борьба аполлонического (гармоничного, рационального) и дионисического (экстатического, иррационального) начал неразрывно связана с историей человечества [42]. Пронизывая античное искусство, она достигает своего апогея в древнегреческой *трагедии* (от др.-гр. «τραγῷδία» – «песнь козла»), где аполлоническое, представленное диалогом актеров, существует, вплоть до творчества Еврипида, в единстве с дионисическим элементом – песнями

и музыкой хора. В конечном итоге, страдания и гибель мифологических героев удивительным образом претворяются в красоту и становятся предметом эстетического наслаждения. Увиденное на оркестре очищает человека, возвышает его над повседневными тяготами и утешает.

Интересен тот факт, что большая роль мимики и выразительной жестикуляции в определенной степени сближает аттическую трагедию с индийским театром. Однако здесь мы имеем дело с иными канонами красоты: в индийской классической музыке наиболее эстетически привлекательным считался семиступенный диатонический звукоряд раг (от санскр. «цвет», «краска»), тогда как в древнем Китае особой выразительностью традиционно обладала пентатоника.

В жизни древнего грека было место не только для умеренности, напротив, в определенные дни даже требовалось вести себя совершенно иначе, с большой вольностью, к примеру, во время Дионисий, праздников в честь Диониса, бога виноделия и производительных сил природы, свиту которого составляли лесные демоны силены и неистовые менады. Кроме того, широкой популярностью пользовались симпозиы (от др.-гр. «συμπόσιον») – веселые пиры, сопровождаемые интереснейшими философскими беседами и соответствующей музыкой. Проходя по Античным залам Эрмитажа, можно воочию убедиться в том, что росписи многих глиняных сосудов для вина посвящены музыкальной тематике.

Учитывая разносторонность и многогранность интересов жителей греческого полиса, оказывается вполне понятным их лояльное отношение к сфере *комического* (от лат. «*com-odia*» – «песнь комоса», веселой толпы), которая в средние века будет всячески подавляться и преследоваться отцами церкви (см.: *Глава 1 § 2*). В отличие от трагедии, здесь царили непринужденность, острая сатира общественно-политической направленности, грубоватые двусмысленности, а *безобразные*, уродливые гримасы театральных масок вызывали смех публики. Несмотря на то, что сведения о древнегреческой комедии дошли до нас лишь фрагментарно, можно заметить, что ее музыкальная составляющая отличалась легкостью и живостью [29, с. 14].

Вопреки кажущейся монохромности сохранившихся до наших дней античных образцов скульптуры и архитектуры, изначально они выглядели совершенно иначе. Красота для греков была наглядной, пластичной [33, с. 87], они любили яркие краски и использовали их для украшения построек. Фрагменты красочного слоя можно наблюдать, к примеру, на архаической статуе Кору (от др.-гр. «*κόρη*» – «девушка»), хранящейся в Музее Акрополя (Афины) [3].

К сожалению, мы не можем в полной мере представить себе, какое впечатление древнегреческие сооружения производили в их первозданном виде, также как и услышать звучание античной музыки в исполнении легендарного поэта Терпандра. Ее подлинная красота остается для нас непостижимой, подобно загадочной архаической улыбке Кору. Возможно, именно в силу этой «недосказанности», интерес к переосмыслению, «договариванию» античного наследия остается актуальным, и по сей день.

Часть 2. Эстетические ориентиры Средневековья

Для средневековой музыкальной эстетики, в свою очередь, характерен дуализм чувственной и божественной красоты, при этом земное (тленное) рассматривается как несовершенное подобие духовного (вечного), *прекрасного, возвышенного*. В этот период времени считается, что музыка, подчиненная интересам церкви, должна быть благочестивой, оказывать морально-очистительное воздействие на человека. Что же касается *безобразного и низменного*, то они, подобно всякому греховному началу, воспринимаются как искажение нерукотворного образа, нарушение его целостности, и подвергаются безоговорочному осуждению.

Стремление к возвышенному должны были внушать прихожанам и сами храмовые сооружения средневековья: как западные, массивные романские и ажурные готические постройки, изобилующие скульптурой, наполненные величественным звучанием органа и светом, проникающим в яркий солнечный день через декорированные витражами окна, так и восточные, богато украшенные иконами, крестово-купольные храмы, где традиционно царил полумрак, и господствовала исключительно вокальная музыка. Попадая в особое, храмовое пространство, переживая *трагические* события библейской истории, человек отрешался от мирской суеты, приобщался к Богу.

Продолжается развитие античного учения об этосе, и если в раннем средневековье акцент делается на очистительном, катарсическом факторе, то впоследствии эмоциональная палитра музыки начинает расширяться. Все *восемь «церковных» ладов* (гексахордные (от лат. «hexachordum» – «шестиструнный») аналоги Античности) обладали определенным моральным и эстетическим значением и могли в равной мере успешно применяться, исходя из тех или иных обстоятельств. К примеру, печальному и несчастному человеку надлежало обратиться к фригийскому (второму) ладу, лидийский (третий) лад символизировал бодрость и здоровье, а гиподиксолидийский (восьмой) лад, размеренный и возвышенный, предназначался мудрым старцам [62].



Пример № 2.

Сфера *комического* в эпоху средневековья развивалась в резкой оппозиции к официальному церковному кругу. Однако ничто не могло заглушить любовь народа к карнавалам, ярмаркам, творчеству бродячих музыкантов (шпильманов, жонглеров, вагантов, голиардов), дающих занимательные представления под звучание собственного аккомпанемента. Даже на полях средневековых манускриптов нередко встречаются дролеры (от фр. «drôlerie» – «шутка»), забавные изображения фантастических существ, людей, зверей и птиц, не имеющие прямого отношения к тексту рукописи. Не менее примечательны гаргульи – гротеск-

ные создания, «обитающие» на водостоках готической архитектуры. Более того, литургическая драма (театральная инсценировка духовной тематики), изначально исполняемая в стенах храма, постепенно демократизируется, «выходит» на городскую площадь, что приводит к зарождению мистерии, жанра, в котором набожность соседствует с богохульством, а евангельские сюжеты тесно переплетаются с шуточными сценками.

Новое эстетическое создание теоретиков, не желающих мириться с аскетизмом спекулятивной богословской науки, приводит к необходимости поиска иного, более объемного, многомерного подхода к выражению красоты в музыке. Приблизительно с IX века начинается переход от одноголосного григорианского хора, восхваляемого отцами церкви, к многоголосию, *полифонии* (Леонин, Перотин), а в XIII веке появляется мензуральная нотация (от лат. «mensura» – «мера»), позволявшая фиксировать не только высоту, но и *длительность* звуков и выводящая значимость временной координаты в музыке на принципиально иной качественный уровень.



Пример № 3. Школа св. Марциалла. Мелизматический органум. «Benedicamus Domino».

Характерной чертой, придававшей звучанию особую эффектность, являлось наличие т.н. «мерцающих» диссонансов, поражающих своей остротой слушателя, воспитанного на tonальной музыке XVIII–XIX веков. Причиной возникновения такого феномена стал тот факт, что средневековые композиторы тщательно следили за согласованием соседних голосов, игнори-

руя звучание вертикали всей партитуры в целом. Даже в простом двухголосии диссонанс, «проскальзывающий» между акцентируемыми консонансами, не являлся редкостью [47, с. 16].

В XIV веке музыкально-эстетические границы продолжают расширяться, предвосхищая возникновение ренессансного художественного мировоззрения (см.: Глава 2 § 1). Художники *Ars nova* («новое искусство») порывают с нормами *Ars antiqua* («старое искусство»), их творчеству свойственна большая утонченность и выразительность. Композиторы (Ф. де Витри, Г. де Машо и др.), отталкиваясь от интересов практики, предлагают рассматривать терции и сексты в качестве консонансов, легализуют хроматизмы (т.н. «*musica falsa*»), признают равенство двух- и трехдольных размеров и мелкие длительности, обосновывают возможность противоположного движения голосов и призывают музыкальное сообщество запретить октавные и кварто-квинтовые параллелизмы в силу архаичности их звучания.

Таким образом, можно отметить, что при переходе от Античности к средневековью, эстетический акцент смещается *от прекрасного* (телесного, пластичного) *к возвышенному* (духовному, божественному). Это не могло не сказаться на искусстве в целом: его главной функцией становится не реалистическое изображение окружающего мира, а раскрытие идеи божественной святости. Претерпевают изменения и критерии красоты в музыке: на смену древнегреческим ладам, строящимся по тетраордам, приходят их гексахордные аналоги; начиная с IX века, одноголосный грегорианский хорал уступает место полифонии, а композиторы постепенно получают большую свободу звукового самовыражения.

Трагическое в этот период понимается как необходимая предпосылка катарсического очищения и возвышения личности, изменяется лишь пространство его бытования: древнегреческая трагедия, исполнявшаяся на оркестре и имевшая дионисическую основу, уступает место храмовому богослужению. Сферы *комического*, *безобразного*, *низменного*, разработанные в той или иной степени еще в Античности, находят определенное отражение и в эпоху средневековья. Однако более пристальное внимание к ним будет иметь место в последующие исторические эпохи.

Глава 2. Второй этап истории музыки

Часть 1. Эволюция эстетических воззрений в эпоху Возрождения

Начавшийся в XV веке процесс отхода от средневекового мировоззрения, принимавшего за образец божественную красоту, в XVI веке приводит к окончательному разрыву с устаревшими нормами и становлению новой эстетики, основывавшейся на пантеизме (от др.-гр. «παν» – «все», «θεός» – «Бог»), диалектическом единстве материи и духа. Идея о могуществе, достоинстве человека, обладающего безграничными возможностями и разносторонне развитого («homo universalis»), познание объективного характера прекрасного, убеждение в гармоническом устройстве мира, – все это явилось весомым вкладом в историю мировой музыкально-эстетической мысли.

Ни одна другая эпоха не породила такого количества гениев, для которых не было ничего невозможного, стремившихся к изучению и возрождению античного наследия посредством наполнения его новым духовным содержанием. Показательно, что именно греческая скульптурная группа «Лаокоон и его сыновья», найденная на месте Золотого дома Нерона в Риме, послужила началом богатейшей коллекции музеев Ватикана.

Ренессансные художники обращаются в своем творчестве, прежде всего, к *прекрасному, возвышенному*, однако, в отличие от средневековья, мыслят эти категории в масштабе земного пространства-времени. Правители городов превращаются в меценатов, а символами их статуса выступают величайшие произведения искусства. Например, купол Святой Марии-дель-Фьоре, возведенный по проекту Ф. Брунелески, увековечивший величие могущественной флорентийской династии Медичи, или роспись Капеллы волхвов, где Б. Гоццолли запечатлел семейство Лоренцо Великолепного, шествующее среди богато украшенной процессии, направляющейся в Вифлеем. Даже сады «выходят» за пределы монастырских стен, разрастаются и становятся украшением роскошных загородных вилл, местом, где ведутся любопытнейшие беседы в стиле Платоновской Академии [31, с. 90].

Что может сравниться с чарующей утонченностью мастеров проторенессанса? Вспомним, к примеру, изображения Девы Марии, т.н. «Маэста» (от ит. «maestà» – «величание»), кисти Чимабуэ, Дуччо, Джотто, представленные в Галерее Уффици во Флоренции. Эрмитажная «Мадонна» позднего готического живописца XIV века Симоне Мартини (правая створка диптиха-складня «Благовещение») отличается двойственностью: традиционное для средневековья изображение на золотом фоне, в то же время, обладает изяществом, присущим Раннему Ренессансу. Полотно мастера XV века Филиппо Липпи «Видение блаженного Августина» является прекрасным образцом того, как старое в искусстве сменяется новым: фигуры приобретают трехмерность, лица индивидуализируются, появляются признаки линейной перспективы.

Художников в большей степени привлекает красота идеальных пропорций человеческого тела, нежели подробное изложение религиозного сюжета. На прекрасном лице Святого Себастьяна П. Перуджино мы не найдем и следа мученических страданий, «Кающаяся Мария Магдалина» Тициана прекрасна даже в минуту отчаяния, а изображение «Мадонны Бенуа» Л. да Винчи полно гармонии и спокойствия, и только крестообразная форма цветка в руке младенца напоминает о грядущих страданиях Христа.

Жизнеутверждающий характер и положительный пафос Ренессанса, снятие всяческих запретов и ограничений отцов церкви активизировали интерес художников к таким катего-

риям, как *комическое, безобразное, низменное*. Итальянская *commedia dell'arte*, веселое представление, исполняемое бродячими актерами, примерявшими на себя определенные образы-маски, сопровождаемое музыкой, танцами, различными трюками и пародиями, является ярким тому свидетельством.

В области музыкального искусства также происходят значительные метаморфозы: наступает пора бурного развития светской линии, достигающей своей кульминационной точки в жанре мадригала, исполнявшемся на национальном языке, в противовес духовным произведениям, где традиционно господствовала латынь. Вместо спекулятивных рассуждений на первый план выходит практический интерес к музыке, а жесткие каноны сменяются стремлением к разнообразию, *потребностью в расширении критериев прекрасного*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.