



АРХИТЕКТУРА

Владимир Лисовский

ЭПОХИ

ВОЗРОЖДЕНИЯ

Италия

Издательство «Азбука»



Владимир Лисовский

**Архитектура эпохи
Возрождения. Италия**

«Азбука-Аттикус»

2023

УДК 72.034
ББК 85.113(3)

Лисовский В. Г.

Архитектура эпохи Возрождения. Италия / В. Г. Лисовский —
«Азбука-Аттикус», 2023

ISBN 978-5-389-24707-9

Книга известного петербургского историка искусства, знатока архитектуры, доктора искусствоведения В. Г. Лисовского – это первое и пока единственное издание на русском языке, где систематически изложена история итальянской архитектуры от периода Предренессанса до Позднего Возрождения. Читателю представлена широчайшая панорама зодчества Италии XIV–XVI веков: даны описание и стилистический анализ сотен памятников, охарактеризованы их градостроительная роль и связь со знаменательными историческими событиями и личностями, рассмотрено творчество великих мастеров – Брунеллески, Альберти, Браманте, Рафаэля, Микеланджело, Виньолы, Палладио. Автор говорит по-своему о наследии великой эпохи, традиции которой остаются живыми и сегодня. Книга адресована как специалистам, так и любителям искусства. Она может оказаться полезной в качестве учебного пособия и как путеводитель в поездках по Италии. В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

УДК 72.034
ББК 85.113(3)

ISBN 978-5-389-24707-9

© Лисовский В. Г., 2023
© Азбука-Аттикус, 2023

Содержание

От автора	6
Глава 1. Архитектура Итальянского Возрождения: почва, принципы, темы	11
Конец ознакомительного фрагмента.	45

Владимир Лисовский

Архитектура эпохи Возрождения. Италия

© В. Г. Лисовский, текст, фото, 2023

© ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2023

Издательство Азбука®

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. У читателей, 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 подготовленную 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 послу-

¹ Бартнев И. А. Зодчие итальянского Ренессанса. Л., 1936.

² Всеобщая история архитектуры: В 2 т. / Под ред. Б. П. Михайлова. Т. 2. М., 1963. С. 9–80. (Далее в ссылках ВИА: В 2 т.)

³ Всеобщая история архитектуры: В 12 т. / Общ. ред. Н. Д. Колли. Т. 5. М., 1967. С. 33–360. (Далее в ссылках – ВИА: В 12 т.)

⁴ Лисовский В. Г. Архитектура эпохи Возрождения. Италия. СПб., 2007.

⁵ Ревзина Ю. Е. История архитектуры Италии эпохи Возрождения. М., 2019.

жить 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 пространственный 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 последова-

тельности. 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 искусствоведении 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

⁶ Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Италия. XIV–XV века. СПб., 2003; Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Италия. XVI век. СПб., 2007.

⁷ Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Италия. XIV–XV века. С. 9.

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 произведение 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 которой 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», квинтэссенции мироздания. «Возрождение» – это символ пробуждения творче-

⁸ Там же. С. 7, 8.

ских 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 мирозерцанию. 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

⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. XIV. М., 1931. С. 475, 477.

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 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 Возрожде-

¹⁰ См.: *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения: Избранные работы / Под ред. Л. М. Брагиной. М., 1986. С. 37.

ния», впервые изданном всего годом позже работы Г. Фогта, но по сравнению с ней заслужившем позднее гораздо больший авторитет и более широкую известность.



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

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»¹¹. 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, непротivления Божьему промыслу и Божьей

¹¹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 107–108.

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 схиму, 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 соединённой 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.

¹² Сингалевич С. П. Эпоха Возрождения. Культурно-политическая история итальянского и немецкого Ренессанса. Казань, 1912. С. 40.

¹³ Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 2001. С. 106.

¹⁴ Энциклопедический словарь / Под ред. К. К. Арсеньева. Т. XXXVIa. СПб., 1902. С. 582.

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. Основной принцип философии Фомы Аквинского заключался в признании гармонии 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»¹⁵.

¹⁵ Рутенбург В. И. Итальянский город от раннего средневековья до Возрождения. Л., 1987. С. 117–118.



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

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 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.



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

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 сохраняли в большинстве случаев только теоретическое значение: ведь эпоха Ренессанса, как и Средневековье, вовсе не отличалась христианским человеколюбием, так что кинжал и яд в это время по-прежнему оставались излюбленными средствами решения не только политических, но и житейских проблем, а сама церковь не пренебрегала, как известно, и кострами, дабы уберечь истинную веру от пагубного влияния ереси.

Не думал, разумеется, отречься от Бога и Петрарка. Во многих своих текстах он предстает перед нами как человек, глубоко и искренне верующий в Создателя, но столь же истово убежденный и в способности обычных людей в сотрудничестве друг с другом творить добро, угодное Богу. В этой позиции тоже усматривается связь с античными первоисточниками, в частности с тем тезисом Цицерона, который, по свидетельству Э. Гарэна, стал со временем особенно популярным в «моралистической литературе» Возрождения: «Нет на земле ничего, более приятного Богу, который правит всем этим миром, чем люди, объединенные общественными узами... Для всех тех, кто оберегал свою родину, приумножал ее богатства и, чем мог, помогал ей, уже уготовано место на небесах, где, счастливые, они будут вкушать вечное блаженство»¹⁸.

Выраженное в этой сентенции самоощущение гуманиста как члена большого сообщества само по себе достаточно символично. Как раз в то время, когда жил и работал Петрарка, жителям Апеннинского полуострова становилось все яснее, что они представляют единую нацию, говорящую на одном языке, являющуюся наследницей античных традиций. Разделенность этой нации на большое количество мелких государств, постоянно враждующих друг с другом, начинало восприниматься как порок исторического развития, требующий преодоления. Недаром Петрарка считал необходимым хорошо знать природу человека и его происхождение как существа общественного и отчетливо сознавать, «ради чего мы рождены, откуда приходим и куда идем». Такая позиция объясняет, почему Петрарка «с патриотическим энтузиазмом», как об этом пишет Э. Гарэн, откликнулся на призыв Кола ди Риенцо, возглавившего в 1347 году

¹⁶ История Италии / Под ред. акад. С. Д. Сказкина и др. Т. 1. М., 1970. С. 395–396.

¹⁷ См.: Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Италия. XIV–XV века. С. 16.

¹⁸ Гарэн Э. Указ. соч. С. 43.

восстание в Риме, к всеобщему объединению – с тем, чтобы восстановить «священную Италию»¹⁹.

Для Петрарки Вечный город был, несомненно, символом единой Италии, средоточием всего того, что составляло славу некогда великой империи, а также и того, что надлежит изучать, чтобы отыскать дорогу к возрождению прежнего величия страны. Он сам стремился как можно больше узнать об античном Риме, полнее ощутить его волшебную ауру. У Петрарки есть рассказ о том, как «они с Джованни Колонна часто взбирались на гигантские своды Диоклетиановых терм и там, на чистом воздухе, в глубокой тишине, посреди открывающегося взгляду простора, толковали не о делах, доме или политике – созерцая окружившие их древние башни, они рассуждали об истории, причем Петрарка защищал древние века, а Джованни – христианские; также говорили они и о философии, и об открытиях в области искусства»²⁰.

Не только как человек, отнюдь не чуждый тщеславия, но и как гражданин, ясно осознавший свою связь с предками, Петрарка, конечно, был преисполнен законной гордости, когда в 1341 году его увенчали лавровым венком в Риме, на Капитолии. Этот публичный ритуал, «сценарий» которого разработал сам триумфатор, должен был послужить делу воссоздания обычаев героического прошлого²¹.

Подобные стилизованные под древность церемонии – и публичные, и совершавшиеся в домашней жизни – стали постепенно очень распространенными в предренессансной и ренессансной Италии. Интерес к такого рода «игре в античность»²², легко объясняемый характером всей эпохи, свидетельствовал еще и о рождении в этот период совершенно нового для общества в целом, а также для наиболее образованных отдельных его представителей чувства сопричастности историческому процессу – чувства, которое формировалось под несомненным воздействием гуманистических идей. А прямым следствием «историзма» ренессансного мировосприятия в целом стал и «историзм» искусства периода Возрождения, суть которого заключалась в том, что новые идеи и образы, созвучные своему времени, рождались на базе творческого переосмысления или интерпретации их античных прототипов. Определенная зависимость актуального художественного творчества от исторического наследия, наглядно продемонстрированная искусством Ренессанса, осталась существенным признаком целого ряда стилей (особенно архитектурных), сменявших друг друга на протяжении нескольких следующих столетий²³.

Вслед за Петраркой по пути гуманизма пошли и другие выдающиеся деятели эпохи. Гуманистические взгляды разделял Джованни Боккаччо (1313–1375), продолживший реалистическую линию в развитии национальной литературы. Крупнейшим после Петрарки гуманистом XIV столетия стал Колюччо Салютати (1331–1406), занимавший пост канцлера в синьории Флоренции. Как и представитель следующего поколения гуманистов Леонардо Бруни (1370–1444), Салютати, согласно свидетельству Гарэна, «счастливно соединял» политическую деятельность и творчество²⁴. Политик Салютати призывал упорно отстаивать свои взгляды и, «вступив в схватку, сражаться за справедливость, истину и честь». А как гуманист, он полагал, что главная задача его современников заключается в создании царства милосердия и мира, достижимого, однако, лишь в результате упорного труда и жестокой борьбы. «На земле, – утверждал Салютати, – две самые дорогие вещи – это родина и друзья». Обе эти ценности могут остаться таковыми только в надежно устроенном государстве, способном защитить своих граждан от любых превратностей судьбы. Флорентийские гуманисты, основываясь на истори-

¹⁹ Там же. С. 43, 45.

²⁰ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 131.

²¹ См.: Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Италия. XIV–XV века. С. 78.

²² См.: Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 4, 59 и др.

²³ См.: Иконников А. В. Историзм в архитектуре. М., 1997.

²⁴ Гарэн Э. Указ. соч. С. 48–55.

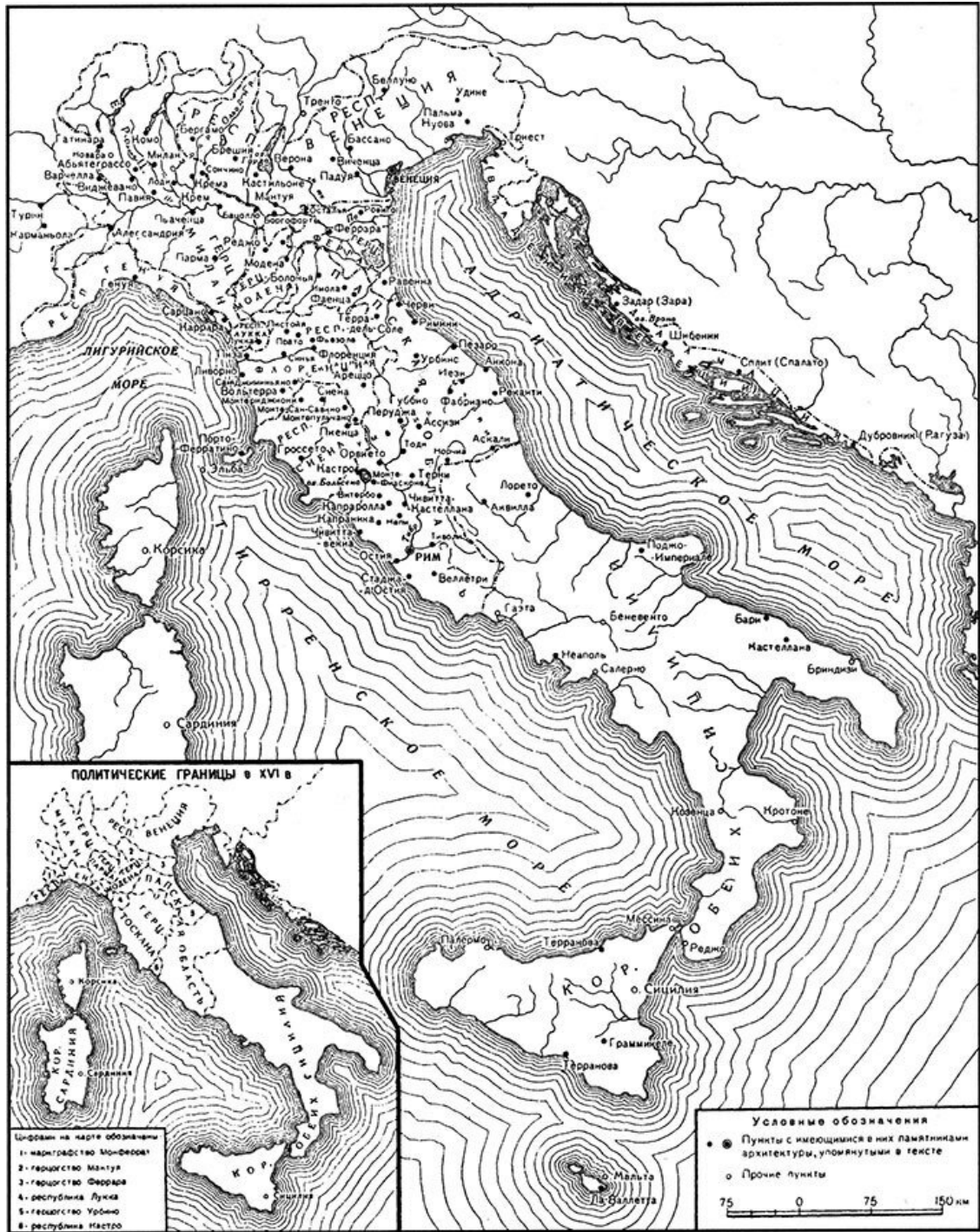
ческом опыте, видели идеал такого государства в городе-республике, подобном Флоренции. Сам термин «*res publica*», означающий сообщество равноправных членов, утвердился в сочинениях гуманистов, стремившихся усвоить уроки античной государственности²⁵.

Но не только идеями устройства общества на гуманитарных основах были увлечены те философы и писатели, которые примыкали к «гражданскому гуманизму», особенно характерному для Флоренции XV века. Представление о человеке как о самостоятельно мыслящем индивиде совершенно естественно приводило к утверждению идеи индивидуализма как одной из центральных для своего времени. А вера в безграничные возможности человеческого разума реализовалась в концепции всесторонне развитого человека, или «универсального человека» (*uomo universale*). Такой человек благодаря мощи своего интеллекта или многообразию способностей мог обойтись без общественной поддержки, ему вполне по силам было стать абсолютно независимым. Это позволяло ему свободно выбирать и образ жизни, и место жительства, не связывая себя какими-либо обязательствами перед обществом или властью. «Настоящая родина там, где ученый человек сможет найти себе пристанище» – таково было обоснование космополитизма (по Буркхардту, представлявшего собой «высшую ступень индивидуализма»), свойственного многим итальянским гуманистам в не меньшей степени, чем патриотизм²⁶. Космополитизм и патриотизм составляли только одну из тех многочисленных пар оппозиций, в самом существовании которых проявлялась внутренняя противоречивость всей эпохи как следствие ее «переходности».

И не от осознания ли исторической бесперспективности этой противоречивости реально существующего мира в конечном итоге родилась ведущая, центральная идея эпохи Возрождения – о необходимости достичь такого состояния (в любом проявлении бытия – от повседневной жизни до искусства), которое отвечало бы понятию «гармония»? Действительно, мечта о гармоническом совершенстве человека, о гармонии в семье, обществе, государстве, стремление добиться гармонии в художественном творчестве – все это неотделимо от эпохи Возрождения, все это выражено в сочинениях итальянских гуманистов, в теоретических трактатах деятелей искусства и получило достаточно последовательное отражение в исканиях художников ренессансной Италии.

²⁵ Брагина Л. М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: Идеалы и практика культуры. М., 2002. С. 74.

²⁶ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 104–105.



Карта Италии

Реальная же картина Италии эпохи Средневековья и Возрождения была очень далека от того, что можно определить словом «гармония». Страна представляла собой конгломерат городов-государств, имевших разное политическое устройство и владевших более или менее обширными территориями, границы которых непрерывно менялись в ходе многочисленных конфликтов и политических интриг. До сих пор Италия разделяется на ряд областей, обособившихся еще в древности. На юге это Калабрия, Базиликата, Кампания, Апулия; в средней части полуострова расположены Лацио, Умбрия, Тоскана, Абруццо, Марке; севернее – Лигурия, Эмилия-Романья, Пьемонт, Ломбардия, Венето. Историческим центром Италии оставался Рим – столица некогда грандиозной империи, распространившей свою власть почти на

всю Европу и даже за ее пределы. Но Рим средневековый был главным городом одной лишь Церковной (или Папской) области, еще в VIII веке подаренной главе Католической церкви – папе – франкским королем Пипином Коротким. В пору своего процветания эта область простиралась от Тирренского моря до Адриатического – от Лацио до Марке. Папам всегда было свойственно стремление и к сильной светской власти. Однако подобное стремление наталкивалось на сопротивление других европейских властителей, и прежде всего французских королей и императоров Священной Римской империи (в состав которой номинально входила значительная часть Италии). О том, что успех в этом противостоянии не всегда обеспечивался авторитетом церкви, наглядно свидетельствовало унижительное для пап их Авиньонское пленение, продолжавшееся (с небольшим перерывом) с 1309 по 1377 год. В течение всего этого периода папы, подчиняясь диктату Франции, вынуждены были использовать в качестве своей официальной резиденции не Рим, а небольшой французский город Авиньон, расположенный недалеко от границы с Италией.

Наряду с Папской областью в средневековой Италии сложились и другие фактически тоже самостоятельные, но вполне светские государства с собственными столицами. Одним из самых сильных и влиятельных среди таких государств была находящаяся в Тоскане Флоренция – город, которому суждено было стать колыбелью итальянского Возрождения. На северо-востоке Италии доминирующее положение заняла Венеция – столица республики, обладавшей большим флотом, с помощью которого осуществлялись оживленные торговые связи с арабскими странами и Византией. Главным городом Ломбардии, лежащей в предгорьях Альп, был Милан, основанный, как и большинство других городов Италии, сыгравших роль очагов ренессансной культуры, еще в античные времена. Недалеко от Милана располагается Генуя – центр Лигурии и крупнейший порт на северо-западе Италии, столица республики, основанной в X веке. По величине все другие итальянские государства превзошло Королевство обеих Сицилий (иначе Неаполитанское королевство) со столицей в Неаполе; в течение долгого времени оно было ареной острого соперничества Франции и Испании, попеременно подчинявших себе территорию королевства.

Крупные итальянские города, претендовавшие на роль естественных центров тех или иных областей, далеко не всегда пользовались непререкаемым авторитетом: с ними постоянно соперничали города поменьше и, казалось бы, послабее, но мечтавшие о собственной славе и обладавшие амбициями, ничуть не уступавшими столичным. В их числе были Сиена и Пиза, Мантуя и Верона, Феррара и Лукка, Урбино и Орвието, Падуя и Римини. В большинстве из них издавались собственные законы, чеканилась своя монета, устанавливались обычаи, непохожие на другие. Как правило, в этих городах создавались воинские формирования, готовые не только отважно отстаивать собственную самостоятельность, но и дерзко посягать на независимость не менее воинственных соседей. Военными походами и стычками, сплошь и рядом перераставшими в жестокие сражения (они, как, например, битвы флорентийцев с пизанцами при Кашине в 1364 году или с миланцами при Ангиари в 1440 году, становились иногда сюжетами для монументальных живописных полотен знаменитых художников), руководили наемные военачальники – кондотьеры. Обладавшие не только способностями полководцев, но и такими свойствами характера, как непреклонная воля, целеустремленность, аналитический ум (что позволяло некоторым из них добиваться заметных успехов и в политике), кондотьеры в значительной мере могли олицетворять общий идеал человека ренессансной поры; это и объясняет то, почему образы этих неустрашимых воинов неоднократно воплощались в произведениях крупных мастеров искусства Возрождения.

Завоевание Западной Римской империи варварами надолго погрузило некогда процветавшие области и расположенные в них города в хаос и запустение. Оживление старых античных городов пришлось на VI–VII века, а позднее к ним прибавились и те города, которые были основаны в период раннего Средневековья (таковы, например, Венеция, Феррара,

Витербо). Жизнь в них развивалась в соответствии с закономерностями, присущими феодальной системе, утвердившейся повсюду в Европе. Монастыри и крупные феодалы (гранды, магнаты), владевшие большими поместьями и крепостными крестьянами, стремились подчинить города своей воле, наложить ограничения на их экономическое развитие. Городское население, конечно, противилось этому и постепенно добивалось все большей самостоятельности, обеспечивавшейся успехами в торговле и ремесле. Уже в XI–XII веках во многих городах были созданы самоуправляющиеся коммуны во главе с представителями знати («капитанами»). Этот процесс натолкнулся на легко объяснимое сопротивление со стороны императоров, но в 1183 году даже один из самых могущественных среди них – Фридрих I Барбаросса – все же вынужден был признать коммунальные свободы. Однако возможности городов самим определять свою судьбу в действительности стали существенно ограничивать подеста – присылавшиеся императором наместники, наделявшиеся широкими полномочиями (первое упоминание о подестате как уже сложившейся форме исполнительной власти относится к 1193 году). В противовес императорским наместникам советы городских коммун назначали собственных полномочных представителей – «капитанов народа» (*capitano del popolo*).

Укрепление авторитета городов вызывало ожесточенное сопротивление окрестных феодалов («сеньоров») и духовенства, что нередко приводило к кровавым стычкам. Но постепенно сеньорам приходилось менять привычный образ жизни. Многие из них переселялись в города, где продолжали борьбу за власть и привилегии. В городах для бывших сеньоров сооружались хорошо укрепленные дворцы, похожие на загородные замки; нередко они приобретали вид высоких крепостных башен. Такие башни, как и крепостные стены, как правило, окружавшие города, придавали им облик, характерный для Средневековья. В такой же мере типично средневековыми становились постепенно планировка и застройка городов Италии – и это несмотря на то, что в основе планов тех из них, которые вели свое происхождение от лагерей римских легионеров, нередко сохранялись следы былой регулярности. Со временем, однако, на смену римским «кардо» и «декуманус» – то есть главным прямолинейным магистралям, ориентированным по странам света, – приходила запутанная сеть узких, искривленных улиц и переулков с плотно застроенными кварталами между ними.

Экономическому прогрессу большинства итальянских областей помогало освобождение крестьян от крепостной зависимости, что давало возможность некоторым из них становиться жителями городов и пополнять ряды «пролетариата» – превращаться в наемных рабочих. Этот процесс активнее всего развивался во Флоренции, где раньше, чем в других городах, зародилось мануфактурное производство – далекий прообраз будущих капиталистических предприятий. Победу коммун над грандами во Флоренции ознаменовало принятие новых городских законов – Конституции 1250 года (*Primo popolo*) и «Установления правосудия» (*Ordinamenti della giustizia*) 1293 года²⁷. Последний акт существенно подорвал былое всевидение дворянства, отдав власть в руки пополанов – то есть свободных горожан, объединенных в ремесленные цехи (в Италии, в отличие от городов других европейских стран, в них входили не только собственно ремесленники, но и торговцы). Уже к началу XII века цехи сумели стать в городах влиятельной общественной силой. Их количество в каждом городе зависело от численности населения и хозяйственной специализации. Во Флоренции, в частности, в 1282 году насчитывалось 32 цеха, но спустя пять лет в результате объединения некоторых из них это число уменьшилось до двадцати одного. В цехе могли состоять представители разных профессий, зачастую имевших не много общего. Во флорентийский цех врачей, к примеру, входили также живописцы и шорники²⁸.

²⁷ История Италии. Т. 1. С. 114.

²⁸ Там же. С. 216–217.



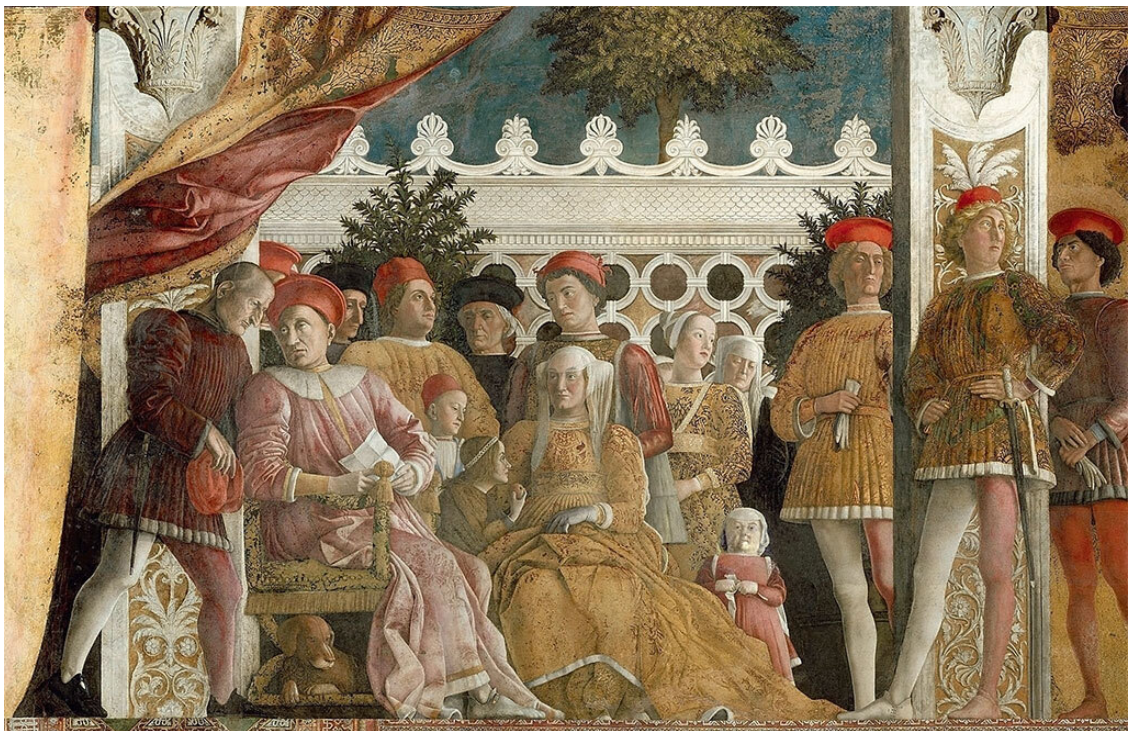
Вид Флоренции. Фрагмент картины дела Катена (копия). Между 1470 и 1480

Цехи отнюдь не ограничились ролью профессиональных объединений, но активно занялись и политической деятельностью. Ремесленники-пополаны не представляли собой однородной массы. Члены более влиятельных («старших») цехов составляли «жирный народ» (*popolo grasso*). Ниже в социальной иерархии располагались те, кого объединяли младшие цехи («тощий народ», *popolo minuto*). Положение, промежуточное между ними, занимали средние цехи. Наемные рабочие, жестоко эксплуатировавшиеся цехами, практически не имели никаких гражданских прав. Противостояние разных сословий не раз приводило к волнениям и даже кровопролитию. Так, в XIV веке сильные народные волнения произошли во Флоренции, Сиене, Перудже и других городах Италии. Из этих волнений самым ожесточенным, сопровождавшимся жертвами, стало восстание «чомпи» – флорентийских чесальщиков шерсти, к которым примкнули не только рабочие других профессий, но и кое-кто из «тощего народа». Тогда впервые в истории восставшие наряду с экономическими претензиями предъявили властям и политические требования, но успеха не добились; восстание было подавлено. Эти события произошли в 1378 году, когда из памяти горожан еще не успели изгладиться ужасы «черной смерти» – чумы, опустошившей Флоренцию, как и многие другие города, тридцатью годами раньше.



Процессия с реликвией Св. Креста на площади Св. Марка в Венеции. Картина Джентиле Беллини. 1496

Напряженность, создававшаяся в городском сообществе социальным расслоением, усиливалась еще и из-за политических разногласий. В итальянских городах-государствах существовали две крупные политические партии – гвельфов и гибеллинов, объединявшие сторонников соответственно папы и императора. Однако разницей в политических предпочтениях партии не ограничивались; опорой им служили все-таки разные социальные слои: крупные феодалы – для гибеллинов, городские пополаны (нередко в союзе с рыцарями-нобилями) – для гвельфов. Неудивительно, что гвельфы и гибеллины всегда находились в состоянии острого соперничества, часто переходившего в открытую вооруженную борьбу. Но и в рядах одной партии нередко возникали противоречия. Ими объясняется появление во Флоренции враждовавших друг с другом «черных» и «белых» гвельфов. Противостояние закончилось тем, что в 1301 году «черные» гвельфы, одержав при поддержке папы Бонифация VIII победу, изгнали из Флоренции «белых», лишив их имущества и домов. Среди изгнанников оказался великий Данте. Он никогда уже не смог вернуться в родной город; выдающийся сын своего времени в 1321 году скончался в Равенне.



Двор герцога Гонзага. Фрагмент фрески Андреа Мантеньи в Камере дельи Спозии замка Сан-Джорджо в Мантуе. Между 1465 и 1474

В результате общественных преобразований конца XIII столетия во Флоренции утвердился, по существу, республиканский строй. Городским правительством стала синьория; в ней был образован совет в составе девяти членов, причем семеро из них избирались старшими цехами. Послужившая в какой-то мере образцом для ряда других городов, республиканская форма правления во Флоренции просуществовала до 1434 года, когда в городе окончательно утвердилась «тирания» семейства Медичи. Но и при диктатуре Медичи сохранялась синьория

во главе с «гонфалоньером справедливости». Позже гонфалоньер стал выполнять функции председателя синьории, число членов которой постепенно увеличилось²⁹.

Иная система управления городом сложилась в Венеции, республиканский строй которой не подвергался изменениям на протяжении нескольких столетий – до конца XVIII века. Всей полнотой власти здесь обладал Большой совет, выражавший интересы нобилитета – правящей знати. Из числа его членов ежегодно избирался Совет десяти, управлявший текущими делами государства; пожизненным главой Совета десяти был дож³⁰. Но республиканская Венеция была далека от демократизма Флоренции и представляла собой достаточно яркий образец олигархического режима. Его стабильность, однако, современники могли воспринимать (особенно на фоне, образуемом большинством других итальянских государств) не только как свидетельство поразительной устойчивости избранной венецианцами формы правления, но и как признак застоя, неспособности к развитию. Правда, подобные сомнения довольно убедительно опровергались экономическими успехами республики, обеспечившими ей подлинное богатство. Внешне оно наглядно выражалось, например, в особой пышности городских праздников и торжественных процессий (нередко возглавлявшихся самим дожем), очень любимых венецианцами. Да и внешний облик города поражал всех, кто его видел, живописной красочностью, заметно отличавшей Венецию от гораздо более сдержанной и даже суровой Флоренции того же времени.

В ряде других итальянских городов-государств тоже возникали предпосылки для формирования демократической системы, подобной флорентийской. Однако в них нередко раньше, чем во Флоренции, система такого рода уступала место режиму единоличной власти – синьории, или тирании. Обычно на вершину этой власти восходили представители наиболее влиятельных и удачливых аристократических фамилий, обладавшие большими состояниями. Первые итальянские тираны громко заявили о себе еще в XIII веке. В Ферраре, в частности, это были представители семейства д'Эсте, в Сиене – Петруччи, в Падуе – Каррарези, в Вероне – Скалиджеро, в Перудже – Бальони. Мантуей в 1328 году начало управлять семейство Гонзага. В 1433 году Джан Франческо Гонзага получил титул маркиза, а столетием позже правители из этого семейства стали именоваться герцогами. В Милане в 1317 году пожизненным сеньором города провозгласили Маттео Висконти. На исходе того же столетия один из его преемников был удостоен титула герцога. Но в следующем веке к власти в Милане пришел Франческо Сфорца – сын крестьянина, отважный кондотьер и мастер политической интриги. Он явился основателем новой династии тиранов, одним из наиболее ярких представителей которой был Лодовико Моро, правивший с 1479 по 1499 год.

Для того чтобы захватить, а затем и удержать власть, тем, кто претендовал на роль тирана, надо было не только забыть о нравственности, но и доказать свою способность к настоящим злодеяниям. Основываясь на исторических свидетельствах, Я. Буркхардт дает в своем труде яркую характеристику «государства как произведения искусства» – искусства интриговать, шантажировать, обманывать и убивать, невзирая ни на какие моральные запреты и христианские заповеди. Именно такой подход к разрешению государственных проблем своего времени теоретически оправдывал Никколо Макиавелли (1469–1527) – один из крупнейших мыслителей и писателей эпохи Возрождения, видевший главный источник несчастий, постоянно обрушивавшихся на Италию, в политической ее раздробленности. «Государи, – утверждал Макиавелли, – должны обладать гибкой способностью изменять свои убеждения сообразно обстоятельствам и... если возможно, не избегать честного пути, но в случае необходимости прибегать и к бесчестным средствам»³¹.

²⁹ Федорова Е. В. Знаменитые города Италии. М., 1985. С. 206–209.

³⁰ Сингалевич С. П. Указ. соч. С. 28–29.

³¹ Макиавелли Н. Соч. Т. 1. М., 1934. С. 107.

От светских властителей того типа, существование которого допускал Макиавелли, ничем не отличались и папы. При папском дворе тоже процветали интриги, подлоги, обманы, там тоже не брезговали самыми бесчеловечными методами для того, чтобы избавиться от соперников на пути к прибыльной должности или возжеленному сану. По сравнению со светскими городами-государствами Рим в XIV веке находился в еще более трудном положении. В период Авиньонского пленения город испытал длительный упадок, он был лишен устойчивой власти, способной позаботиться о жителях, дать им работу и защитить от произвола соперничавших знатных фамилий или заурядных разбойников, гнездившихся в античных развалинах и предместьях. Безрезультатной оказалась в этих условиях попытка Кола ди Риенцо «утвердить новое господство над Италией» в расчете на «непостоянный энтузиазм выродившейся римской толпы»³².

Слабость центральной власти поощряла в Папской области (по словам Я. Буркхардта, «кишевшей мелкими тиранами») центробежные тенденции. Расположенные здесь города – такие как Орвието, Урбино или Римини – нередко обретали самостоятельность, обзаводились собственными правителями, не признававшими авторитета пап; некоторые из этих правителей настолько прославились независимым характером, изощренным коварством или жестокостью, что навсегда вписали свои имена в историю. Таковы, в частности, правившие в XV столетии в Римини и Урбино Роберто Малатеста и Федерико да Монтефельтро. Но если, упоминая семейство Малатеста (в ряду других известных правящих династий), Я. Буркхардт говорит о свойственном ему «кровавом одичании», то герцога Федерико Урбинского историк называет «великим». В его лице, как утверждает Буркхардт, «Урбино имел одного из лучших представителей государственной власти». Будучи в прошлом кондотьером, пишет далее Буркхардт, герцог Федерико «разделял все ту же политическую мораль кондотьеров», но, «как правитель небольшой области, он старался все приобретенное им за границей тратить на ее нужды и не обременять народ налогами»³³.

Быстрое развитие городского хозяйства с его обязательным спутником – товарно-денежными отношениями – привело к появлению таких профессий, как меняла, ростовщик, наконец, банкир. В руках представителей ряда знатных фамилий сосредоточивались огромные богатства (во Флоренции, в частности, всемогущими банкирами стали члены семейств Перуцци, Барди, позже Медичи). Созданные ими крупные банкирские дома не только управляли движением мощных денежных потоков, но и оказывали огромное влияние на решение политических проблем. Города, наиболее преуспевавшие в сфере хозяйства, торговли и финансов, добились того, что чеканившиеся ими золотые монеты (в Генуе это был дженовин, в Венеции дукат, а во Флоренции флорин) стали высоко цениться везде в Европе.

³² Буркхардт Я. Указ. соч. С. 22.

³³ Там же. С. 31, 44.



Граф Федерико да Монтефельтро. Портрет работы Пьеро делла Франческа. 1472

Итальянские города показали другим европейским странам заслуживающий подражания пример и в области классического образования, распространению которого содействовало учение гуманистов. Первый европейский университет появился еще в XI веке в Болонье (отчего

ее и стали называть «ученой»). В XIII столетии свои университеты учредили Падуя, Перуджа и Сиена. В XV веке был создан университет во Флоренции. Аналогичные учебные заведения возникли также в некоторых других городах, в том числе и в Риме.

После окончания срока Авиньонского пленения и завершения схизмы (то есть периода раскола, когда церковь одновременно возглавляли авиньонский и римский папы) обстановка в Риме начала постепенно улучшаться, хотя о подлинном покое горожанам еще долго оставалось только мечтать. В 1420 году единственным папой стал Мартин V. Он предпринял довольно решительные меры по приведению в порядок городского хозяйства и усмирил, кроме того, «мелких феодалов и разбойников»³⁴. Папы, находившиеся на престоле позже, сумели внести немалый вклад в дело возвращения Риму роли не только религиозного, но также политического и художественного центра всей Италии; последнее оказалось возможным в большой мере благодаря меценатской деятельности папского двора.

Меценатство как особый вид просветительской деятельности приобрело поистине историческое значение именно в эпоху Ренессанса. Конечно, и раньше, в период Средневековья, искусство не могло обходиться без покровителей в лице церкви, королевской власти или крупных феодалов, обеспечивавших художников заказами. Но на следующем этапе развития культуры начинает заметно меняться само понимание роли искусства в жизни общества. Сочинения поэтов и теоретические трактаты гуманистов, настенные росписи и скульптурные монументы, дворцы знати и общественные здания теперь все чаще воспринимаются как проявления творческих возможностей всей нации, как яркие и нетленные свидетельства ее способности оставить заметный след в истории. В то же время к каждому конкретному произведению искусства начинают относиться как к персонифицированному воплощению способностей и таланта одного мастера, наделенного творческой индивидуальностью, выраженной гораздо полнее и последовательнее, чем это было возможно раньше, в пору безраздельного господства коллективного, цехового метода «производства» эстетических ценностей. Меценатство отнюдь не было бескорыстным. Мастер известный, прославившийся своим творчеством, создавая произведения искусства по заказам мецената и для мецената, прославлял тем самым и его самого, способствовал упрочению его власти и авторитета как просвещенного правителя или деятеля церкви. В силу такого результата затраты на поощрение трудов художников окупались сторицей; да и стоимость произведений искусства в ее денежном выражении неизменно обнаруживала тенденцию к устойчивому росту.

Изменения в восприятии и оценке значения художественного творчества, проявившиеся в том числе и в развитии меценатства, способствовали также становлению такой разновидности гуманитарной деятельности, каким стало коллекционирование произведений искусства, что, в свою очередь, привело к появлению более или менее крупных частных собраний, а позднее и музеев. Со временем возникла потребность в осмыслении всех этих процессов. За появившимися в XV веке теоретическими сочинениями некоторых художников (таких, например, как Гиберти, Пьеро делла Франческа или Альберти), задача которых заключалась в стремлении обобщить собственный творческий опыт и разобраться в особенностях, присущих тому или иному виду искусства, последовали созданные уже в следующем столетии «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари. Этот монументальный труд, два издания которого датируются 1550 и 1568 годами, явился исследованием, положившим начало искусствознанию как самостоятельной науке; до сих пор книга Вазари сохраняет значение важного источника фактических сведений (не всегда, правда, абсолютно достоверных) об эпохе Возрождения.

«Пронизанность» итальянского Ренессанса искусством поразительна. И тем более поразительно, что великое искусство этой эпохи создавалось в условиях (их мы и попытались

³⁴ История Италии. Т. 1. С. 335.

кратко охарактеризовать выше), которые, казалось бы, никак нельзя считать хотя бы в малой степени благоприятствовавшими этому процессу. Однако, согласно парадоксальному мнению видного флорентийского политика и историка Франческо Гвиччардини (1483–1540), «Италия, разбитая на многие государства, в разные времена перенесла столько бедствий, сколько не перенесла бы, будучи единой, – зато все это время она имела на своей территории столько цветущих городов, сколько, будучи единой, не могла бы иметь»; а потому, как полагает Гвиччардини, «единство было бы для нее скорее несчастьем, чем счастьем»³⁵. Такую точку зрения фактически разделяет и современный исследователь, считающий, что при переходе от Средневековья к Возрождению в Италии имела место не феодальная раздробленность, отрицательно влияющая на развитие нации, а специфический именно для этой страны «полицентризм городов», обеспечивший уже к XIV веку такой уровень развития экономики и культуры, какого не знала остальная Европа³⁶.

Но все-таки именно раздробленность страны, взаимная вражда разных городов-государств и правивших ими династий в сочетании с алчностью властителей, которые стремились, пользуясь любым удобным случаем, прирастить свои владения за счет соседей, не позволили Италии противостоять внешней угрозе. Она чаще всего исходила от Франции и императоров Священной Римской империи; последние по традиции короновались в Риме, но почти всегда им приходилось силой прокладывать дорогу в Вечный город через враждебно настроенные области. А вторжение французских войск в Италию на исходе XV века положило начало длительному, полному ужасных бедствий периоду, известному в истории под названием Итальянские войны. Но наступление французов, предпринятое в 1494 году, спровоцировало и такие события, которые приобрели немалое внутривосточное значение. Во Флоренции народное восстание привело к изгнанию из города клана Медичи и восстановлению республики (просуществовавшей, однако, лишь до 1512 года). Огромную роль в мобилизации народа на это революционное выступление сыграли гневные проповеди монаха-доминиканца Джироламо Савонаролы; страстно осуждая папство, священнослужителей и богачей за разврат и стремление к роскоши, он вместе с тем не принимал многие из достижений гуманистической культуры и призывал к уничтожению произведений «суетного» светского искусства. Обвиненный в ереси, Савонарола вскоре после победы народа, в 1498 году, по приговору суда был казнен. Восстания, поддержанные народом, произошли также в Пизе, Ареццо, Монтепульчано и Пистойе; они имели целью не столько борьбу против иноземных захватчиков, сколько восстановление былой независимости от Флоренции. В самой Флоренции образовалось республиканское правительство Пьера Каппони. Оно заключило с французами мир на очень тяжелых для города условиях. Однако вскоре оккупанты покинули Флоренцию, продолжив свое движение дальше на юг – к Риму и Неаполю.

³⁵ Цит. по: *Джисвелегов А. К.* Предисловие // Гвиччардини Ф. Сочинения. М.; Л., 1934. С. 51.

³⁶ *Рутенбург В. И.* Указ. соч. С. 8.



Вступление Карла VIII во Флоренцию. Картина Франческо Граначчи. 1494

Следующее наступление на Италию французы предприняли в 1499 году. На этот раз первым на их пути оказался Милан, где тоже произошло восстание, приведшее к изгнанию герцога Лодовико Моро. Попытка вернуть власть над городом для свергнутого тирана закончилась неудачей: войска герцога были разбиты, а он сам попал во французский плен. Опасность снова нависла и над Флоренцией, где секретарем республики тогда был Макиавелли. Но основным узлом противоречий на арене политической борьбы в ту пору стало Неаполитанское королевство. В 1504 году Франция и Испания договорились о его разделе.

Вероятно, многие в этот период настоящего лихолетья вспоминали стихи Петрарки, написанные великим гуманистом более чем столетием раньше, но, к несчастью для Италии, полностью сохранившие свою злободневность:

Италия моя, судьбе коварной
Мирской не страшен суд.
Ты при смерти. Слова плохой целитель.
Но я надеюсь, не молчанья ждут
На Тибре и на Арно
И здесь на По, где днесь моя обитель.
Прошу тебя, Спаситель,
На землю взор участливый склони
И над священной смилуйся странюю,
Охваченной резнею
Без всяких оснований для резни³⁷.

В жестокую войну была вовлечена и Венеция. Вынужденная обороняться не только от французов и императорских войск, но и от турок, неуклонно расширявших свои владения на соседних Балканах, она с трудом отстояла независимость. Настоящей кульминацией Ита-

³⁷ Петрарка Ф. Лирика. М., 1980. С. 278 (перевод Е. Солоновича).

льянских войн стал поход императорской армии на Рим, предпринятый в 1527 году под водительством Карла V – короля Испании, увенчанного и короной императора. Войска иноземцев захватили Вечный город и подвергли его ужасающему разгрому, сопровождавшемуся многочисленными жертвами, грабежами и разрушениями. Однако и после этого трагического события, воспринятого многими современниками как настоящее преддверие конца света, военные действия на территории Италии продолжались еще более тридцати лет³⁸.



Сожжение Савонаролы. Картина неизвестного художника. 1498

И вновь приходится удивляться тому, как этой стране, истерзанной войнами, восстаниями, предательствами и лихоимством, невзирая на все лишения, удалось создать великую ренессансную культуру. Но этот факт стал достоянием истории, и в нем мы вправе, вероятно, видеть одно из самых ярких воплощений органически присущего людям стремления к созиданию вопреки всем и всяким разрушительным силам.

Возможно ли определить черты или особенности, присущие именно художественной культуре Возрождения? Ответ на этот вопрос искали многие ученые, и их усилия не пропали даром. В результате к числу особенностей, характерных для ренессансной культуры, были отнесены гуманистический антропоцентризм, культ Античности, героизация личности (что в искусстве выражается через создание образов, наделенных чертами монументальности), стремление поставить искусство на крепкую научную базу. Весьма плодотворным для объективного изучения сложной природы ренессансной культуры Италии кажется представление ее

³⁸ История Италии. Т. 1. С. 427–465.

как «диалогичной», то есть сложившейся в процессе своеобразной встречи (диалога) «двух пластов культурного наследия – античного и средневеково-христианского», в результате чего сформировался новый, третий тип культурной целостности, реализующий данный диалог³⁹. Таким образом, сторонники подобного взгляда, не отрицая «переходного» характера эпохи Возрождения, одновременно настаивают на признании ее самостоятельности как специфического культурного феномена.

Диалог далеко не всегда получается мирным. Нередко он приводит к спору, в ходе которого нащупываются пути к согласию, к слиянию того, что на первый взгляд казалось непримиримым. Так прокладывается дорога к гармонии, признававшейся в период Возрождения высшим, «божественным» идеалом не только в искусстве, но и в жизни вообще. В частности, гармоничным виделось гуманистам «царство человека» (*regnum hominis*), основанное на признании принципа равенства всех граждан перед законом; примеры воплощения такой формы организации общества гуманисты искали в политической практике итальянских городов-республик⁴⁰. В искусстве же с гармонией, согласно ренессансным представлениям, не противоречащим античному, отождествлялась «прекрасная завершенность», в которой «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже». Приведенное толкование этого понятия (в формулировке Альберти), конечно же, отражает идеализированный взгляд на природу гармонии, который вряд ли может рассчитывать на адекватное практическое воплощение. Но стремление к идеалу, желание возможно ближе подойти к нему должно было постоянно озарять творческий путь художника.

Реальная жизнь всегда полна противоречий, и ренессансная действительность свидетельствовала об этом со всей очевидностью. Можно обнаружить немало типичных для времени Возрождения пар оппозиций (одна из них, состоящая из понятий «патриотизм» и «космополитизм», упоминалась выше), «примирение» которых, казалось бы, открывало путь к гармонии. Так, например, и в философии, и в художественной практике периода Возрождения в числе противостоящих друг другу понятий нередко оказывались разум и чувство, тело и дух, возвышенное и низменное, героическое и прозаическое, христианское и языческое, наконец, человеческое и божественное. Две последние из перечисленных оппозиций для ренессансной культуры приобрели, пожалуй, наиболее важное значение. Если бы не удалось найти пути к установлению гармонии между античным (а стало быть, языческим) наследием и тем, что дала человечеству христианская культура, Ренессанс просто не мог бы состояться. Точно так же Возрождение как определенная стадия эволюции культуры оказалось бы невозможным без «примирения» человеческого (гуманистического) и божественного (схоластического) начал. Результатом такого «примирения» стало рождение двух центральных для искусства Ренессанса образов – «обожествленного человека» и «очеловеченного Бога». Раскрывая эти образы, ренессансное искусство спустя многие столетия смогло вернуть совершенному человеческому телу ту роль эталона гармонической красоты, какую за ним признавал античный мир⁴¹.

Весьма существенным для ренессансной гармонии представляется соотношение человека и природы, а также человека и той архитектурной среды, которая человеком создается. Природа в соответствии с христианским ее восприятием и в эпоху Ренессанса мыслилась как прекрасное создание Бога. И хотя христианская церковь называла человека «венцом творения», в действительности он долго довольствовался ролью лишь одной из песчинок в величественной картине мироздания. Только Возрождение на деле признало за человеком способность изменять эту картину, создавая рожденную в его воображении «вторую природу», но так,

³⁹ См.: *Баткин Л. М.* Диалогичность итальянского Возрождения // Советское искусствознание '76. Вып. 2. М., 1977. С. 68–90; *Художественная культура в капиталистическом обществе: структурно-типологическое исследование* / Под ред. М. С. Кагана. Л., 1986. С. 7, 35.

⁴⁰ *Брагина Л. М.* Указ. соч. С. 70.

⁴¹ См.: *Художественная культура в капиталистическом обществе.* Л., 1986. С. 37, 38.

чтобы не допустить при этом нарушения гармонии, predetermined Создателем. Тем самым человек по своим созидательным возможностям как бы уравнивался с Богом, и это сопоставление в свете фундаментальных гуманистических идей вовсе не должно было восприниматься как кощунство.

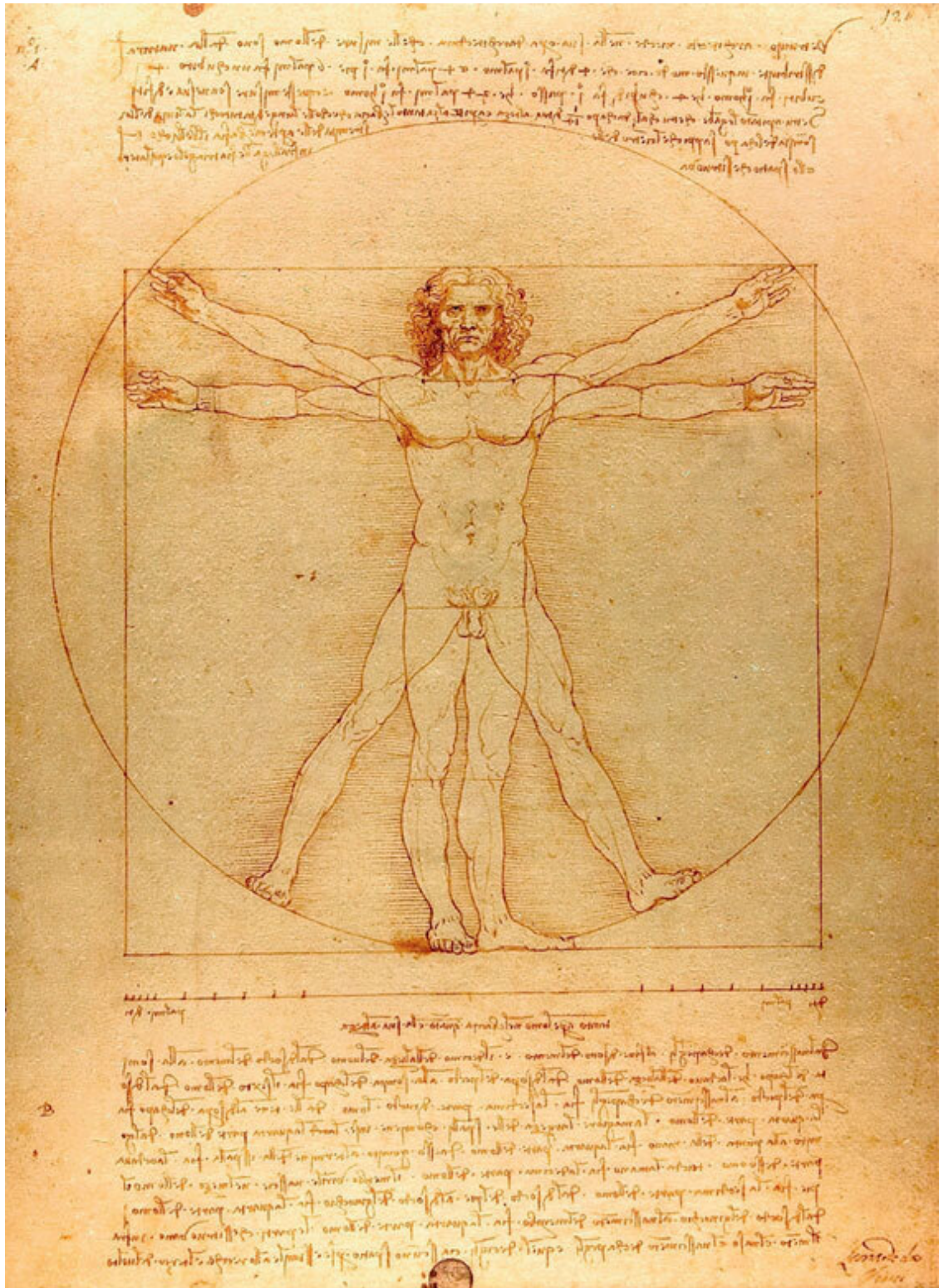
Согласно теоретическим взглядам эпохи Возрождения, художник должен непременно учиться у природы и в своих произведениях давать по возможности достоверный ее портрет. Но художник никогда не должен подражать манере другого художника, ибо в таком случае, как утверждал Леонардо да Винчи, его нельзя будет считать детищем природы, а всего лишь ее внуком. В зависимости от степени близости к природе устанавливалась иерархия искусств эпохи Ренессанса. И тот же Леонардо ставил «более правдивую» (как раз вследствие большей близости к природе) живопись выше поэзии, поскольку языком последней являются своего рода отвлеченные, условные знаки – слова, а не созданные живописцем чувственные образы, отражающие непосредственное воздействие природного окружения⁴². Впрочем, как справедливо полагают современные ученые, искусство Возрождения смогло стать по-настоящему великим потому, что оно «подражало» не столько внешним формам природных предметов и явлений, сколько «структурным законам» природы⁴³, познание которых стало одной из главных задач ренессансной культуры.

Познание это осуществлялось научными методами, доступными времени. И если природа человека, строение его тела и особенности функционирования человеческого организма исследовались с помощью анатомии, то художественно убедительное изображение трехмерного пространства на плоскости оказалось возможным лишь благодаря успехам в изучении линейной перспективы (с привлечением математических приемов). К помощи математики приходилось обращаться и при выяснении возможности сочетания ряда элементов или деталей, входящих в состав того или иного предмета (в том числе и произведения зодчества), в некое гармоническое целое в зависимости от взаимного расположения этих элементов и их размеров, а стало быть, и от пропорций. Если выводы, к которым приводило осуществлявшееся подобным же образом исследование пропорционального строя прекрасного человеческого тела, «проецировались» затем на архитектуру; это должно было дать возможность обеспечить своего рода «структурное родство» произведений зодчества и человека. И не случайно, например, в архитектурном трактате Филарете упоминается «здание по подобию человеческому», а современные ученые отмечают, что всякое «прекрасное строение, если автор его, архитектор эпохи Возрождения, является учеником Витрувия, заимствовало свои пропорции из пропорций живого человеческого тела»⁴⁴.

⁴² См.: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960. С. 194.

⁴³ Художественная культура в капиталистическом обществе. С. 39.

⁴⁴ Гилберт К., Кун Г. Указ. соч. С. 207.



Леонардо да Винчи. Канон пропорций мужской фигуры по Витрувию. 1492

Главным из средств, помогавших достижению такой цели (а она, как это можно понять, заключалась в конечном счете в том, чтобы сообщить архитектуре гуманистический характер), стал, безусловно, классический ордер, поскольку именно с его помощью удавалось наделять архитектуру свойством, определяемым как «человеческий масштаб». Его наличие означало установление гармонических отношений между отдельными архитектурными сооружениями и их сочетаниями, с одной стороны, и человеком – с другой.

Прекрасные возможности для подробного изучения античной ордерной системы давали, прежде всего, более или менее хорошо сохранившиеся древние памятники Рима и других городов Италии; ознакомление с ними путем натуральных обследований, зарисовок и обмеров стало со временем обязательным пунктом в программе овладения «секретами» профессии зодчего эпохи Возрождения. Роль Древней Эллады в этом смысле была значительно скромнее: добраться до Греции было весьма не просто, а с середины XV века, когда турки-османы подчинили себе весь Балканский полуостров, доступ туда европейцев-христиан оказался практически и вовсе невозможным. Поэтому знакомство с достижениями греческой пластики, например, осуществлялось лишь при «посредничестве» сохранившихся римских копий, а сведения о зодчестве Эллады черпались, в основном, из классического трактата Витрувия «Десять книг об архитектуре», относящегося к рубежу дохристианской и христианской эры.

Весьма важное место в культуре эпохи Возрождения заняли теоретические труды, посвященные анализу закономерностей ордерной системы и разработке правил и рекомендаций по использованию ордера при решении современных архитектурных задач. Образцом здесь для ренессансных теоретиков послужил трактат Витрувия. Его рукописные копии долгое время сохранялись в средневековых библиотеках, но постепенно почти все они оказались утраченными, а имя Витрувия – полузабытым. И все же труд Витрувия, как полагают ученые, был известен Петрарке⁴⁵, а позже с ним сумел познакомиться и Боккаччо. Но заслуга настоящего «второго открытия» сочинения античного автора принадлежит флорентийскому гуманисту Поджо Браччолини (1380–1459), в 1414 году обнаружившему древнюю рукопись в Швейцарии, в Сент-Галленском аббатстве. Около 1485 года старинный манускрипт был опубликован в виде печатного издания – одного из первых в Европе среди книг светского содержания. Без знакомства с Витрувием Альберти, разумеется, не удалось бы создание его капитального теоретического сочинения об архитектуре, которое приобрело для эпохи Возрождения очень большое значение. Как писал Э. Гарэн, «Витрувию будут обязаны Рафаэль и Антонио да Сангалло, над ним будут думать Браманте и Леонардо, в 1551 году его опубликует и проиллюстрирует Фра Джокондо. Идея связи макро- и микрокосма найдет конкретное выражение в антропоморфном характере архитектуры, в установлении гармонических соотношений с пропорциями человека»⁴⁶. Уже на закате эпохи Возрождения трактатом Витрувия будут вдохновляться Виньола и Палладио, а комментировать его станут и ученые, и дилетанты.

⁴⁵ Иконников А. В. Указ. соч. С. 37.

⁴⁶ Гарэн Э. Указ. соч. С. 290.



Рим. Форум Романум

В стремлении как можно лучше изучить ордер, а затем, обобщив и осмыслив уроки древних мастеров, создать универсальную теорию ордера, снабженную рекомендациями по практическому использованию ордерных форм, пожалуй, наиболее непосредственно и наглядно выявляются как органическая связь Ренессанса с Античностью, так и осознанная установка на ее «возрождение». Можно еще раз подчеркнуть, что указанная связь была обусловлена существованием главной для Возрождения цели – обеспечить его искусству гуманистический характер. Ведь согласно совершенно справедливому мнению, «античная культура, основанная на мироощущении, что человек есть мера всех вещей, вложила в ордер представление о человеческом характере, человеческом темпераменте»⁴⁷. Возможность проявить через ордер человеческую индивидуальность и сделало античную ордерную систему особенно привлекательной для Ренессанса и, более того, совершенно необходимой для него.

Но столь же важной, как мы могли увидеть из вышеизложенного, оказалась роль ордера и как способа гармонизации отношений между человеком и пространством, организованным средствами архитектуры.

Кроме «ордерной», в зодчестве эпохи Возрождения можно выделить еще несколько тем, в рамках которых тоже прокладывался путь к «прекрасной завершенности» как идеалу, характерному для художественного творчества эпохи. Попробуем ниже обозначить эти темы. Первой (вслед за «ордерной») назовем из них тему центрально-купольного сооружения. Эта тема, внимание к которой не ослабевало на протяжении многих десятилетий, была особенно характерной для культового зодчества. Но ее связь с чисто светскими, гуманитарными проблемами эпохи Возрождения также достаточно очевидна.

Стремление придать произведению архитектуры ощущение гармонической целостности требует, как правило, выявления в структуре этого произведения некоего логического начала, символизирующего порядок, организованность композиции. Простейшим, но и наиболее есте-

⁴⁷ Некрасов А. И. Теория архитектуры. М., 1994. С. 346.

ственным средством реализации подобного стремления может служить использование принципа симметрии. Симметричная композиция обладает четко выраженной иерархией входящих в нее элементов: их можно разделить на главные (занимающие центральное положение) и второстепенные, располагающиеся по сторонам, на периферии. Наличие «иерархичности», то есть соподчиненности элементов, составляющих композицию, как раз и обеспечивает ей необходимый «порядок». Еще одним, не менее важным средством гармонизации, упорядочивания композиции служит ритм. И симметрия, и ритм как основные композиционные средства пользовались у мастеров Возрождения (причем работавших в разных видах и жанрах искусства) постоянным вниманием.

Среди разных видов симметрии особое место принадлежит «центральной симметрии», или симметрии относительно центра: ею обладают правильные многоугольники и круг. Если плану здания придается такая геометрическая форма, то архитектор получает возможность построить на ее основе объем, заключающий в себе единое нерасчлененное пространство. Его перекрытие посредством купола или сомкнутого свода, состоящего из нескольких одинаковых долей (лотков), смыкающихся друг с другом в вершине, и приводит к появлению той разновидности композиции, которая в архитектуре называется центрально-купольной. Она тоже обладает центральной симметрией, но не относительно точки, как многоугольник или круг, а относительно вертикальной оси, проходящей через вершину перекрытия и центр плана.

Пространство, заключенное внутри центрально-купольного сооружения, воспринимается как абсолютно завершенное: любое дополнение к нему приводит к принципиальному изменению структуры такого пространства, лишает его «чистоты» и ощущения той цельности, которая и отождествляется нами с гармонией, не допускающей никаких прибавлений или изъятий. В силу подобных качеств центрально-купольная композиция и приобрела роль своеобразного символа эпохи Возрождения – символа идеальной гармонии. Кроме того, центрально-купольная композиция оказывается способной передать чувство невозмутимого покоя и уверенной в себе силы, отвечающее представлению о монументальности, о героическом характере. И с этой точки зрения, стало быть, композиция такого типа могла восприниматься «созвучной» эстетическим предпочтениям эпохи.

Особую привлекательность для Ренессанса центрально-купольной композиции отмечали многие исследователи. А. Шастель, в частности, полагает, что «появление строения с центральным планом» стало знаменательным фактом в истории культуры Возрождения; в сооружении подобного типа, по мнению упомянутого автора, заключено «нечто идеальное, однако такое, которое торжественно, властно и всеобъемлюще воплощено в реальном»⁴⁸. Это мнение разделяет и по-своему выражает О. В. Василенко. «Центрический купольный храм, – пишет он, – стал идеальным воплощением нового гуманистического сознания, гармонического и просветленного, соединяющего воедино микрокосм человеческого бытия и макрокосм божественного. В математически ясных и замкнутых формах внутреннего пространства, построенного на основе самых совершенных геометрических фигур – квадрата, круга, куба и сферы, – традиционная символика купола как прообраза неба и Бога получает новый идейный смысл»⁴⁹.

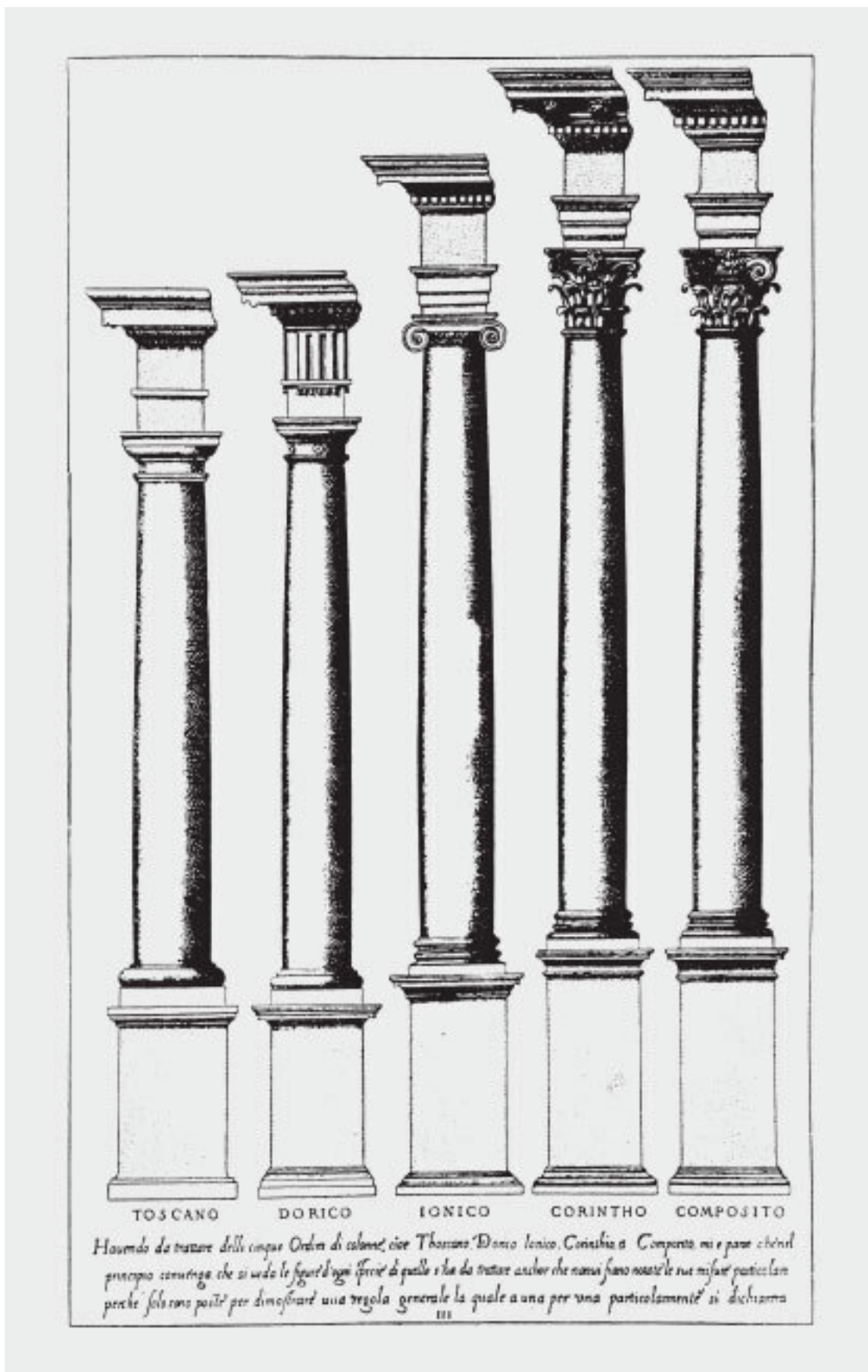
Обращаясь к рассмотрению той же проблемы, А. В. Иконников, в свою очередь, тоже прежде всего говорит о «церкви с центрическим планом» и напоминает при этом, что интерес к такого рода композиции проявлял еще Витрувий, считавший, что пропорции центрических храмов «необходимо соотносить с пропорциями человеческой фигуры», которая при совершенном сложении вписывается, как известно, в квадрат и круг. «Эти мысли, – пишет далее А. В. Иконников, – стали привлекать особенно пристальное внимание; они казались выходящими

⁴⁸ Chastel A. Le mythe de la Renaissance. 1422–1520. Geneve, 1969; цит. по: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. С. 76–77.

⁴⁹ Василенко О. В. Гуманизм и архитектура раннего Возрождения в Италии: Уч. – метод. пос. / Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. 1990. С. 72.

на глубокие мысли о мире и человеке. Леонардо да Винчи иллюстрировал их известным рисунком Венецианского кодекса (1492). Человека в квадрате и круге изобразил в своем трактате Фра Джокондо (1511). На мысль Витрувия сослался Лука Пачоли в трактате „О божественной пропорции“...»⁵⁰

⁵⁰ Иконников А. В. Указ. соч. С. 42.

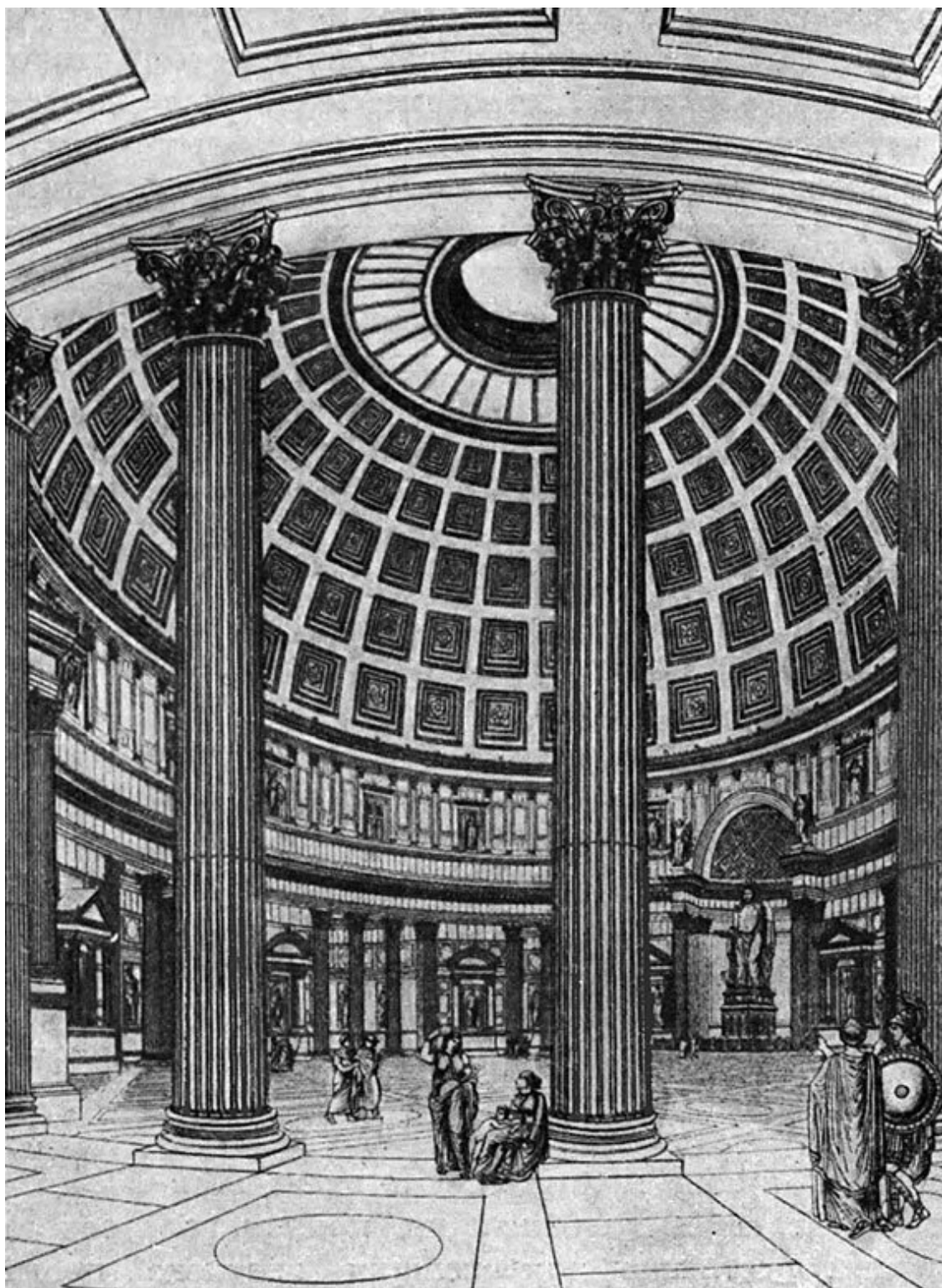


Пять классических ордеров (по Виньоле)

Вышеприведенные и подобные им соображения как раз и позволяют заключить, что проблема центрально-купольного здания могла стать одинаково интересной как для представителей светской гуманистической культуры эпохи Возрождения, так и для церковников того же времени (и это несмотря на то, что центрическая форма храма недостаточно хорошо отвечает литургическим требованиям христианства). Подчеркнем, кроме того, что в этой проблеме легко обнаруживается еще одна связующая нить между эпохой Ренессанса и античным миром. Античность дала ренессансным мастерам своего рода идеальный образец решения соответствующей архитектурной задачи: им служил римский Пантеон – «храм всех богов», перекрытая полусферическим сводом ротонда которого самым убедительным образом символизирует само мироздание.

Весьма важной для Возрождения архитектурной темой была тема ансамбля. И это понятно: ведь архитектурный ансамбль «по определению»⁵¹ представляет собой не что иное, как гармоническое сочетание зданий и сооружений, соответствующим образом расположенных в объединяющем их пространстве. Гармония, достигаемая в таком случае, предопределяет восприятие ансамбля как художественной целостности, и при этом обязательно соразмерной (согласно общим требованиям эпохи) человеку, то есть наделенной все тем же «человеческим масштабом».

⁵¹ По-французски ensemble – вместе.



Римский Пантеон внутри. Реконструкция

Однако, в отличие от «ордерной» темы и от проблемы центрально-купольного сооружения, тема архитектурного ансамбля не могла найти непосредственного практического подкрепления в античной традиции, поскольку до времени Возрождения ни один из архитектурных ансамблей Античности в сколько-нибудь удовлетворительной сохранности не дошел. Но мастерству ансамбля не могла не учить сама природа искусства античной классики, постепенно познаваемая деятелями «века гуманизма». Да и в руинах Рима с трудом, но все-таки угадывались контуры грандиозных императорских форумов, остатки которых историкам еще только

предстояло подробно изучить, а затем на основе этого изучения предложить впечатляющие графические их реконструкции.

Теме ансамбля по значению ее для эпохи не уступала и тема «идеального города», к теоретическому анализу и практической разработке которой неоднократно обращались наиболее крупные мыслители и художники Ренессанса. Легко понять, что и в этой теме главной оставалась проблема обеспечения гармонической целостности пространства, предназначенного для жизни и деятельности людей, только на этот раз в масштабах не отдельного сооружения, пусть даже весьма значительного по габаритам, и не группы зданий, размещенных на ограниченной площади, а крупного поселения, способного вместить, может быть, многие тысячи жителей. Как и в случае с центрально-купольным храмом, создатели проектов «идеальных городов» считали наилучшим для них приемом организации территории компактный план с системой четко проложенных магистралей, которые, будучи изображенными на чертеже, в сочетании друг с другом могли бы напомнить орнамент – лучистый (если применялась радиально-кольцевая система плана) или ортогональный (при прокладке улиц по взаимно перпендикулярным направлениям). Таким виделся гуманистам и их последователям «град человеческий», созданный по образцу «града Божьего» и потому действительно достойный названия «идеального». Несмотря на геометрическую условность упомянутых планировочных схем, приверженцы «идеального» градостроительства, по мнению Э. Гарэна, хотели соблюсти в них единый масштаб, «присущий универсальной связи между человеком и миром». Согласно тому же мнению, улицы, каналы, жилые дома и храмы, мыслившиеся антропоморфными, должны были обеспечить «идеальному городу» такой характер, когда он сам «стремится быть созвучным жизни земли и потребностям человека, соответствуя в своей структуре человеческому организму»⁵²

⁵² Гарэн Э. Указ. соч. С. 224.

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.