

Министерство Образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт истории и социологии
Кафедра новой и новейшей истории и международных отношений

И.Ф. СЕРГЕЕНКОВА

**КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ ЗАПАДА.
СРЕДНИЕ ВЕКА И ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ**

Учебно-методическое пособие

Ижевск - 2017

УДК
ББК

Рецензент:

Доктор исторических наук, профессор, В.А. Чиркин

Рекомендовано к печати Учебно-методическим советом Удмуртского государственного университета

Сергеенкова И.Ф. Культура и религия Запада. Средние века и Эпоха Возрождения: учебно-методическое пособие по дисциплине / УдГУ. – Ижевск, 2017. – 469 с.

Дисциплина «Культура и религия Запада» даст студентам комплекс знаний по истории культуры и религии западноевропейских стран, поможет в деле самостоятельной выработки мировоззренческих ориентиров, ценностных установок, общекультурной самоидентификации, будет способствовать совершенствованию профессиональной деятельности.

Адресовано студентам по направлениям: «Международные отношения» и «История» высших учебных заведений очной и заочной форм обучения.

Пособие может быть использовано при изучении дисциплины «Всеобщая история».

УДК
ББК

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| ВВЕДЕНИЕ | 5 |
| Глава 1. Периодизация культуры средневековой Европы. Основные факторы её формирования. Христианство – духовная основа средневековой культуры | |
| 1.1. Периодизация Западноевропейской культуры..... | 8 |
| 1.2. Общая характеристика культуры Средневековья..... | 9 |
| Практикум..... | 12 |
| 1.3. Христианство – духовная основа средневековой культуры | 14 |
| Практикум..... | 28 |
| Глава 2. Культура раннего Средневековья V – XI вв. | |
| 2.1. Общая характеристика эпохи | 31 |
| 2.2. Искусство варваров эпохи Меровингов..... | 34 |
| Практикум..... | 37 |
| 2.3. Каролингское возрождение..... | 39 |
| Практикум..... | 47 |
| 2.4. Оттоновское возрождение | 49 |
| Практикум..... | 54 |
| Глава 3. Культура зрелого Средневековья (XI – XIV вв.) | |
| 3.1. Общая характеристика эпохи | 55 |
| 3.2. Романская культура | 59 |
| Практикум..... | 69 |
| 3.3. Готическое искусство XII – XVI вв..... | 72 |
| Практикум | 92 |
| 3.4. Культурный смысл средневекового рыцарства: специфика повседневности рыцарей. Рыцарская культура | 95 |
| Практикум | 109 |
| 3.5. Города и городская культура | 112 |
| Практикум | 130 |
| 3.6. Официальная клерикальная литература и народная (крестьянская) культура..... | 134 |
| Практикум..... | 140 |
| 3.7. Развитие образования и науки в Средние века | 141 |
| Практикум | 147 |

| | |
|--|---|
| Глава 4. Эпоха Возрождения в Италии | |
| 4.1. | Общая характеристика эпохи 150 |
| | Практикум 162 |
| 4.2. | Проторенессанс 165 |
| | Практикум 179 |
| 4.3. | Треченто 183 |
| | Практикум 190 |
| 4.4. | Флорентийское кватроченто – Раннее Возрождение 192 |
| | Практикум 202 |
| 4.5. | Архитектура и скульптура Раннего Возрождения 204 |
| | Практикум 211 |
| 4.6. | Высокое Возрождение. |
| | Живопись и архитектура..... 213 |
| | Практикум 244 |
| 4.7. | Литература Высокого Возрождения 247 |
| | Практикум..... 265 |
| 4.8. | Позднее Возрождение 268 |
| | Практикум 290 |
| 4.9. | Реформация..... 294 |
| | Практикум 307 |
| Глава 5. Северное Возрождение | |
| 5.1. | Возрождение в Нидерландах 310 |
| | Практикум 330 |
| 5.2. | Возрождение в Германии 333 |
| | Практикум 353 |
| 5.3. | Возрождение во Франции. Французский гуманизм и литература.. 356 |
| | Практикум 369 |
| 5.4. | Архитектура, скульптура и живопись Франции..... 372 |
| | Практикум 380 |
| 5.5. | Возрождение в Англии. Английская литература 382 |
| | Практикум 399 |
| 5.6. | Архитектура и живопись Англии 402 |
| | Практикум 409 |
| 5.7. | Искусство эпохи Возрождения в Испании. Гуманизм и литература..... 411 |
| | Практикум..... 434 |
| 5.8. | Испанская живопись 437 |
| | Практикум 447 |
| 5.9. | Архитектура и скульптура в Испании..... 449 |
| | Практикум..... 457 |
| | БИБЛИОГРАФИЯ..... 460 |

ВВЕДЕНИЕ

Данное учебное пособие предназначено студентам, обучающимся по направлениям «Международные отношения» и «История». Специфика работы современного специалиста в области международных отношений, исторической науки требует от человека, желающего посвятить себя этим нелегким, но увлекательным профессиям, глубоких профессиональных знаний, широкого кругозора и эрудиции.

В основу пособия положены лекции, которые читаются на протяжении ряда лет в Институте истории и социологии УдГУ.

Дисциплина состоит из четырех разделов: Средние века, Возрождение, Новое и Новейшее время. В данном пособии представлена первая часть лекционного курса. В ходе изучения материалов курса студенты должны проследить процесс эволюции художественной культуры, познакомиться с религиозными, литературными, философскими идеями и художественными произведениями западноевропейских авторов. В курсе рассматривается развитие архитектуры, скульптуры, живописи, литературы, театра, затрагиваются вопросы культуры повседневности.

Сложность концептуального содержания и чисто «технического» построения данного пособия заключается в том, что оно охватывает огромный хронологический период и тематический материал.

Основные достижения художественной культуры, как части духовной культуры рассматриваются в пособии на фоне исторических событий, имевших место в рассматриваемый период, и оказавших большое внимание на смену художественных стилей, мировоззрение деятелей культуры, формировавших западную культурную традицию.

Материал в пособие излагается на основе историко-хронологического принципа и страноведческого подхода. Хотя такой подход далеко не бесспорен и достаточно обоснованно может быть заменен принципом структуризации материала по видам художественной культуры, с учетом особенностей эволюции каждого из них, но представляется, что такая организация огромного массива сведений затруднит формирование целостного представления об этапах развития западноевропейской культуры и ее страноведческих особенностях.

Знания и навыки, получаемые студентами в результате изучения дисциплины, необходимы для полноценного и глубокого осмысления общности генетического кода, истоков, судеб и культурного наследия стран Запада.

Цель освоения дисциплины «Культура и религия Запада»:

- формирование общекультурных компетенций обучающихся посредством освоения ими базовых сведений об области европейской культуры, формирование у студента представления о месте и роли искусства в мировой истории, об основных этапах развития искусства ведущих европейских государств;

- формирование и использование навыков работы с информацией из различных источников для решения профессиональных задач.

Задачи освоения дисциплины включают:

- содействовать формированию общепрофессиональных компетенций, связанных со способностью научно анализировать проблемы в профессиональной области;
- формирование уважительного отношения к культурно-историческому прошлому западноевропейских стран;
- подготовить обучающихся к жизни в сложных условиях межкультурных связей и отношений;
- выработать целостное отношение к достижениям культуры в их многообразии, сформировать мотивацию к заботе о сохранении и приумножении национального и мирового культурного наследия;
- воспитание нравственных качеств, гражданственности, а также «смягчение нравов» неизбежно наступающее после общения с великими произведениями мирового искусства.

В результате освоения дисциплины студент должен:

Знать: основные этапы и периоды в истории западной культуры; основные закономерности развития культуры стран Западной Европы в их неразрывной связи с закономерностями мирового исторического процесса;

Уметь: излагать учебный материал в области истории западной культуры, анализировать историко-культурные факты, явления и процессы, использовать знание возможностей приложения полученной информации. Уметь вычленить основное содержание текста, отделить главное от второстепенного, выявить авторскую позицию.

Владеть: технологиями приобретения, использования и обновления гуманитарных и социальных знаний, навыками аналитической работы.

Главной целью «Концепции Федеральной целевой программы развития образования на 2016 – 2020 годы» является «формирование конкурентоспособного человеческого потенциала». Решение этой задачи невозможно без повышения роли самостоятельной работы студентов над учебным материалом. Задача преподавателя – формирование и развитие навыков самостоятельной работы, стимулирование профессионального роста студентов, воспитание творческой активности и инициативы.

Самостоятельная работа студентов в ВУЗе является важным видом учебной и научной деятельности студента. Самостоятельная работа студентов играет значительную роль в рейтинговой технологии обучения.

Объем дисциплины «Культура и религия Запада» предусматривает 30 аудиторных часов. На самостоятельную работу приходится около 70% часов из общей трудоемкости дисциплины. В связи с этим учебно-методическое пособие содержит и предлагает ряд рекомендаций для самостоятельного изучения курса.

Процесс самостоятельной подготовки студентов должен складываться из следующих обязательных моментов: работа с лекционными материалами,

учебными пособиями, монографиями, первоисточниками; подготовка к тестированию; подготовка к экзамену. В пособие представлены задания для самостоятельной работы студентов, вопросы для самопроверки и подготовки к тестированию. К каждой теме дается список литературы, с которой студент может ознакомиться с целью углубления знаний, и подготовки к практическим занятиям.

Одним из эффективных путей совершенствования самостоятельной работы студентов является использование Интернет-ресурсов, основными достоинствами которых являются: возможность реализации принципа индивидуальной работы; наличие быстрой обратной связи; большие возможности наглядного предъявления материала. Применение данных средств позволит значительно повысить наглядность, сократить время на изучение учебного материала, улучшить его освоение, а также усилить эмоциональную сторону восприятия. В пособии представлен список Интернет-ресурсов, которые могут быть полезны студентам при изучении курса.

Учебно-методическое пособие в силу своего жанра не может претендовать на самостоятельное исследование всей совокупности рассматриваемых в нем проблем. Автор обращается к соответствующим трудам отечественных и зарубежных историков, культурологов, искусствоведов, хотя в пособии отсутствуют ссылки на них. Однако в последнем разделе пособия и конкретно в каждой главе, работы ведущих специалистов в области истории культуры перечислены в полном объеме.

«Великие нации записывают свою автобиографию в трех книгах – в книге слов, в книге дел и в книге искусства».

Дж. Рескин

Глава 1

Периодизация культуры средневековой Европы. Основные факторы её формирования. Христианство – духовная основа средневековой культуры

1.1. Периодизация Западноевропейской культуры

В основу периодизации истории культуры в Западной Европе положен принцип деления всемирной истории на следующие периоды: древнейший, древний, средневековый, новое время новейшее время. В данном курсе рассмотрение западноевропейской культуры охватывает период Средние века, Новое и Новейшее время.

Началом Средневековья российская и западная медиэвистика считает падение Западной Римской империи в конце V в. (476). Относительно конца Средневековья у историков нет единого мнения. Существуют различные версии: падение Константинополя (1453 г.), открытие Америки (1492), начало Реформации (1517), начало Английской Революции (1640), конец Тридцатилетней войны, Вестфальский мир и уравнивание в правах католиков и протестантов в 1648 г., 1660-е гг., рубеж 1670-х – 1680-х гг., рубеж 1680-х – 1690-х гг. и другие периоды. Таким образом, не погружаясь в тонкости учёных дискуссий и исторических приоритетов, необходимо признать, что период Средних веков охватывает, по меньшей мере, целое тысячелетие. И его значение, бесспорно, велико в общеевропейской судьбе.

1.1. Периодизация истории Средневековья

- раннее Средневековье (конец V – середина XI вв.);
- классическое Средневековье (середина XI – XIV вв.);
- позднее Средневековье или Раннее Новое время (XV – начало XVII вв.).

Термин «Средние века» был впервые введен итальянским гуманистом **Флавио Бьондо** (1453 г.), до него доминирующим термином для обозначения периода со времени падения Западной Римской империи до Возрождения было понятие «тёмные века», введённое Ф. Петраркой. Гуманисты воспринимали Античность как идеал и образец для подражания, а Средние века они представляли как период варварства, одичания античного мира. Средневековая культура оценивалась в качестве низкой ступени культурного развития. Окончательная дифференциация эпох была утверждена профессором университета **Галле Христофором Келлером (1634 – 1707)**. В своём исследовании «Всеобщая история, разделённая на древнюю, среднюю и новую», вышедшем в 1631 г., он использовал термин «Средние века» для определения исторического этапа от основания Константинополя в 330 г. до его

падения в 1453 г.

1.2. Общая характеристика культуры Средневековья

Характерные черты материальной и социальной культуры Средневековья

- феодальная собственность на землю и натуральное хозяйство;
- сословное деление общества: феодалы с королем во главе, высшее духовенство и остальные жители, позднее названные «третьим сословием». Сословное деление общества воспринималось как богоданное. Каждое сословие представляло собой замкнутую социальную группу со своей моралью, образом жизни, традициями;
- к XI в. складывается городская форма собственности, основанная на торговле, ремесленном труде новых социальных слоев – горожан, возникает городская культура.

Истоки Средневековой культуры

- античная культура;
- варварская культура;
- христианство.

Античное и варварское начала были связаны с язычеством, обожествлением природы, что проявляется в магических обрядах, карнавальной культуре.

С другой стороны христианство, и все его учреждения: церкви, монастыри, особый взгляд на мир, особый менталитет верующего человека, ожидание конца света и Страшного суда, ритм жизни, связанный с церковными праздниками.

Двойственность средневековой культуры определялась еще и тем, что она включала светскую официальную культуру, за которой стояли влиятельные общественные слои, с одной стороны, и огромный стихийный слой народной культуры – с другой.

Почему варварская Европа отвергала античную культуру?

Варваров (от лат. *barba* – борода) Рим не признавал равными себе. Они были для него поставщиками рабской силы для тяжелых и грязных работ, а также наемных солдат для охраны границ. Поэтому Античная культура воспринимается варварами как враждебная и вполне понятно их стремление отстоять свой образ жизни, свои обычаи, предания, мифы, легенды и песни, которые высокомерный Рим всегда воспринимал как нечто дикое и не заслуживающее внимания. А враждебная культура не может быть заимствована, она уничтожается. К политической вражде следует добавить и религиозную вражду. Считается, что римляне были христианами, а варвары – язычниками. Но это не совсем верное мнение. Рим к приходу варваров был христианским, но его культура оставалась языческой. Вся архитектура города, скульптура, эстетика несли в себе языческий смысл. Варвары же в своей массе уже не были язычниками. Многие из них были христианами. И они разрушали

римскую культуру как языческую. Поэтому города, скульптура, архитектура разрушались, городское хозяйство приходило в запустение.

Характеризовался ли переход к Средневековью утратой всех достижений античной цивилизации?

По этому вопросу идут длительные споры. Долгое время господствовало убеждение, что Средневековье началось с того, что повергло в прах культуру Античности. Ряд авторов занимает прямо противоположную точку зрения, доказывая, что античное наследие было важнейшим истоком европейской культуры.

Как пишет французский историк Жак Ле Гофф по поводу начала средневековья в Западной Европе: «Римская цивилизация покончила самоубийством, и в ее смерти не было ничего прекрасного. Однако она не умерла, поскольку цивилизации не умирают, а вывела в средневековую культуру огромное количество своих особенностей и оснований».

Античная культура настолько глубоко вошла в жизнь Европы, что её невозможно было уничтожить. Античность живет и во всех последующих культурах, а средневековье – самая близкая к ней во времени. На роль преемника античной культуры претендовала, прежде всего, Византия – часть бывшей великой Римской империи. Византийские императоры долго пытались поддерживать величие «Второго Рима», и Византия стала одним из посредников в передаче античного наследия в Европу.

Отличие Средневековой культуры от Античной:

- в основе средневековой культуры христианство, в основе античной – язычество;
- гедонизму противопоставляется аскетизм;
- натурализму, интересу к предметному миру противопоставляется – духовность;
- познание идеи не через наблюдение и логику, а через книжное знание, опирающееся на Библию и ее толкование авторитетами Церкви;
- если античность была «эпохой зрения», то средневековье – «эпоха слуха». В условиях неграмотности подавляющего большинства населения слово Божие могло быть воспринято только на слух, во время проповеди.
- христианское мировоззрение дуалистично: Вселенная разделяется на два мира – горный и дольный (небесный и земной). Человек принадлежит обоим мирам. Конфликт небесного и земного в нем определяет напряженный драматизм христианской культуры. В этом заключается важное отличие христианской культуры от языческой.
-

Характерные черты Средневековой культуры:

- доминирование религиозности в шкале духовных ценностей;
- символизм. Каждая вещь является символом религиозных и моральных ценностей. Сама Библия была наполнена тайными символами,

скрывающими истинный смысл. Например, луна была символом церкви, ветер – символ Святого Духа. Для христианского искусства душа важнее тела. Глаза – зеркало души. Душу изобразить невозможно, а неправдоподобно огромные глаза придают облику одухотворенность, являются символом интенсивной духовной жизни. Христос изображался в виде Доброго Пастыря с овцой на плечах, окруженного овцами. Христиане, таким образом, представляли Христа как пастыря человеческих душ. Символом Христа был деревянный крест или дерево с пасущимися вокруг него овцами. Нередко Иисус обозначался свастикой, древним символом солнца, поскольку для христиан он являлся светом мира.

- универсализм. Христианство утверждало универсальность человека, трактуя его, вне зависимости от этнической принадлежности и социального статуса как земное воплощение Бога;
- дидактизм мышления. Средневековый человек был расположен видеть нравственный смысл во всем – природе, истории, литературе, искусстве, быту. Поэтому произведения средневекового искусства наполнены нравственными уроками, назидательной моралью.
- каноничность. Вплоть до позднего средневековья доминирующим было стремление к общему, типичному, принципиальный отказ от индивидуального. Новаторство – гордыня, отход от архетипа – есть отдаление от истины. Отсюда же – анонимность большинства произведений искусства, каноничность творчества, т.е. ограничение его рамками разработанных схем, норм, идей.
- рефлексивность, психологическая самоуглубленность средневековой духовной культуры. Необходимо отметить роль исповеди в духовной жизни человека, очищения, искренности для его душевного спасения;
- элементы двоеверия (христианство и язычество) в народном сознании;
- иерархичность культуры, в которой можно выделить культуру духовенства, рыцарскую культуру, городскую культуру, сельскую культуру;

Значение Средневековой культуры:

Многие явления в жизни современных народов и государств уходят своими корнями в средневековое прошлое: формирование наций и национальных культур, борьба церковного и светского мировоззрения.

- в Средние века образовалось большинство ныне существующих государств;
- христианство превратилось в важную духовную силу;
- зародилась государственная культура, которая активно развивается в последующие эпохи;
- распространился латинский язык, который становится основой европейских языков;
- в Средние века возродились к жизни многие античные города и возникли

- новые, что дало огромный толчок развитию хозяйства и культуры;
- культура стала более доступной широким массам благодаря изобретению печатного станка, открытию университетов и множества школ разных типов;
 - в Западной Европе зародилась система современной демократии с ее атрибутами – представительными учреждениями (парламентом) и судом присяжных. Средневековое законодательство, как и большинство законодательств современных развитых стран, было основано на кодифицированном в Византии римском праве (Кодекс «Юстиниана»);
 - со времен Средневековья люди стали пользоваться фарфоровой посудой, зеркалами, вилками, мылом, очками, пуговицами, механическими часами и многими другими вещами, без которых обыденная жизнь сегодня немыслима. В производстве появились водяной двигатель, доменные печи, горизонтальный ткацкий станок. Для развития военного дела решающее значение имел переход к огнестрельному оружию;
 - были заложены основы современной астрономии и космологии;
 - создаются яркие произведения великих художников, мыслителей, архитекторов, скульпторов, которые до сих пор остаются непревзойденными шедеврами и побуждают человеческий дух к новым творческим исканиям.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Возникновение понятия «Средние века» и его смысл.
2. Назовите хронологические рамки Средневековья.
3. Какое государство в эпоху Средневековья стало посредником в передаче античного наследия в Европу?
4. Каковы особенности Средневековой западноевропейской культуры?
5. Назовите отличия культуры Средневековья от античной культуры.
6. В чем заключается противоречивость культуры Средневековья?
7. В чем заключается значение античной культуры для средневековой культуры?
8. Перечислите основные черты средневековой культуры.
9. В чем проявляется иерархичность средневековой культуры?
10. Какие образы и стереотипы были связаны с эпохой «средних веков» в сознании историков XVI – XIX вв.?
11. Каким образом в историографической традиции связаны понятия «средние века» и «феодализм»?

Задания для самостоятельной работы

1. Ознакомьтесь со статьей Косикова Г. К. Средние века и Ренессанс: Теоретические проблемы// Зарубежная литература второго тысячелетия, 1000 – 2000. – М.: Высшая школа, 2001. – 335 с. На основании прочитанного расскажите о возможных подходах к периодизации «средних веков»

(проблема начала и конца средневековья, рубежные события, внутренняя периодизация, различия в подходе историков)

2. Прокомментируйте точку зрения французского ученого Жака Ле Гоффа: «Мы живем среди материальных и интеллектуальных остатков средневековья». Ученый считает, что на ментальном уровне средневековье длилось до XVIII в., постепенно изживая себя перед лицом Французской революции, промышленного переворота XIX в. и великих перемен XX в.

Тесты

1. Какое содержание подразумевалось в термине «Средневековье» его создателями?

- а) «Средневековье» – значит культурный расцвет;
- б) «Средневековье» – значит дикость, первобытность;
- в) «Средневековье» – период застоя, перехода от античности к Возрождению.

2. Средневековый человек был расположен видеть нравственный смысл во всем - природе, истории, литературе, искусстве, быту. Эта черта средневековой культуры характеризуется как _____

3. Для средневековой культуры, в отличие от античной, был характерен:

- а) гедонизм;
- б) натурализм;
- в) аскетизм.

4. Основой европейских языков стал:

- а) греческий язык;
- б) латинский язык;
- в) язык остготов.

5. Основой Средневекового законодательства стал(а):

- а) «Варварская правда»;
- б) Кодекс «Юстиниана»;
- в) Салическая правда.

6. Универсальность человека в период Средневековья трактуется как:

- а) человек должен быть разносторонне развит;
- б) вне зависимости от этнической принадлежности и социального статуса человек – земное воплощение Бога;
- в) несмотря на сословное деление общества, все люди равны перед законом.

7. Как оценивается новаторство в творчестве в период Средневековья:

- а) как гордыня, отход от архетипа, отдаление от истины;
- б) приветствуется, как приближение к истине;
- в) допускается, если не оскорбляет чувства верующих.

8. В период Средневековья считалось, что познание должно идти:

- а) через наблюдение и логику;
- б) через книжное знание, опирающееся на Библию и ее толкование авторитетами Церкви;

в) только опытным путем.

Рекомендуемая литература

1. Косикова Г. К. Средние века и Ренессанс: Теоретические проблемы// Зарубежная литература второго тысячелетия, 1000-2000. – М.: Высшая школа, 2001. – 335 с.
2. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. – М.: У-Фактория, 2005. – 560с.
3. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
4. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. – М.: Искусство, 1989. – 368 с.

1.3. Христианство – духовная основа средневековой культуры

Христианство – мировая религия наряду с буддизмом и исламом. В настоящее время число сторонников христианства насчитывает, по данным ООН, более двух миллиардов человек. Распространено христианство в основном в Европе и Америке, хотя из-за активной европейской колониальной политики оно распространилось по всему миру. Христианство имеет три основных направления: православие, католицизм и протестантизм.

Возникновение христианства

Христианство возникло в I в. н.э. на территории Восточной части Римской империи в Палестине в иудейской среде и было одной из сект в иудаизме. Но в самой Палестине христиане не нашли поддержки. Первые христиане призывали к духовному очищению в преддверие скорого «конца света». Они верили в единого Бога и пришествия мессии, культивировали сострадание к больным и бедным.

Эти идеи нашли отражение в главном памятнике христианской литературы – Библии (в пер. с греч. – книга). Библия сыграла большую роль в развитии художественной культуры. Вся Средневековая культура связана с ней.

Всего в Библии насчитывается 77 книг. Они создавались постепенно на протяжении нескольких столетий. Авторы (а их было более 40) занимали разное социальное положение в современном для них обществе. Состоит она из разных по форме и содержанию книг: 50 из них составляют Ветхий завет, а 27 – Новый.

Новый завет – это поэтический рассказ о рождении, духовном подвиге, смерти и воскрешении основоположника христианства Иисуса Христа. Состоит Новый завет из четырех Евангелий, одной исторической книги «Деяния святых Апостолов», 21 послания Апостолов и Апокалипсиса. Само слово «завет» можно объяснить словами «союз», «соглашение». «Ветхий Завет» – это соглашение, заключенное Богом с еврейским народом, а «Новый Завет» – это «соглашение» со всеми народами.

В Новом Завете представлены канонические (т.е. признаваемые церковью) Евангелия, рассказывающие о жизни Иисуса Христа. Это Евангелия (т.е. благие вести) от Матфея, Марка, Луки и Иоанна.

Апостол Матвей был свидетелем многих чудес, сотворенных Спасителем, он проповедовал благую весть иудеям Палестины.

Евангелист Марк проповедовал в Риме. Он был первым епископом Александрийской церкви и умер мученической смертью.

Третий апостол Лука имел блестящее образование, был врачом. Верный спутник Павла, он написал свое Евангелие согласно проповеди своего учителя.

Иоанн Богослов стал одним из любимых учеников Иисуса, наиболее приближенным к Господу.

Одновременно существует и многочисленные апокрифические Евангелия (Петра, Фомы, Никодима, Евангелия «детства Христа» и др.).

В чем заключается различие между Богом Ветхого Завета и Богом Нового Завета:

- Бог Ветхого Завета обращен ко всему иудейскому народу в целом, то Бог Нового Завета обращен к каждой личности.
- Ветхозаветный Бог большое внимание уделяет исполнению сложного религиозного закона и правилам повседневной жизни, многочисленным ритуалам, сопровождающим каждое событие. Бог Нового Завета обращен, прежде всего, к внутренней жизни и внутренней вере каждого человека.

Кроме всего прочего, Новый Завет справедливо причисляют к выдающимся памятникам словесности. Главная идея Евангелия – драматическое ощущение человеком своей судьбы.

Иисус Христос – сын Божий, который пришел к людям с добрыми деяниями. Он творил чудеса, говорил о краткости земной жизни, предстоящем Страшном суде над грешниками, о необходимости покаяния и подготовки к вечному блаженству в загробном мире, о выполнении своего долга, внутреннем совершенствовании, воспитании любви и милосердия ко всем людям, в том числе и врагам своим.

Вокруг Иисуса образуется группа из его учеников, из которых двенадцать стали самыми близкими и получили название апостолов. За свои проповеди Иисус был обвинен властями в «мятежничестве». Затем в Иерусалиме он был выдан одним из своих учеников – Иудой за 30 сребреников властям, был осужден иудейским религиозным судом – синедрионом – на смертную казнь. Накануне этих событий, Христос «ужасается и тоскует», его внутреннее напряжение доходит до кровавого пота и он, «смертельно скорбящий», молит Бога-отца об отмене запланированных событий. Римский наместник Понтий Пилат утвердил приговор, и Иисус Христос подвергся унижительной казни на кресте вместе с двумя разбойниками. На кресте, он испытывает душевные страдания – страх смерти, ощущение покинутости. «Боже мой, для чего Ты оставил меня? – вопрошал Иисус громким голосом».

Его смерть сопровождается затмениями: солнце затмевается, происходит землетрясением, в иерусалимском храме сама собой раздирается завеса. Чтобы проверить, мертв ли осуждённый, один из воинов пронзает ему грудь копьем. Тело Иисуса Христа выдано друзьям по ходатайству Иосифа Аримофейского, обвито плащаницей с дорогими благовониями и спешно похоронено в каменном саркофаге, в пещере, заваленной камнем. Но «по пришествии субботы», когда Мария Магдалина пришла, чтобы ещё раз умастить благовониями тело Иисуса Христа, саркофаг оказался пуст, а на его краю сидел «юноша, облачённый в белую одежду» (ангел), который сказал, что Иисус Христос воскрес и ученики увидят его в Галилее. Воскресший Иисус является ученикам. Его не сразу узнают, Мария Магдалена принимает его за садовника, у учеников, долго беседовавших с ним по дороге в Эммаус, «открываются глаза» лишь перед тем, как он делается невидимым. Фома же ощупывает раны от гвоздей. Иисус Христос посылает апостолов на проповедь по всему миру, после чего происходит его вознесение. Возвращение (второе пришествие) Иисуса Христа, совершится в конце времён «на облаках с силою многою и славою»; он будет творить страшный суд над всеми поколениями людей. Таков евангельский рассказ о «земной жизни» Иисуса Христа.

Иногда ученые сомневаются в реальности Иисуса как исторического лица, ссылаясь на скудость оставшихся исторических свидетельств и противоречивость некоторых биографических деталей в канонических Евангелиях. Но если такого проповедника как Иисус никогда не существовало, то, как могло возникнуть христианство? Как возник тот духовный импульс, который (при всех частных разногласиях) объединяет авторов Евангелий (они складывались в конце I – начале II вв. н. э.).

Основные идеи христианской религии

- единобожие;
- в новом учении прокламировался не местный, национальный или племенной, а космополитический характер. В нем была представлена идея о единстве всего рода человеческого, и едином для всех народов Боге, а не множестве богов, как это было в язычестве;
- понятие о Боге как абсолютно совершенном Духе, не только абсолютном разуме и всемогуществе, но и абсолютной любви (Бог есть любовь);
- учение об абсолютной ценности человеческой личности, созданной Богом по своему образу и подобию;
- учение о равенстве всех людей в их отношениях к Богу. Все в равной степени возлюблены Отцом Небесным, как Его дети. Все предназначены к вечному блаженному бытию в соединении с Богом, всем подаются средства к достижению этого предназначения – свободная воля и божественная благодать;
- учение об идеальном назначении человека, о его бесконечном, всестороннем духовном усовершенствовании («...будьте совершенны, как совершенен Отец ваш Небесный»);

- учение о полном господстве духовного начала над материей;
- учение о воскресении плоти и о блаженстве воскресшей плоти праведников вместе с их душами в просветлённом, вечном, материальном мире;
- учение о Богочеловеке – воплотившемся и вочеловечившемся для спасения людей от греха, проклятия и смерти;
- призыв к покорности власти предрержащим и тесно связанное с этим положение о непротавлении злу насилием. Эти основополагающие принципы христианской морали исходили из реалистического учета сложившейся в Римской империи ситуации, в частности практической невозможности открытого выступления против могучей римской власти и ее полумиллионной прекрасно обученной армии со стороны разрозненных и еще малочисленных христианских общин. Однако эти положения имели и более глубокий моральный смысл. Прежде всего, они ориентировали на ценность внутренней жизни, нравственную чистоту, внутреннюю свободу личности, до которой не могли дотянуться длинные руки местной и центральной администрации;
- христианство рассматривает историю как однонаправленный процесс, направляемый Богом: от начала (сотворения) к концу (приходу Мессии, Страшному суду).

Распространение христианства

Как свидетельствуют исторические источники, христианство в первые три века своего существования было гонимой религией. Новая вера считалась опасной как для иудейского священства, так и для римских властей. Римские императоры были язычниками и вели образ жизни, прямо противоположный заповедям Христа. Христиан первоначально отождествляли с иудеями. Вначале враждебность местного населения разных провинций к христианам определялась не сущностью их учения, а их положением чужаков, отрицавших традиционные культы и верования. Примерно таким же образом к ним относились и римские власти.

В 64 г. император *Нерон* обвинил христиан в поджоге Рима. На христиан одевали медвежьи и волчьи шкуры и отдавали на растерзание собакам, распинали, сжигали на кострах.

Одной из главных причин преследования христиан служил их отказ приносить жертвы перед статуями императора или Юпитера. Исполнение подобных обрядов означало исполнение долга гражданина и подданного. Отказ означал неповиновение властям и, по сути дела, непризнание этих властей. Христиане первых веков, следуя заповеди «не убий», отказывались служить в армии. А это также служило причиной преследования их со стороны властей.

В то время против христиан велась активная идеологическая борьба. В общественном сознании распространялись слухи о христианах как безбожниках, святотатцах, аморальных людях, совершавших каннибальские обряды. О характере таких наветов видный христианский мыслитель

Тертуллиан (150 – 222) пишет следующее: «Говорят, что мы во время наших пиршеств умерщвляем дитя, съедаем его и после столь ужасного пиршества предаемся кровосмесительным удовольствиям. Между тем, как участвующие в пиршестве собаки опрокидывают подсвечники, и, гася свечи, освобождают нас от всякого стыда». Римский плебс, подстрекаемый такими слухами, неоднократно устраивал массовые избиения христиан. Из исторических источников известны случаи мученической казни ряда христианских проповедников.

Последний, наиболее жесткий период гонений христианство испытало при императоре Диоклетиане. В 305 г. Диоклетиан отрекся от власти и его приемник **Галерий в 311 г.** приказал отменить преследования христиан. В 313 г. император **Константин Великий (285-337)** издал знаменитый Миланский эдикт, уравнивавший в правах христианство и другие религии. Согласно этому эдикту, христиане имели право открыто совершать свой культ, общины получили право владеть имуществом, в том числе и недвижимым.

В 324 г. христианство было признано государственной религией Римской империи. Сам император Константин принял крещение лишь перед самой своей смертью в 337 г. В православии Константин причислен к лику святых как равноапостольный (т.е. равный по значению апостолам), в католичестве он очень уважаем, но не считается святым.

После смерти Константина в 337 г., в результате кровавой борьбы за власть были убиты все его сыновья. Императором стал племянник Константина **Юлиан**, чудом уцелевший в Афинах. Юлиан был прозван Отступником, так как пытался восстановить язычество, но его политика не увенчалась успехом. После смерти Юлиана в 363 г. христианство вернуло свои прежние позиции.

Укреплению христианской церкви способствовали **Никейский (325) и Константинопольский (381) Вселенские соборы**, на которых были приняты «Символы веры» – основополагающие положения христианского вероучения, сформулированные в 12 пунктах. Они становятся обязательными для всех христиан. Никейский собор принял догмат о троичности Бога: «Сын Божий есть истинный Бог, рожденный от Бога Отца прежде всех веков и так же вечен, как Бог Отец; Он рожден, а не сотворен, и единосущен с Богом Отцом». Константинопольский собор утвердил догмат о равенстве и «единосущности» Божественной Троицы.

Ко времени распада Западной Римской империи большинство населявших ее народов уже были христианами. Христианство приняли и так называемые варвары, проживавшие как на территории империи, так и за ее пределами.

Германские племена – готы и вандалы приняли христианство еще в IV в. Франки приняли христианство в 496 г. с крещением короля и основателя Франкского государства **Хлодвига**, христианство стало религией всего Франкского королевства, а впоследствии и империи. В VI – VIII вв. оно распространилось в Англии и на Пиренейском полуострове, в IX – XII вв. - в

Венгрии, Скандинавии и славянских странах. Наконец, в XIII – XIV вв. христианство приняли страны Восточной Прибалтики, в том числе и Литва.

Победа христианства над другими религиями объясняется следующими особенностями новой религии:

- монотеизмом. Все остальные религии в империи, кроме христианства и иудаизма, были политеистическими. В условиях империи монотеизм выглядел более привлекательно;
- в христианстве наиболее ярко, по сравнению с другими религиями, была выражена гуманистическая направленность;
- картина загробной жизни в христианстве выглядела для низов общества более привлекательно, чем в любой другой религии. Христианство обещало небесную награду в первую очередь и главным образом всем страдающим в этой жизни, всем униженным и оскорблённым;
- обряды в существовавших тогда религиях были сложными и дорогостоящими, а христианство упростило и удешевило обряды;
- только христианство критиковало рабство тем, что признавало раба, равным перед Богом со всеми другими людьми. В целом христианство лучше других религий приспособилось к новым историческим условиям.

Становление христианской церкви

В конце I – начале II века н.э. на территории Римской империи начинают появляться и распространяться христианские общины. Однако жизнь в первых христианских общинах была далека от идиллической. Там периодически возникали конфликты на почве различного истолкования вероучения и по вопросам распределения имущества. О наличии таких конфликтов свидетельствуют Послания апостолов Павла и Петра различным общинам, в которых они увещевают своих единоверцев. Наличие споров, разногласий, конфликтов, необходимость упорядочения жизни в общинах, собрания взносов, распределение помощи, забота о больных и заключенных братьях по вере поставили на повестку дня вопрос появления особых должностных лиц. Историки свидетельствуют, что уже в начале II века н.э. появляются старейшины – пресвитеры. Их функции по началу были в большей мере организационно-хозяйственные. **Пресвитеры** (в пер. с греч. – «старейшина, глава общины») избирались самими членами общины. Им в помощь избирались служители более низкого ранга – **диаконы** (служители), среди которых могли быть и женщины. Они прислуживали во время причастия, имели определенное отношение к общинной кассе и т. д.

В течение II в. из старейшин – пресвитеров выделяется высшее должностное лицо – **епископ** (сверху смотрящий). Такому выделению способствовало право старшего пресвитера (который затем один стал называться епископом) совершать обряд причащения, рукополагать пресвитеров и диаконов, представлять свою общину в сношениях с другими христианскими общинами. Тем самым в христианстве начинается процесс

формирования специфической социальной группы – священнослужителей.

Выделившееся в общинах духовенство берет в свои руки руководство идейной, моральной и материальной жизнью.

Определенная степень упорядоченности церковной организации связана с установлением института *митрополитов* (от греч. – человек из главного города) – епископов главных городов провинций. За митрополитами закрепилось право отводить кандидатуры при выборе епископов других областей, из предложенных духовенством и знатью кандидатур, назначать одну из них по своему выбору. Происходит также разграничение функций в сфере низшего духовенства. Все это способствует формированию централизованной, со строгой иерархией, четкой структурой организации. Полное оформление христианских общин в единую централизованную организацию – церковь – осуществляется в результате двух процессов: превращения христианства сначала в терпимую (313 г.), а затем и в государственную (324 г.) религию Римской империи.

Появились христианские святые – мученики и мученицы за веру (Вера, Надежда, Любовь, Варвара, Екатерина и др.). Культ святых – людей, наделенных за праведность и стойкость особыми выдающимися свойствами и способностями, – очень важен в католичестве и особенно в православии. Святые выступают в качестве заступников, посредников между людьми и Богом (протестанты отрицают культ святых).

В раннехристианской церкви постепенно сформировалось учение о семи *Таинствах, идущих от Бога:*

- крещение;
- миропомазание – церковный обряд, заключающийся в крестообразном помазании миром (специально приготовленным ароматным маслом – миром). Это таинство проводится после крещения младенцев, а также при коронации царей;
- причащение;
- покаяние;
- елеосвящение (таинство православной и католической церкви, заключающееся в помазании тела больного освященным елеем; елей – это оливковое масло);
- брак;
- священство – посвящение человека, наделяющее его дарами и правом совершать таинства и обряды.

Постепенно формируются христианские *обряды*. У обряда – церковное происхождение: он создан не самим Богом, а людьми. Складывались тексты молитв и песнопений, утверждался единый порядок богослужений, который у католиков называется мессой. Авторами «чинов» (т.е. текста и последовательности важнейших служб) выступали наиболее авторитетные и заслуженные создатели церкви и святые. Это Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и др.

Высшей властью над всей церковной иерархией на Западе с V в. стал располагать римский архиепископ, который стал называться **Папа** (в пер. с греч. – отец) римский.

Пользуясь отсутствием сильной, централизованной светской власти, папы стали независимыми церковными и светским правителями в Риме и епархии. Они собрали в своих руках значительные земельные владения. Получив из рук франкского короля Пипина II Короткого (741–768) отнятые им у лангобардов земли по Тибру и в области Равенны, папа **Стефан II в 756 г.** образовал государство – **Папскую область**.

В то же время папство укрепляло свою власть над епископатами и всей церковной иерархией. Папа Григорий I Великий (590–604) уже именовал себя Вселенским главой церкви. Подобный титул за Константинопольским патриархом он отрицал. Однако это встретило сопротивление, как со стороны восточной церкви, так и внутри церковной иерархии. Кроме того, Папы стремились подчинить своему влиянию церковь во всех вновь обращенных славянских странах, в частности, в Болгарии. Это привело к конфликту между западной и восточной церквями. Поводом к их окончательному разрыву послужил спор из-за подчинения церкви в южной Италии. Эта область в течение долгого времени принадлежала Византии, но Папа считал ее своим леном. Не добившись признания своих прав в ходе длительных переговоров, Папа Лев IX направил в 1054 г. в Константинополь легатов, которые должны были провозгласить проклятия по адресу Константинопольского патриарха Михаила Керуллария. Патриарх, в свою очередь, провозгласил от имени церковного собора проклятие в адрес папских легатов. После этого между Римом и Константинополем уже не было примирения. Образовались две христианские церкви: **римско-католическая и православная (греко-католическая)**. **Католическая** – значит вселенская.

Уже во второй половине IX в. определились догматические и культовые различия двух христианских церквей.

Различия между католической и православной церквями

- католическая догма утверждает, что третий член Троицы, Святой Дух, исходит в равной степени от Бога-Отца и Бога-Сына, а православная говорит, что Святой Дух исходит только от Бога-Отца и лишь проходит через Бога-Сына;
- католики совершают крестное знамение двумя пальцами, а православные – тремя;
- католическая церковь, исходя из учения о благодати как заслугах святых перед Богом, дает своим авторитетом отпущение любых грехов и дарует душам вечное спасение за богоугодные дела, а православная совершенно отвергает подобный путь спасения;
- в католичестве введен **целибат** (обет безбрачия) для всего духовенства и принято **учение о чистилище** (там, как и в аду, душа грешника подвергается мучениям, но оттуда в отличие от ада можно,

искупив муками грех, попасть в рай). В православии таких положений нет;

- главное обрядовое различие заключается в способе причащения духовенства и мирян. У православных те и другие причащаются под обоими видами – хлебом и вином, а у католиков миряне причащаются только хлебом;
- католическое богослужение совершается только на латинском языке, а православное – на любых местных языках;
- Восточная церковь не признает папского верховенства и институт кардиналов.

Обычно церковь, как Восточная, так и Западная действовала в союзе со светскими властями, однако между ними случались и острые конфликты. Вместе с тем церковь создавала культ своей «священной власти», неповиновение которой объявлялось тяжким грехом. Для защиты своих интересов церковь выработала систему наказаний:

- **отлучение**, ставившее человека вне церкви и лишавшее его возможности получить спасение на том свете;
- **интердикт**, запрещавший человеку отправление культа в пределах всей страны;
- **анафема** – публичное проклятие.

Эти средства церковь использовала для удержания в повиновении не только простых людей, но и власть имущих – королей. Папство пользовалось им и в целях подчинения светской власти и создания теократии (форма правления, при которой глава государства является одновременно его религиозным главой). Для обоснования своих претензий на светскую власть католическая церковь использовала документ, известный как **«Константинов дар»**. Согласно «Константинову дару» римский император Константин (306-337) предоставил папе **Сильвестру I** светскую власть над всей западной частью империей, в том числе и над Италией. «Константинов дар» служил для пап юридическим обоснованием их притязаний на светскую власть. Подлинность «Константинова дара» была опровергнута **Лоренцо Валла** в его сочинении «Рассуждение о подложности «Константинова дара» (1440), сыгравшего большую роль в подрыве авторитета папства.

Если в IX–XI вв. власть пап была невелика, то к началу XII в. она значительно усиливается. Намного возросли и материальные средства папской курии, превосходившие финансовые ресурсы самого богатого из европейских королей. Кроме доходов из папской области, курия получала:

- взносы от епископств со всех католических стран;
- церковную десятину;
- специальный крестоносный побор («саладинова десятина»).

С XI в. появляются **индульгенции**, понимавшиеся как полное или частичное освобождение от дел покаяния за совершенный грех, даваемое епископом или Папой. Они давались за участие (личное или денежное) в строительстве храмов, паломничество в Рим, позднее – за участие в крестовых

походах. С XIV в. индульгенция понимается не только как освобождение от наказания за совершенный грех, но и как отпущение самого греха. Появляются индульгенции по поводу юбилейных дат. С XV в. стали даровать индульгенции душам умерших, находящимся в чистилище. Такие индульгенции могли купить родственники и друзья умерших. Именно продажа индульгенций стала поводом для начала Реформации.

С конца XI в. до 1270 г. по призыву католической церкви совершались «крестовые походы» на Ближний Восток под предлогом борьбы с мусульманами за освобождение «Гроба Господня» и «Святой земли» (Палестины). Целью этих походов было укрепление власти папства. Крестовые походы вызывали религиозное воодушевление и поднимали авторитет Папы в Европе. Папство становится центром Западной Европы. С благословения пап *Иннокентия III и Григория IX (1227 – 1241) Тевтонский орден* немецких рыцарей вел в XIII в. захват польских, литовских и русских земель.

Возникновение монашества

Идея аскетизма нашла свое воплощение в монашестве, появившемся на Западе в III – IV вв. Слово «*монах*» означает «уединенный». Трудно переоценить важность той роли, которую играли монастыри в культуре и политике развитого Средневековья. Философ культуры Хуго Фишер даже присвоил одной из своих книг подзаголовок «Рождение западной цивилизации из духа романского монашества».

В текстах Нового Завета отсутствует какая-либо разработанная система христианской *аскезы* (от греч. – «упражнение»), не упомянуты там и монахи. Иисус Христос учил о тщете всего мирского и призывал следовать за собой, оставив имущество и родных. Мотив следования Христу во спасение души, единения с ним становится ключевым в христианской аскезе. Другой ее важной особенностью был культ послушания, смирения. Христианин должен был победить не плоть, а свой эгоизм во имя любви к Богу. На становление монашества оказали влияние разные факторы.

Причины возникновения монашества:

- раннее христианство тяготеет к мученичеству;
- влияние иудейских сект ессеев и терапевтов (врачевателей), которые жили коммунально во время появления самых первых идей христианства;
- влияние буддийского монашества в условиях торгового обмена между азиатским Востоком и Западом.

Важную роль в развитии монашества на Западе сыграл *Бенедикт Нурсийский (480 – 547)*. Он создал монастырь в Монте-Кассино близ Неаполя и бенедиктинский устав (529). Согласно уставу Бенедикта, вступив в общину, монах отрекался от мира, приносил обет послушания и оседлости: ворота монастыря навсегда закрывались за ним. В уставе последовательно проводилась идея общежитийности: монахи должны спать, питаться, работать и

читать вместе. Устав исключил даже индивидуальную молитву: уста всех братьев должны произносить одни и те же слова. Праздность Бенедикт считал вредной для души, поэтому наряду с молитвой важным занятием должен стать физический труд. Бенедиктинцы были самой распространенной формой монашества в древности и раннем Средневековье. У них отсутствовала централизованная организация, каждый монастырь обладал самостоятельностью.

Распространение устава св. Бенедикта в Европе продолжалось в течение нескольких столетий.

Монастырь представлял собой довольно большой комплекс, куда входили кельи монахов, трапезная, собор, библиотека и хозяйственные постройки, в которые включались склады и амбары, хлев для скота и прочее. Доступ в монастыри был открыт людям всех сословий.

В монастыри шли люди, которые хотели хранить верность заповедям Евангелия, те, кто был изгнан из своих мест в результате общественных потрясений, кто искал в монастырях покой и условия для умственного труда, а так же нищие. Монахи бенедиктинских монастырей вскоре стали известны как искусные врачеватели и фармацевты, научившиеся выращивать лекарственные растения и изготавливать лекарственные средства. Благодаря ученым, писателям и философам, некоторые монастыри стали центрами культурной жизни.

Но в монастыри направлялись и те, кто жаждал власти и материального благополучия. Монастыри стали важным звеном в подготовке клира и получении высших должностей в церкви. Монастыри получали денежные вклады от богатых людей, земли. Средневековые хроники говорят о мирских удовольствиях, которые получают монахи в обителях, пренебрегая аскезой, о покупке церковных должностей.

Около 910 г. **аббат Одо** из монастыря **Клюни** в Бургундии провел реформу монашеской жизни. Ключийские монастыри подчинились одному главному монастырю и его аббату. Так появились монашеские ордена – объединение монастырей с центральной властью и едиными задачами. **Ключийская реформа** была направлена на укрепление церковной организации и дисциплины, развитие системы образования для священников. Но главной их идеей стало провозглашение папы наместником Бога на земле и единственным источником духовной и светской власти. В 1059 г. ключиец Гильдебранд, будущий Папа Григорий VII (1073 – 1085), потребовал от монархов Европы принесения вассальной присяги Папе и уплаты налога в пользу Рима. Теперь уже ослабленные феодальной раздробленностью империя и королевства не могли противостоять реформированной церкви, и к XIII в. папство достигает наивысшего могущества. Мощь папства имела экономические и социальные основания. Уже к концу раннего средневековья церкви принадлежало около трети обрабатываемых земель. Доходы от них, от церковной десятины, храмовых сборов и приношений наполняли казну римского первосвященника

В X – XI вв. клюнийскими монастырями была выдвинута идея о необходимости ученой и созерцательной жизни для монаха, в противовес активной жизни с физическим трудом, который, по их мнению, не способствует воспарению духа к божественному откровению. Это было связано, прежде всего, с тем, что орден постепенно наживал богатства, получал земли, приобретал зависимых крестьян и забывал о строгости и чистоте монашеской жизни, о физическом труде. Средневековые монахи превращались подчас в крупных сеньоров, владевших обширными территориями и управлявшими целыми общинами.

Именно клюнийские монастыри обладали большими коллекциями книг, архивами, и имели свои, славившиеся по всей Европе *скриптории* (лат. от *scriptor* – писец, переписчик), где создавались рукописи, хранились и переписывались произведения античных авторов.

Как известно, монастыри были не только мужские, но и женские. Однако следует отметить, что нередко в средние века мужские и женские монастыри строили рядом или вовсе совмещали.

Женские монастыри в классическое средневековье, кроме духовной, выполняли весьма существенную дополнительную функцию. Монастыри принимали в свои стены преимущественно уроженок знатных семей. Для них практически не представлялось возможным найти равного по достоинству жениха и выйти замуж. Отдавая девушку в монастырь, семья избавлялась от лишнего рта или необходимости давать за ней приданое. Знатная же девица приобретала новое общественное положение, которое позволяло ей быть самостоятельной, заниматься разного рода ученой или общественной деятельностью, чего иначе она бы никогда не достигла. Для девочек из бедных семей уход в монастырь, часто предрешенный ее родителями, также служил повышением социального статуса.

В начале XIII в. появляются нищенствующие монашеские ордена. Они были представлены францисканцами, доминиканцами, кармелитами, августинцами. Нищенствующие монахи не имели постоянных обителей. Они жили подаяниями и оказывали большое влияние на народную культуру.

Основателем ордена францисканцев был *Франциск Ассизский*, родившийся в зажиточной семье. Юношей он вел разгульную жизнь с молодёжью своего города, которая выбирала его «царём» пирушек, участвовал в военных походах. Франциск, согласно сказанию, увидел сон, направивший его на другой путь. Он покинул отчий дом, отказался от наследства, стал проповедником. Два года провел Франциск в окрестностях Ассизи, занимаясь, кроме молитвы, починкой церквей. Питался он объедками, которые собирал по городу в обеденное время. Многие стали его считать помешанным, но к его бедному житью присоединился богатый гражданин Бернард де Квинтавалле, который, согласно с Евангелием, распродал свое имущество и раздал бедным; присоединились и другие. В одежде странников они ходили по соседним городам и деревням, призывая к миру и покаянию. Франциск заменил монаха-

отшельника монахом-миссионером, который, отрекшись внутренне от мира, остается в мире, чтобы призывать людей к миру и покаянию.

Церковь вначале враждебно отнеслась к францисканцам, запретила им проповедовать. Но скорее папство решило взять странствующих проповедников под свой контроль. От францисканцев потребовали стать официальным церковным орденом и изменить свое отношение к собственности. Франциск отказался. Незадолго до смерти он составил завещание, где указывал, что «братья» обязаны отречься от всякой собственности буквально. Но постепенно «братство» превратилось в обычный монашеский институт.

Орденское одеяние францисканцев – темно-коричневая шерстяная ряса, подпоясанная веревкой, к которой привязаны чётки, круглый короткий *клобук* (от тюрк. колпак – шапка) и сандалии.

В Испании, Италии, Франции аналогичный орден был основан монахом Домиником де Гусманом. Доминиканцы называли себя «псами Господними». Их эмблемой была собака с горящим факелом в пасти. Они вели полемику с еретиками, отстаивали чистоту христианского учения. На членов ордена возлагалась обязанность отказаться от всякого имущества и доходов и жить подаяниями. Это постановление соблюдалось не вполне, и в 1425 году было отменено папой Мартином V. Важнейшим направлением деятельности доминиканцев было углубленное изучение теологии с целью подготовки грамотных проповедников. Из их среды вышли крупные богословы – *Альберт Великий и Фома Аквинский*. Доминиканцы основали собственные учебные заведения (в Болонье, Кёльне, Оксфорде и др.), возглавляли богословские кафедры в университетах Парижа, Падуи, Праги и др. Вскоре доминиканцы стали одним из самых богатых орденов. Папа *Григорий IX* в 1232 г. предоставил им руководство инквизиционными трибуналами. Доминиканцы стали цензорами католической правоверности.

С XIII в. доминиканцы развернули широкую миссионерскую деятельность, основали множество монастырей (в частности, под Киевом, в Иране, Китае и др.). Одежда доминиканцев состоит из белой рясы с белым капюшоном. Выходя на улицу, они надевают сверху черную мантию с черным капюшоном.

С крестовыми походами связано возникновение рыцарских орденов. После взятия Иерусалима крестоносцами, возникла потребность установить опеку над прибывающими с Запада паломниками. Защитить их от нападений мусульман. С этой целью были созданы рыцарские братства: храмовников или тамплиеров, госпитальеров, крестоносцев и т.д.

Функции монастырей в Средние века:

- религиозный центр;
- административный центр;
- культурный центр;
- приют обездоленным, утешение – отчаявшимся, занятие – лишним.

Таким образом, монашество приобретает совершенно особое положение в Западной Европе. Оно становится на долгие века инициатором всевозможных церковных реформ, интенсивно воздействует на массовое сознание и повседневную жизнь паствы.

Инквизиция

На протяжении ряда веков официальной церкви как на Востоке, так и на Западе приходилось бороться с многочисленными *ересями* (отклонение от норм господствующей религии, противоречащее церковным догматам). Они, как правило, отражали протест против авторитарной идеологии, освещавшей неудобные тем или иным социальным слоям или этническим группам господствующие порядки. В идейном плане этот протест выражался в отрицании земного мира как господства дьявола, или, наоборот, в возвышении человека посредством придания ему божественного статуса. Для борьбы с ересями и упрочения собственных позиций католическая церковь создает специальное судебное учреждение – *инквизицию* (от лат. – розыск).

Деятельность инквизиции началась в 1184 г. с создания епископских судов для установления вины еретиков и передачи их в руки светской власти для вынесения наказания. В 1229 г. Тулузский собор потребовал создавать специальные организации мирян, которые бы занимались розыском еретиков. Наказания, выносимые светской властью еретикам не удовлетворяли римскую курию, поэтому папы стали назначать свои инквизиторов. В 1227 г. папа Георгий IX поручил доминиканцам организацию специальных трибуналов, в тех странах, где существовали еретические движения.

Инквизиция стала средством уничтожения политических противников и личных врагов. Она на некоторое время упрочила влияние католической церкви, но не предоохранила ее от кризиса.

Христианство и изменение вектора культурного развития

- христианство создало единую идеологическую основу средневековой культуры;
- античная культура ориентировала человека на получение максимального удовольствия от своего земного существования и потому чрезвычайно ценила власть и славу, богатство, физические здоровье и красоту. Христианство же призывало людей спасать, прежде всего, свои бессмертные души;
- героями христианского общества становились не завоеватели и спортсмены (Олимпийские игры были отменены так же, как и гладиаторские бои), не блестящие красавцы и красавицы, а Иисус Христос, мученики за веру и монахи;
- не природная красота, в том числе красота человеческого тела, манила художников, ибо она преходяща. Художники пытались отразить в своих произведениях Свет Божественной истины, который искали в Библии и молитве, церковном культе, жизни и учении христианских святых. Главная цель христианского искусства выражена знаменитой фразой

Августина: «Не блуждай вне, но войди вовнутрь себя», а по меткому выражению О. Шпенглера, «исповедальность» европейского искусства есть качество, сформированное христианской духовностью;

- без этого обостренного внимания человека к своей личности не было бы и знакомых нам гуманитарных наук;
- христианство провозгласило свободу человека, его творческую деятельность, которая реализовывалась первоначально главным образом в духовно-нравственной сфере, но затем она нашла себе практическое поле для своего воплощения и стала выражаться в преобразовании природы и общества, в построении основ правового государства, уважающего права и свободы человека;
- в условиях феодальной раздробленности, политической слабости государственных образований христианство выступало объединяющей силой;
- церковь выступала регулирующим началом в жизни средневекового общества, чему способствовало само положение католической церкви, которая не только не подчинялась верховной политической власти, но и сохраняла практически полную самостоятельность в решении внутренних и целого ряда политических проблем.
- христианство сформулировало идею о том, что существование мира и человека есть восходящий исторический процесс (а не просто чередование космических циклов).

Христианство в своем развитии стало весьма противоречивым феноменом культуры. Проявления христианской веры могли быть выражением культуры высочайшего уровня, возвышения духа. Но вера могла стать и выражением бескультурья: невежества, лицемерия, аморальности подавления духовной свободы.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Где возникло и как распространялось христианство?
2. Назовите основные священные книги христианства?
3. Назовите основные идеи и понятия христианства?
4. Назовите особенности христианского учения, его отличие от иудаизма?
5. Структура церкви как социального института в католицизме.
6. Когда произошел раскол христианской церкви?
7. Почему христианство стало мировой религией?
8. Каковы основные духовные ценности христианства?
9. Чем отличаются нравственные ценности Ветхого и Нового Заветов?
10. Какую церковную реформу провел Константин Великий?
11. Назовите причины преследования христиан?
12. Какие функции выполняли монастыри?
13. Кто был основателем западноевропейского монашества?

14. Когда и по каким причинам произошел раскол церкви на Западную и Восточную?
15. В чем заключался смысл «Константинова дара»?
16. Перечислите наказания, которые церковь создает для защиты своих интересов?
17. Когда и по каким причинам произошел раскол христианской церкви на римско-католическую и греко-католическую?
18. Назовите первого основателя нищенствующих монашеских орденов?
19. Что понималось под «ересью»?
20. Какие цели преследовала церковь, создавая инквизицию?
21. Как повлияло христианство на вектор культурного развития народов Западной Европы?
22. Расскажите о структуре Библии?

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте Евангелие и приведите примеры использования библейских сюжетов в культуре с описанием самого сюжета;
2. Найти и выписать не менее 10 крылатых слов и выражений из Ветхого или Нового завета.

Тесты

- 1. Единый духовный центр, единый глава церкви существует:**
 - а) в православии;
 - б) в католицизме;
 - в) в протестантизме.
- 2. Аскетическую, монашескую форму спасения отвергает направление христианства:**
 - а) православие,
 - б) католицизм,
 - в) протестантизм.
- 3. В католицизме промежуточное место между раем и адом, где души грешников, не получившие прощения в земной жизни, но не отягощенные смертными грехами, прежде чем получить доступ в рай, горят в очищающем огне, называется _____**
- 4. Повествования об Иисусе Христе, получившие название «Евангелие» в переводе с греческого означают _____**
- 5. Среди авторов Евангелий, вошедших в Новый Завет, нет:**
 - а) Матфея;
 - б) Марка;
 - в) Петра;
 - г) Луки;
 - д) Иоанна.
- 6. В основы христианской морали, изложенные в Нагорной проповеди, не входит:**

- а) любите врагов ваших, благотворите ненавидящих вас;
- б) благословляйте проклинающих вас и молитесь за обижающих вас;
- в) ударившему тебя по щеке подставь и другую;
- г) всякому просящему у тебя давай, и от взявшего твое не требуй назад;
- д) не судите и не будете судимы;
- е) соблюдай субботу – день покоя.

7. Выберите черты, характерные для ветхозаветной этики:

- а) необходимо почитать единого Бога;
- б) Бог обращается к внутреннему миру каждого человека;
- в) Бог - милосердный, всепрощающий;
- г) Бог обращается к свободной личности человека.

8. Выберите черты, характерные для новозаветной этики:

- а) Бог обращается только к избранному им народу;
- б) Бог всемогущий и ему нет дела до страданий человека;
- в) Бог - строгий, карающий, мстящий;
- г) страдание - путь человека к Богу.

9. Документ, уравнивший права христиан с другими религиями:

- а) Миланский эдикт;
- б) Константинопольский эдикт;
- в) Никейский эдикт.

10. Целибат – это:

- а) обряд причасти;
- б) обет безбрачия;
- в) учение о чистилище.

11. Папская область была образована:

- а) в 324 г.;
- б) в 756 г.;
- в) в 1054 г.

12. Женщины в раннем христианстве могли быть:

- а) пресвитерами;
- б) диаконами;
- в) епископами.

13. Сколько всего книг в Библии:

- а) 27;
- б) 50;
- в) 77.

14. Эмблемой какого монашеского ордена была собака с горящим факелом в зубах:

- а) доминиканцев;
- б) францисканцев;
- в) бенедиктинцев.

15. Инквизиция была создана:

- а) в 756 г.;
- б) в 1054 г.;

в) в 1184 г.

16. В 1227 г. Папа Георгий IX поручил организацию специальных трибуналов для борьбы с ересью:

- а) доминиканцем;
- б) францисканцем;
- в) бенедиктинцем.

Рекомендуемая литература

1. Волкова П. Мост через бездну. В пространстве христианской культуры. – М.: АСТ, 2015. – 400с.
2. История религии. В 2 т. Т.2. Учебник/ Ф.М. Ацамба, Н.Н. Бектимирова, И.П. Давыдов и др.; Под общей ред И.Н. Яблокова. – М.: Высшая школа, 2004. – 676 с.
3. Религия в истории и культуре: учебник для вузов /Под ред. М. Г. Писманика. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: ЮНИТИ, 2000. – 591 с.
4. Религия как феномен культуры // Гуревич П. С. Культурология: учебник. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2009. – 336 с.
5. Четверикова О., Крыжановский А. Культура и религия Запада. Религиозные традиции Европы. – М.: Московские учебники и картолитография, 2009. – 528 с.
6. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – М.: АСТ, 2014. – 352 с.
7. Яковлев Е.Г. Эстетика. Искусствознание. Религиоведение. – М.: КДУ, 2005. – 640 с.

Глава 2

Культура раннего Средневековья V – XI вв.

2.1. Общая характеристика эпохи

Представление о своеобразии средневековой цивилизации и культуры дают в целом и в деталях сочинения многих авторов: Й. Хейзинга, Ж. Ле Гофф, П.М. Бицилли, Ж. Дюби, А.Я. Гуревич.

В период раннего Средневековья значительно расширяется территория, на которой идет образование западноевропейской цивилизации: если античная цивилизация развивалась в основном на территории Древней Греции и Рима, то средневековая цивилизация охватит уже практически всю Европу. Активно шло расселение германских племен на западных и северных территориях европейского континента. Эту эпоху называли «Темными веками», или «периодом Великого Переселения народов». В это время продолжались перемещения множества народов по всей территории Европы. К IX в. переселение в основном завершилось, установились относительные границы вновь образованных государств-королевств (франков, бургундов, вестготов, лангобардов, англосаксов и т. д.).

В Британии обосновались германские племена англов и саксов, потеснивших местных бриттов и кельтов, в Галлии – франки, в середине

Европы – алеманы, на Аппенинском полуострове обосновались остготы, лангобарды и бургунды, Пиренейский полуостров достался вестготам, а на севере Африки было создано королевство вандалов со столицей в Карфагене.

Культурная, экономическая, религиозная, а впоследствии и политическая общность Западной Европы будет в значительной степени основываться на этнической общности западноевропейских народов и на общности религии - христианства.

Важным процессом этого периода было формирование на территории бывшей Римской империи новых государственных образований, создававшихся «варварами». Новые хозяева бывшей римской империи использовали знания и умения римских граждан, назначая их на различные должности и наделяя землей.

Политический строй раннефеодальных государств – монархия.

В период раннего Средневековья формируются основные сословия феодального общества: феодалы, духовенство и народ – так называемое третье сословие, в него включались торговцы, и ремесленники. Крестьяне оставались вне рамок средневекового сословия. У сословий – разные права и обязанности, разные общественно-политические и хозяйственные роли. Считалось, что стремление подняться выше своего сословия греховно (гордыня – великий грех).

Раннесредневековое общество Западной Европы было аграрным. В сельском хозяйстве было занято подавляющая часть населения. Более 90% западноевропейцев жили вне города. Города в этот период не играли большой роли.

Труд в сельском хозяйстве был ручным, что предопределило его низкую эффективность и медленные темпы технико-экономической революции. В каждом поместье имелось практически все жизненно необходимые отрасли хозяйства – полеводство, скотоводство, различные ремесла. Хозяйство было натуральным, специально на рынок сельскохозяйственная продукция не производилась.

Внутренняя торговля развивалась медленно и в целом товарно-денежные отношения были развиты слабо. Этот тип экономики – натуральное хозяйство – продиктовал, таким образом, преимущественное развитие дальней, а не ближней торговли. Дальняя (внешняя) торговля была ориентирована исключительно на высшие слои населения. Из стран Востока в Европу ввозили предметы роскоши: шелк, парчу, бархат, изысканные вина, экзотические фрукты, разнообразные пряности, ковры, оружие, драгоценные камни, жемчуг, слоновую кость.

Промышленность существовала в виде домашней промышленности и ремесла: ремесленники работали на заказ, так как внутренний рынок был очень ограничен.

Все исследователи отмечают, что весь средневековый Запад постоянно испытывал страх голода. Люди мечтали о пище, о хлебе. В разных странах слагались песни о еде и питье. Обжорство считалось идеалом хорошей жизни.

Его прославляли в литературе, описывая различные блюда и пироги. Голод угрожал средневековому населению постоянно, и время от времени уничтожал массы людей. Низкая урожайность, плохое хранение продуктов – все это приводило к голоданию. В 1032 – 1034 гг. был великий голод во Франции, во время которого, судя по описанию: когда съели и диких зверей и птиц, неодолимый голод заставил людей подбирать падаль и творить такие вещи, о каких и сказать страшно. Речь шла о случаях людоедства, детоубийства.

Большинство населения Средневековой Европы страдало физическими и нервными недугами, так как жизнь простых людей была тяжела и сопровождалась недоеданиями и тяжелым физическим трудом. В отличие от Античности, уделявшей много внимания физическому здоровью и телесной гармонии, а также гармонии тела с душой, в Средние века жизнь тела была вторичной по отношению к бессмертной душе. Так Григорий Великий, называл тело «омерзительным одеянием души». Людовик Святой считал, что когда человек умирает, он излечивается от проказы, каковой является его тело. Монахи усмиряли свою плоть. Телесная нагота всячески порицалась.

В то же время физическая сила, крепость, выносливость высоко ценились в этом обществе воинов.

В средневековом обществе напряженная эмоциональная религиозность сочеталась с формализацией веры, ее рационализацией, ритуализацией, приближением к мирскому. Церковные праздники проходили среди необузданного веселья с Ирой в карты, пьянством, бранью. Церкви порой становились местом свиданий, куда молодые люди приходили поглазеть на девиц и дам, щеголявших прическами и нарядами.

К духовенству в Средние века выработалось общее презрительное отношение, хотя отдельные священнослужители пользовались уважением. Неуважительное отношение объяснялось неприязнью к тем, кто часто роскошествовал, грешил, жил в разврате, жадности, нарушении божественных заповедей. В европейской литературе поп чаще всего оказывался отрицательным персонажем.

Характерной особенностью жизни в раннее Средневековье были постоянные грабежи и опустошения, которым подвергались поселения европейцев. С севера совершали пиратские набеги скандинавские викинги. С юга – мусульмане. С востока налетали мадьяры – венгры, которые сравнительно недавно поселились на Дунае, и тоже начинали строить свое государство. Раздробленная на мелкие уделы Европа жила в постоянном напряжении и страхе, угроза грабежей и разбоев существенно замедляла экономическое развитие.

Заря средневековья была кровавой. Однако именно в этот период были заложены основы подлинно европейской культуры, поскольку в древности не было Европы в современном понимании – как некоей культурно-исторической общности с единой судьбой в мировой истории.

Наибольшая часть дошедших до нас сведений касаются франков. Название «франк» переводится как «отважный», «вольный». Это собирательное

название рейнских германских племен. Среди вождей франков известен *Меровей* – с его именем связана *династия Меровингов*. Во второй половине VI в. франкское королевство являлось самым крупным из всех варварских королевств.

В связи с этим период с VI по конец VIII вв. раннего средневековья нередко называется также периодом меровингского искусства. Термин этот более правильно применять лишь в отношении к памятникам, создававшимся за означенные столетия, на территории современной Франции.

2.2. Искусство варваров эпохи Меровингов

В целом следует отметить, что в Меровингскую эпоху отсутствовали благоприятные условия для развития искусств и ремесел из-за борьбы за обладание тронном между членами королевской семьи. Относительно мирным и благоприятным было только царствование короля Дагоберта I, продолжавшееся всего одно десятилетие (629 – 639).

Вожди варварских королевств довольно быстро приняли христианство, так как христианская религия отвечала интересам военной аристократии и растущей власти вождей – конунгов. Но христианство было переосмыслено варварами в духе их первобытной мифологии. Вследствие этого христианские представления приобретали у «варварских» народов своеобразные черты. Так, многочисленные духи природы превращались в бесов, символы евангельской религии переплетались с магическими образами древних культов. В искусстве возникла удивительная смесь христианства с народной фантазией.

Памятники варварского искусства эпохи Меровингов распространены на огромной территории – от берегов Черного моря до Британских островов, в погребениях и кладах. Чаще всего встречаются *фибулы* (застежки, пряжки), украшения, оружие, декоративная утварь. К периоду распространения христианства времени относятся предметы культа: чаши, кресты, оклады церковных книг. Чем дальше на север, тем больше языческих элементов в искусстве этих королевств. У варваров были распространены филигранный и полихромный стили.

Филигранный стиль – на поверхность металлического изделия наносились тонкие золотые или серебряные нити, или зернь.

Полихромный стиль – серебряные и золотые изделия украшались вставками из эмали, цветного стекла, драгоценными камнями, которые помещались между золотыми перегородками, создающими узор.

В художественной культуре варваров изобразительная сторона была развита слабо. Насколько в подобных случаях художники оказываются беспомощными в передаче человеческой фигуры, свидетельствует, например, изображение стоящей фигуры (законодатель?) в «Сборнике законов варваров» в Библиотеке Сент-Галлена (ок. 798). Статуарная скульптура исчезает из западноевропейского искусства на несколько столетий.

Характерные черты варварского изобразительного искусства

- чрезвычайно богатое орнаментное искусство;

- доминируют зверино-ленточный и геометрический типы орнаментов;
- изображения мифологических чудовищ, зверей плоскостные, что типично для языческого искусства;
- тяготение к абстракции, к растворению человеческой фигуры в изгибах орнамента;
- развитая техника художественной обработки металлов, в частности ювелирное дело;
- в ювелирных изделиях крайне характерно сочетание металла с цветными камнями или окрашенным стеклом, в особенности золота или золоченой меди с гранатами и рубиново-красным стеклом.

Зверино-ленточные орнаменты особенно ярко представлены в деревянной резьбе Скандинавии эпохи викингов. Звери кусаются, пожирают друг друга, безудержно переплетаются. На носу *дракара* – корабля викингов, устанавливалась резная голова чудовища, (очевидно, для устрашения враждебных духов), готового растерзать всех на своем пути. Такая голова была найдена в Норвегии, в Осеберге.

Звериные орнаменты, перешли и в раннюю христианскую иконографию. Это особенно ярко представлено в художественном творчестве в VII и VIII вв. в Ирландии и Западной Англии (Нортумбрии). Там в монастырях церковные книги украшались миниатюрами со сложным орнаментом. Условными были и изображения людей и ангелов, выполненные в примитивной манере.

Зодчество

Свидетельством того, что римская строительная техника была утрачена, является массивная и суровая гробница остготского короля *Теодориха (около 526)* в Равенне (Италия).

Вместо купола мавзолей перекрыт одним из самых больших монолитов, когда-либо употреблявшихся в строительстве (диаметр 10,5 м, высота 2,5 м). Эта глыба была добыта в Истрии – на противоположном берегу Адриатического моря. Её доставили в Равенну, предварительно выдолбив для уменьшения веса, подвешенной между кораблями. Затем, вероятно, монолит был поднят на земляную насыпь в уровень гробницы.

Почти единственным образцом для возникавшей европейской архитектуры того периода служили римские *базилики* (с греч. – царский дом). Базилика представляла простой зал в виде удлиненного прямоугольника. Внутри базилики, параллельно стенам шли колонны, которые делили помещение на три или пять частей, называемых *нефами* (от лат. – корабль). В этих общественных зданиях в римской империи проводили судебные процессы, решали финансовые вопросы, торговали. Гражданские собрания укрывались в базиликах от непогоды. Христиане приспособили эти здания для богослужения.

В VII – VIII вв. на севере Франции план базилики усложнился. Появился *трансепт* – поперечный неф в базиликах, пересекающий основной (продольный) неф под прямым углом и она приняла крестообразную форму.

Так, один древний писатель сообщает, что план церкви должен был напоминать собой «животворящий крест».

Окончания трансепта образуют апсиды – примыкающий к основному объёму пониженный выступ здания, полукруглый, гранёный, прямоугольный или усложнённый в плане, перекрытый полукуполом.

В базиликах появляются первые циклы мозаичного декора. Среди самых значительных произведений IV в. – напольные мозаики в *Аквилее* и настенные (сохранившиеся лишь частично) в капелле Сант-Аквилино в церкви Сан-Лоренцо, Милан. В Риме к V в. относятся мозаики в *Санта-Мария Маджоре*, к VI в. – церковь *Сант-Косма-э-Дамиано*.

К характерным особенностям архитектуры раннего средневековья следует отнести *крипты* (от греч. – подземный ход, тайник) – подвальные и полуподвальные помещения под базиликами. Крипты служили для погребения и выставления для поклонения мощей святых и мучеников. Возле базилик стали строить башни, служившие колокольнями и специальные помещения для крещения – *баптистерии* (от греч. – крестить).

Появляются надгробные плиты с сюжетами на христианскую тематику, выполненные в технике плоского рельефа.

Героический эпос

Самым древним по своему происхождению жанром светской варварской литературы явился героический эпос. Он тесно связан с жизнью варварской эпохи, насыщен языческими образами и представлениями. Правда, записан эпос в поздних вариантах, подвергшихся влиянию христианства в конце VII или в начале VIII в. В тот период англосаксы уже переживали начинавшийся процесс зарождения феодальных связей. Поэме присуща эпическая архаизация. Поэма выполнена двумя различными писцами. Рукопись хранится в настоящее время в Британском музее в Лондоне. Открыта она была сравнительно поздно. В печати она упоминается впервые в 1705 г. В 1731 г. она сильно пострадала от пожара. Впервые она была издана в 1815 г. Поэма рисует действительность со специфической точки зрения: мир «Беовульфа» – это мир королей и дружинников, мир пиров, битв и поединков. Наибольшее внимание в этих произведениях уделено историческим деталям и всякого рода сказочным событиям и чудесам.

«Беовульф» (буквально – «пчелиный волк», то есть «медведь») – единственная сохранившаяся поэма «варварских» народов Европы, основой костяк которой сложился до принятия христианства. Поэма прославляет языческие, в сущности, добродетели – бесстрашие в бою, верность племени и вождю, беспощадную месть врагам.

Действие эпоса происходит в Скандинавии. Основное содержание – сказание о победе Беовульфа над страшным чудовищем Гренделем, истребившим лучших воинов конунга Хроугарда, его мать, и над опустошавшим страну драконом.

Беовульф – знатный военачальник, отправляется со своей дружиной на помощь Хродгару. В одиночку он побеждает Гренделя. Чтобы отомстить за него, из морской пучины поднимается еще одно чудовище – мать Гренделя. Беовульф спускается в ее морское логово и убивает.

Во второй части эпоса Беовульф вступает в схватку с драконом, который мстит людям, посягающим на охраняемый им клад. Дракон убит, но и Беовульф получил смертельную рану. Автор не рассматривает это как трагедию, скорее как достойный венец героической жизни. Дружинники торжественно сжигают Беовульфа и клад дракона в погребальном костре.

Поэма прославляет языческие, в сущности, добродетели – бесстрашие в бою, верность племени и вождю, беспощадную месть врагам. Мир, описанный в «Беовульфе», исторически достоверен, хотя сам Беовульф не упоминается ни в одном другом источнике.

Влияние христианства в «Беовульфе», хотя и поверхностно, но ощутимо. Например, Грендель называется потомком Каина. Стоит отметить, что в тексте есть отсылки только к Ветхому Завету. Поэма может трактоваться как вполне христианская. Суть ее – аллегория вселенской борьбы сил добра и зла, жизни и смерти.

Крупнейшим исследователем «Беовульфа» в XX в. был оксфордский учёный Джон Толкин, вдохновленный его мотивами (противостояние добра и зла) он создал трилогию «Властелин колец».

Значение варварского искусства

В соприкосновении с классическим искусством античности традиции варварского искусства не только не утратили своего значения, но, наряду с наследием греко-римской художественной культуры и некоторыми элементами, заимствованными с Переднего Востока, составили основу, на которой выросло все искусство западного средневековья. На всех этапах развития последнего отчетливо будут проступать характерные особенности искусства варваров: динамизм форм и их повышенная экспрессивность.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самопроверки

1. Назовите характерные черты варварского искусства?
2. Назовите характерные черты филигранного стиля?
3. Назовите характерные черты полихромного стиля?
4. Как называется единственная сохранившаяся поэма «варварских» народов Европы, основой костяк которой сложился до принятия христианства?
5. Какое значение имело варварское искусство для дальнейшего развития культуры?
6. Когда поэма «Беовульф» была впервые опубликована?
7. Что означают термины: базилика, неф, трансепт?

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте поэму «Беовульф».

- Расскажите о главных событиях первой части поэмы;
- В чем заключается основное содержание второй части поэмы;
- Кого защищает Беовульф?
- К какому периоду истории относится эта поэма?

Тесты

1. **Как переводится название «франк»:** _____

2. **Политический строй раннефеодального государства:** _____

3. **Идеалом хорошей жизни в раннем средневековье считалось:**

- а) большая семья;
- б) обжорств;
- в) пьянство.

4. **В варварском изобразительном искусстве доминировал:**

- а) зверино-ленточные и геометрические виды орнамента;
- б) каллиграфический вид орнамента;
- в) астральный вид орнамента.

5. **Гробница Теодориха свидетельствовала:**

- а) об утрате римской строительной технике;
- б) о возрождении римского типа базилики;
- в) о зарождении романского архитектурного стиля.

6. **Поэма «Беовульф» принадлежит:**

- а) Германской литературе;
- б) Кельтской литературе;
- в) Англосаксонской литературе;
- г) Скандинавской литературе.

7. **В поэме «Беовульф» описываются события, происходившие:**

- а) в Англии;
- б) в Дании;
- в) в Германии;
- г) в Швеции.

8. **Главный герой поэмы «Беовульф»:**

- а) Грендель;
- б) Хроугард;
- в) Беовульф.

9. **Сюжет «Беовульфа» использовал:**

- а) оксфордский ученый Дж. Толкин для трилогии «Властелин колец»;
- б) Артур Конан Дойль для исторического романа «Белый отряд»;
- в) Вальтер Скотт для исторического романа «Айвенго».

10. **Грендель был:**

- а) чудовищем;
- б) могучим богатырем;
- в) волшебником;

г) королем подводного мира.

11. «Беовульф» сохранился в рукописи:

- а) X в. н. э.;
- б) XI в. н. э.;
- в) XII в. н. э.;
- г) XIII в. н. э.

Рекомендуемая литература

1. Беовульф (любое издание)
2. Емохонова Л. Г. Мировая художественная культура. – М.: Издательский центр «Академия», 1999. – 448 с.
3. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение: учеб. Для филол. спец. вузов / М.П. Алексеев и др.; под общ. ред. Я. Засурского. 4-е изд. – Москва: Высшая школа, 1987. – 415 с.
4. Ле Гофф Ж. Рождение Европы. СПб.: «Александрия», 2014. – 398 с.
5. Литература и искусство западноевропейского средневековья: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений / А.Л. Яценко [и др.]; под общ. ред. О.Л. Мощанской, Н.М. Ильченко. – Москва: Гуманит. изд. центр Владос, 2002 – 208с.

2.3. Каролингское возрождение

Каролингское возрождение – условное название, характеризующее культурный подъем в Западной Европе в конце VIII – середине IX вв., в эпоху правления **королей франков Карла Великого (768 – 814) и Людовика Благочестивого (778 – 840)** из династии Каролингов.

Термин «возрождение» применительно к средневековой истории (в том числе и словосочетание «Каролингское возрождение») появился благодаря французскому историку Жан-Жаку Амперу в 1830-х годах. Ампер упомянул его в своих работах наперекор укоренившемуся тогда представлению о Средневековье (особенно до 1000 года) как о ретроградном периоде, как его описывает, например, французский историк Жюль Мишле. Но только в XX в., термин, упомянутый Ампером, получил широкое распространение. В 1920-х гг. также в обиход вошло понятие «Оттоновское возрождение».

«Каролингское возрождение» было узким и ограниченным территориально. Культурный подъем в империи Карла Великого происходил основном на территории Франции и Германии. «Возрождение» ограничивалось тонким слоем тех людей, которые были творцами этой культуры. «Каролингское Возрождение» заканчивается с распадом империи. В VII – VIII вв. Европа находилась в глубоком культурном упадке – особенно центральная Европа. Об этом свидетельствует тот факт, что за полтора столетия Италия и Галлия, две самые богатые и развитые области Европы, не произвели ни одного писателя – ни прозаика, ни поэта.

Для наступления нового культурного подъема необходимо было объединить остатки античной культуры с христианской и варварской. Такое воссоединение произошло во франкской державе Каролингов. И с этих пор культурное развитие Европы более не прерывалось.

Франкская империя

Карл Великий – король франков, создал государство, простирающееся от Пиренеев, через территорию современной Франции, большую часть современной Германии, а также северные области Италии и современную Австрию. По существу он объединил всю христианскую Европу, кроме Англии и Астурии. Это воссоединение западного христианства было торжественно санкционировано папским престолом, когда на рождество 800 г., накануне нового века, *папа Лев III в Риме возложил на Карла Великого императорскую корону и провозгласил его Императором*, королём франков и лангобардов. Официально государство называлось «Империя Запада», однако в историографии его называют Франкская или Каролингская империя. Само латинизированное имя Карла («каролус») во многих языках стало нарицательным обозначением короля, как в случае с Юлием Цезарем.

Империя Карла Великого не имела своей экономической базы и представляла временное и непрочное военно-административное объединение. Громадное государство могло держаться лишь благодаря его силе и энергии. Его сын и преемник *Людвиг Благочестивый* не имел таких качеств. Последние годы его правления прошли в войнах против собственных сыновей и внешних врагов. Государство оказалось в глубоком кризисе, который через несколько лет после его смерти привёл к распаду империи и образованию на её месте нескольких государств – предшественников современных Германии, Италии и Франции. В 40-х годах IX в. империя Каролингов перестала существовать.

Культурная политика Карла Великого, ее цели и задачи

Карл Великий воевал всю жизнь, но мирные дела всегда его интересовали не меньше чем военные. Его заботило единство державы. Чтобы придать единство своей обширной империи, многоплеменной и разноязычной, Карл утвердил единый язык для ведения церковной и деловой документации – латынь. Предпочтение латинского языка имело двойной смысл. *Во-первых*, латинский язык приобрёл большое значение как средство культурного и политического объединения. *Во-вторых*, империя Карла Великого претендовала на то, чтобы выступать прямой наследницей погибшей Римской империи. В этом плане латинский язык в качестве официального языка государства и его культуры приобретал особый смысл: он знаменовал родство обеих империй.

Громадная империя требовала для управления большого числа грамотных людей. С этой задачей в то время могла справиться только церковь:

- только духовенство было грамотно, и хранило кое-какие навыки управления, хозяйствования и суда;
- только духовенство в пору местной раздробленности и замкнутости поддерживало постоянную, хотя и слабую, связь между епископскими кафедрами, архиепископскими метрополиями и папским Римом;

- только духовенство могло свободно пополнять свои ряды самыми способными людьми из самых широких народных масс – очень многие высшие церковные деятели были выходцами из низов, для которых светская карьера выше их сословия была бы немыслима;
- кадры церковной администрации были в распоряжении Карла готовыми, кадры светской администрации для его империи еще необходимо было создать. Карл должен был приложить все усилия, чтобы как можно плодотворнее использовать первые и как можно скорее приобрести вторые.

Этим определилось все направление его культурной политики. Сеть монастырских школ быстро раскинулась по всем епархиям франкской державы; были даже сделаны попытки привлечь в них мирян («чтобы каждый посылал детей своих в школу, которую дети должны прилежно посещать, пока они достойно не обучатся», – говорится в капитулярии 802 г.), но, конечно, это в значительной мере осталось благим пожеланием.

Академия Карла Великого

Центром этой сети школ и институтом формирования культурной элиты империи была придворная школа в столице Карла – в *Ахене*. Учителями здесь были лучшие ученые, съехавшиеся со всех концов христианской Европы. За этой школой закрепилось название «Дворцовая Академия». Конечно, Академия Карла Великого не соответствовала этому гордому имени в полном смысле слова. Это была и Академия наук, и министерство просвещения и дружеский кружок: здесь обсуждались серьезные богословские вопросы, читались лекции, толковались авторы и устраивались пиры, на которых их участники сочиняли стихи, развлекались решением головоломок и загадок. Членами ее были сам Карл со своим многочисленным семейством, виднейшие духовные и светские сановники, учителя и лучшие ученики придворной школы. Карл Великий знал греческий и латинский языки, «обучался риторике, диалектике и в особенности астрономии, благодаря чему мог искусно вычислять церковные праздники и наблюдать за движением звезд». Пытался он также писать и с этой целью постоянно держал под подушкой дощечки для письма, чтобы приучить руку выводить буквы, но, труд его, слишком поздно начатый, имел мало успеха.

Во главе Академии встал *Флакк Альбин Алкуин (ок. 730 – 804)*, англосаксонский ученый, теолог, логик, педагог, создатель светского образования. Написанные им учебники по грамматике, риторике, диалектике и арифметике использовали в школах до конца Средневековья.

Алкуин вернул средневековой школе античную систему преподавания, включавшую «семь свободных искусств»: грамматику, логику, риторику, арифметику, геометрию, музыку и астрономию.

В 796 г. Алкуин стал аббатом монастыря св. Мартина в Туре. Он значительно расширил монастырскую библиотеку и внимательно следил за работой скриптория. Считается, что под руководством Алкуина разработан

новый вид книжного письма, известного как *каролингский минускул* – самый совершенный из всех типов латинского средневекового письма, который впоследствии использовался в печатном деле и дожил до наших дней.

В Академии работал *Теодульф* – орлеанский епископ, дипломат, моралист и покровитель искусств. Теодульф был одним из самых талантливых поэтов того времени. Он был одним из первых советников Карла по делам церкви.

Карл привлек в Академию крупнейшего историка VIII в. *Павла Диакона* (ок. 725 – ок. 800), автора «*Истории лангобардов*», «*Римской истории*», а также церковных гимнов, посланий и т. п.

Особое место среди деятелей Академии занимали выходцы из Ирландии – *Седулий Скотт* и *Иоанн Скотт Эриуген*. Седулий Скотт был знатоком греческого языка, поэтом и учёным. Иоанн Скотт Эриуген – первый оригинальный философ средневековья, создатель пантеистической системы. *Пантеисты* не верят в личностного, антропоморфного Бога или Бога-творца. Несмотря на существующие различные течения внутри пантеизма, центральные идеи в большинстве форм пантеизма постоянны: отвергается антропоцентризм, признается фундаментальное единство всего живого и необходимость почтительного отношения к природе. Пантеисты объединяют Бога и природу.

Но самым блистательным был молодой писатель и историк *Эйнхардт*, который написал произведение «*Жизнь Карла Великого*», взяв в качестве образца знаменитое произведение Г. Светония «*Жизнь двенадцати цезарей*». Он показал себя сильным и лаконичным прозаиком в «*Жизнеописании Карла Великого*». Его книга с большой живостью и непосредственностью воссоздает и картину придворного и семейного быта императора, и его государственную деятельность, повествует о его многочисленных походах. Среди них упоминается и поход в Испанию, при возвращении из которого был убит в Ронсевальском ущелье, при ночной стычке с басками, юноша Хруодланд – по одним сведениям – племянник императора, учившийся военному ремеслу при дяде, по другим слухам – внебрачный сын императора.

В память об Эйнхарде и его трудах в 1999 г. в Германии была учреждена специальная премия, которой каждые два года удостоиваются авторы биографических произведений

Книжная миниатюра

В эпоху Каролингов необычайного расцвета достигло искусство книжной миниатюры. Книги в то время были в подавляющем большинстве религиозного содержания. Наиболее распространены композиции, представляющие евангелистов с книгой или рукописью и пером в руках.

«Школа Годескалька»

Название получила по имени художника, исполнившего между 781 и 783 гг. заказы Карла Великого и его жены Хильдегарды. Эта школа также известна под именем «школы рукописи Ады» – по одному из ее шедевров, евангелию,

переписанному около 800 г. для аббатисы Ады, предполагаемой сестры Карла Великого.

Характерные черты школы

- геометрически плоская трактовка форм;
- сложное ленточное плетение в орнаменте;
- подражание в орнаментации мозаикам из цветных мраморов или инкрустациям из античных резных камней;
- Евангелисты величественны, спокойны, задумчивы, или в состоянии творческого порыва. Изображены в обрамлении колонн или полуциркулярной арки;
- широкое применение пурпура и золота.

«Школа Евангелия Карла Великого»

Эта школа книжной миниатюры существовала при дворе самого Карла (так называемая «дворцовая школа»). Она представлена «Евангелием Карла Великого» в Вене и «Ахенским Евангелием».

Характерные черты школы

- перенесение в живопись образцов римского искусства;
- евангелисты, одетые в белые тоги, – типичные римляне, скорее римские риторы, чем христианские подвижники;
- евангелисты сидят в спокойных позах на фоне пейзажа, в котором много воздуха и глубины пространства;
- реальность образов и мягкая живописная техника служат наглядным свидетельством силы античных традиций.

Реймская школа книжной миниатюры

Её своеобразные черты представлены в Евангелие изготовленным для поднесения архиепископу реймскому Эбо и в знаменитой Утрехтской псалтыри (называемой так по месту ее хранения в университетской библиотеке Утрехта). Каждому из ста пятидесяти псалмов книги, равно как нескольким включенным сюда же молитвам, соответствуют иллюстрации, дающие образную интерпретацию текста. Здесь изображаются сцены сражения, охоты, пиры, сельскохозяйственные работы, животные и многое другое. Интерес к окружающему проявляется в реальности форм архитектуры, в многочисленных элементах быта.

Характерные черты школы

- евангелисты охвачены странным беспокойством. Глаза их широко открыты, пальцы судорожно держат перо, волосы всклокочены. Одежда извивается и, как будто, дрожит в бесчисленных складках;
- в Утрехтской псалтыри представлен новый, не встречавшийся ранее чисто графический тип миниатюры, где все выполнено пером и чернилами;

- Утрехтская псалтырь выполнена таким же острым, будто вибрирующим движением, как и евангелист на Евангелие Эбо;
- проявление интереса к окружающему миру.

Турская школа книжной миниатюры

Турская школа иллюстрировала Библию Алкуина, Евангелие Лотаря (около 840 г.), Библию Карла Лысого (около 850 г.). Последняя была исполнена в Туре под наблюдением аббата монастыря св. Мартина – Вивьена.

Характерные черты школы Турской школы книжной миниатюры

- иллюстрации часто являются миниатюрными произведениями живописи с подробно разработанным сюжетом, продуманной композицией;
- попытка передать портретное сходство, если речь идет об изображении монархов. Одна из страниц Библии Карла Лысого (высотой 44 см) целиком занята миниатюрой, изображающей торжественный акт поднесения книги императору Карлу Лысому аббатом Вивьеном во главе процессии монахов. Окруженный придворными, стражей и духовенством, Карл восседает на троне с величием, достойным римского императора;
- разномасштабные фигуры. Фигура короля на втором плане значительно больше остальных. Так художник выражает идею иерархии, которая с этого времени начинает играть большую роль, как в светском, так и религиозном искусстве;
- изящество орнаментации.

Резьба по кости и хрусталу

Весьма развитым жанром каролингского декоративного искусства становится резьба по кости – как правило, слоновой. Наследуя позднеантичной и византийской традициям, каролингские резчики добиваются поразительных успехов, нанося на костяные пластины книжных окладов многофигурные сцены, тщательность проработки которых состязается с утонченностью книжной миниатюры того же периода, а зачастую и превосходит последнюю. Так, *две резные панели оклада Псалтыри Дагульфа*, изготовленные мастерами Придворной школы, содержат в общей сложности четыре сцены. На левой панели царь Давид сочиняет псалмы и играет на арфе; справа – Св. Иероним пишет письмо папе и диктует свой перевод Псалтыри. Обратим внимание на виртуозную проработку складок одежды и струн арфы, на затейливый узор, которым покрыты бордюры, обрамляющие каждую сценку.

Резьба по слоновой кости из оклада *Лорисского Евангелия* является свидетельством высочайшего уровня мастерства, достигнутого уже в первые десятилетия IX в.

В этот период возникает любопытная техника резьбы по горному хрусталу, использование которой приводит к появлению драгоценных подарочных предметов, которые в современном научном обиходе именуется «хрустальными». Самыми яркими представителями названного жанра являются «Хрусталь из Сен-Дени» и «Хрусталь Лотаря». Оба предмета датируются

850 – 870 гг. и хранятся в Британском музее. Первый представляет собой хрустальный эллипс, внутри которого вырезана сцена Распятия. Этот «хрусталь» был обнаружен в усыпальнице св. Дениса аббатом Сугерием в 1144 г. и хранился в Сен-Дени до 1793 г.

Зодчество и скульптура

В архитектуре Каролингского возрождения переплелись стили античной, византийской и средневековой архитектур. Это было связано с походами Карла в Италию, где его архитекторы могли познакомиться с опытом строительства базилик. Вместе с тем, появляются и собственно франкские новшества, например, вестверк. **Вестверк** – монументальный западный фасад церквей. Вестверк, как правило, состоит из основной башни и одной или двух примыкающих башен.

Из светской архитектуры появляются **пфальцы** – «путевые дворцы» для временного проживания императора. В них чётко прослеживаются древнеримские традиции.

Из исторических источников известно, что в это время велось обширное строительство, однако, до наших дней дошли только немногие сооружения. Среди памятников каролингской архитектуры наиболее сохранились капелла в Ахене, монастырские так называемые **ворота в Лорше (около 800)**. Композиция «ворот» – двухъярусное членение, три арочных проема, полуколонны и пилястры с античными капителями – напоминает триумфальные арки императорского Рима. Несмотря на античное влияние, надвратный зал является произведением средневекового искусства. Определяющей для зодчих Плоскость стены украшена орнаментом.

Сохранилась **церковь Жерминьи де Пре близ Орлеана**, Капелла была возведена в самом начале IX века епископом Орлеана – Теодульфом, который был к тому же поэтом и теологом. Форма этого здания напоминает греческий крест, что не такое частое явление у церквей, поэтому она и представляет большой интерес. Сохранилась и мозаичная надпись ее основателя над входом: «Я, Теодульф, построил этот храм во славу Бога. Вспомните обо мне те, кто пришли сюда».

Ахен был любимой резиденции Карла Великого. **Ахенская капелла** была построена архитектором **Эйдом из Меца**. Он имеет свой непосредственный образец в Италии – церковь Сан-Витале в Равенне. Ахенская капелла представляет собой высокий центральный восьмиугольный зал (диаметром 15 м), окруженный более низким (диаметром 29 м) шестнадцатиугольником. Центральное пространство перекрыто куполообразным сводом на барабане с окнами.

Что касается внутреннего убранства церквей, монастырских помещений и дворцов, то, по свидетельству источников, каролингское искусство широко пользовалось фресковой живописью и мозаикой. Сюжеты обычно заимствовались из церковных легенд, хроник, аллегорических трактатов. В императорском указе говорилось, что живопись в храмах допустима для того,

чтобы каждый неграмотный мог прочитать на стенах то, что не может узнать из книг.

Общий подъем искусства во времена Каролингов не захватывает монументальную скульптуру. Наиболее известна лишь *статуэтка «Карл Великий»* (хранится в Лувре, возможно, изображён Карл Лысый). Это выразительный конный портрет конкретной исторической персоны. Сомнения в достоверности вызывают лишь взаимные пропорции всадника и лошади. В самом деле, если принять высоту лошади в холке около 160 сантиметров, то рост всадника окажется значительно выше среднего – под 190 сантиметров. Если же лошадь крупнее, что легко себе представить, когда речь идет о боевом тяжеловозе – едва ли император стал бы позировать на малорослой крестьянской лошадке, тогда всадник «подрастет» до 2 метров и выше. Можем ли мы принять эти два метра в качестве достоверной характеристики всадника? Согласно описанию, Карл Великий был великаном, который превосходил своих подданных ростом на голову, а то и на полторы. Эйнхард в сочинение «Жизнь Карла Великого» написал дословно следующее: «Он обладал могучим и крепким телом, высоким ростом, который, однако, не превосходил положенного, ибо известно, что был он семи его собственных ступней в высоту». Некоторые историки, искажая смысл сообщения Эйнхарда, указывали, что росту в Карле было 7 футов, то есть 2 м 10 см. Однако, очевидно, что биограф говорит о пропорциях, а не об абсолютных величинах. Таким образом, вопрос об адекватности передачи взаимных размеров всадника и лошади в бронзовой статуэтке «Карла Великого» по сей день остается открытым.

Музыка

Карл и его приближённые покровительствовали развитию музыки, пришедшей к тому времени в упадок. Появилась единая система записи музыки. С 660 г. в церкви стал звучать орган, введенный папой Виталианом. Орган пришел с Востока, был распространен в быту, но церковь придала ему статус «божественного музыкального орудия». Крупнейшими композиторами этого времени являются *Ноткер и Туотило*. Ноткер был поэтом, композитором, историком, знатоком музыкальной истории. Туотило был не композитором (сочинитель псалмов), но и художником-миниатюристом, скульптором, механиком.

Академия англосаксонского короля Альфреда Великого

В IX – XI вв. в Европе идет процесс становления национальных государств, укрепление монархий. Нечто близкое к Академии Карла Великого создал при своем дворе *англосаксонский король Альфред, прозванный Великим (849 – 900)*. Он был неутомимым воином, в длительной борьбе победил датских пиратов и этим завоевал признание, как в Англии, так и за ее пределами. Альфред стремился к созданию централизованного государства и ненадолго добился этого. Опытный воин и отличный дипломат, Альфред был и заботливым попечителем просвещения. Он не только собирал рукописи и

организовывал их переписку, не только поощрял английских книжников в их литературных трудах, но и сам принял участие в создании придворного кружка, сконцентрировавшего в себе лучшие культурные силы Англии. Хотя кружку Альфреда было далеко до Академии Карла, но и он был примечательным явлением в истории литературы Раннего Средневековья. Особенностью английской литературы уже при Альфреде стало большое внимание к записи и созданию поэтических произведений на родном, древнеанглийском языке, который был более употребителен в обиходе кружка Альфреда, чем живые романские или германские языки при дворе Карла. Альфреду приписывают некоторые произведения на древнеанглийском языке, в том числе, перевод книги *Беды Достопочтенного «Церковная история англоv»*.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самопроверки:

1. Назовите хронологические рамки Каролингского возрождения?
2. Назовите цели культурной политики Карла Великого?
3. Какова роль Алкуина в Каролингском возрождении?
4. Кто написал произведение «Жизнь Карла Великого»?
5. Какой школой была исполнена Утрехтская псалтырь?
6. Назовите характерные черты Реймской школы книжной миниатюры?
7. Назовите характерные черты школы книжной миниатюры «Годескалька»?
8. Назовите характерные черты «Школы Евангелия Карла Великого»?
9. Назовите характерные черты книжной миниатюры Турской школы?
10. Объясните, что такое пантеизм? Назовите имя философа в Академии Карла Великого, развивавшего идеи пантеизма?
11. В каком государстве была создана Академия, подобная Академии Карла Великого? Кто был ее создателем?
12. Какое произведение искусства считают изображением Карла Великого?

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте книгу Эйнхарда «Жизнь Карла Великого» / Пер. М. С. Петровой // Историки эпохи Каролингов. – М. РОССПЭН. 1999. – 276 с. и ответьте на вопросы:
 - Каким образом Эйнхард характеризует управление государством франков до Карла?
 - Как Эйнхард описывает внешность и характер Карла Великого, и выделяет ли он какие-либо недостатки или слабости этого правителя?
 - Какими методами Карл Великий добивался укрепления созданного им государства?
 - Как Эйнхард описывает семью Карла Великого, и каким образом он использует описание семьи для создания образа идеального правителя?

- Какую роль христианство играло в жизни Карла Великого, и как складывались отношения между ним и христианской церковью?
2. Прочитайте главу из книги Ле Гоффа Ж. Интеллектуалы в Средние века. – Санкт-Петербург: Издательский дом С. – Петербургского университета, 2003. – 166 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: yanko.lib.ru
- И ответьте на вопрос, который ставит сам автор: было ли Каролингское возрождение?

Тесты

1. Возле базилик строятся помещения в виде башен, предназначенные для крещения, они называются:

- а) крипты;
- б) баптистерии;
- в) трансепты.

2. Термин Каролингское возрождение ввел в историческую науку:

- а) Жан-Жак Ампер;
- б) Джеймс Джоуль;
- в) Блез Паскаль.

3. Каролингский минускул – это:

- а) церковный гимн;
- б) вид стихотворной рифмы;
- в) тип латинского средневекового письма.

4. В Академии Карла Великого не было:

- а) Теодульфа;
- б) Алкуин;
- в) Хруодланда.

5. Автор «Истории лангобардов» и «Римской истории»:

- а) Теодульфа;
- б) Седулий Скотт;
- в) Павел Диакон.

6. Какое из приведенных определений является наиболее корректным?

- а) «Каролингское возрождение» – период восстановления античных идеалов в культуре франков;
- б) «Каролингское возрождение» – условное обозначение периода в истории культуры франков, отмеченное с расцветом франкской культуры в эпоху правления Карла Великого и его наследников;
- в) «Каролингское возрождение» – политика, проводимая Карлом Великим в области культуры, направленная на идеологическое оформление императорской власти и подчинение церкви государству;
- г) «Каролингское возрождение» – условное обозначение периода максимального расцвета государства франков, в течение которого произошло объединение большей части Средиземноморья под Карла Великого и его потомков.

7. В 660 г. в храмах появился:

- а) иконостас;
- б) орган;
- в) обряд причастия.

8. Над входом в эту церковь висит надпись: «Я, Теодульф, построил этот храм во славу Бога. Вспомните обо мне те, кто пришли сюда»:

- а) церковь Жерминьи де Пре близ Орлеана;
- б) Ахенская капелла;
- в) обряд причастия.

Рекомендуемая литература

1. Гаспаров М. Л. Каролингское возрождение (VIII – IX вв.) // Памятники средневековой латинской литературы IV – IX веков. – М.: Наука, 1970. – С. 223-242.
2. Емохонова Л. Г. Мировая художественная культура. – М.: Издательский центр «Академия», 1999. – 448 с.
3. Ле Гофф Ж. Рождение Европы. СПб.: «Александрия», 2014. – 398 с.
4. Эйнхард «Жизнь Карла Великого» / Пер. М. С. Петровой // Историки эпохи Каролингов. – М. РОССПЭН. 1999. – 276 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: www.krotov.info/history/
5. Сидоров А.И. Взлет и падение Каролингов // Историки эпохи Каролингов. М.: Росспэн, 1999. С. 189-222. [Электронный ресурс] Режим доступа: www.krotov.info/history/
6. Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в Средние века. – Санкт-Петербург: Издательский дом С. – Петербургского университета, 2003. – 166 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: yanko.lib.ru

2.4. Оттоновское возрождение

В V – X вв. идет процесс оформления контуров будущих средневековых королевств – Франции, Германии и Италии.

В середине X в., когда каролингская династия угасала, произошло стремительное возвышение саксонской династии германских королей. Особенно возвысился **Оттон I Великий (936 – 973)**. В 951 г. он совершил поход в Италию, обвенчался с наследницей Итальянского королевства Адельгейдой и добавил к короне короля Германии регалии Итальянского королевства. После громкой победы при Лехе в 955 г., покончившей с набегами венгров, Оттон I получил всеобщее признание как охранитель спокойствия в христианском мире, а германцы снискали репутацию богоизбранного народа. В 961 г. Оттон I с триумфом вошел в Рим и получал сеньориальные права на Священный город и императорский венец. **В 962 г. он торжественно короновался императорской короной, провозгласив учреждение «Священной Римской империи».** В XV в., после отказа от Италии, этот союз стал называться «Священная Римская империя германской нации», просуществовавшей до 1806 г. В период наивысшего расцвета в состав империи входили Германия, являвшаяся её ядром, северная и средняя Италия,

Швейцария, Бургундское королевство, Нидерланды, Бельгия, Чехия, Силезия, Эльзас и Лотарингия.

Могущество императорской власти в руках Оттона I представляло ощутимую силу. Порочному и слабому папе римскому Иоанну XII это не нравилось. Он стал организовывать заговор против императора. Но в ноябре 963 г. Оттон I появился в Риме, созвал местный собор для суда над папой и председательствовал на нем. В обвинительном акте был приведен длинный ряд прегрешений, которыми папа опозорил престол святого Петра. Иоанн XII был смещен, и на его место избран папа Лев VIII (963 – 965 гг.), который принес присягу на верность Оттону I.

Император стал практиковать назначение на церковные должности. В частности, известно, что он отправлял на Русь Адальберта в качестве епископа, впрочем, вскоре изгнанного. Низложенный Иоанн XII не согласился с решением суда, считая императора неправомочным созывать Собор, руководить его деятельностью и вмешиваться в дела церкви. Он начал войну с императором, заняв Рим, заставил бежать Льва VIII и аннулировал постановления Оттоновского собора. Развязка последовала неожиданно: папу нашли мертвым на ложе одной из его любовниц, убитым, по словам хрониста, самим Дьяволом. В преемники ему был избран **Бенедикт V (964)**, не признанный императором, отстраненный от управления церковью и сосланный в провинцию. Новый папа Иоанн XIII был предан императору. Все церковные вопросы он решал согласно воле Оттона I.

Согласие между императором и католической церковью оказалось возможным только при **Оттоне III (983 – 1002)**. Его учителем и духовником был монах **Герберт Ориньякский** – один из ученейших людей того времени, алхимик и астролог, предсказывавший близкий конец света, теолог и математик, введший в употребление арабские цифры. По воле Оттона III он был избран на папский престол под именем **Сильвестра II (999 – 1003)**. С деятельностью Сильвестра II связано формулирование концепции «универсальной монархии», во главе с императором, получившего власть над христианскими народами по «божественному мандату». Его соправителем является папа, который должен отказаться в пользу императора от притязаний на светские прерогативы, оставляя за собой только дела веры. Таким образом, Сильвестр II впервые высказал сомнение в истинности грамоты о «Константинове даре».

При Оттонах Германия, как в политике, так и в сфере искусства стала играть ведущую роль в Европе. При дворе Оттонов возродилась Академия, имелась библиотека, в которую собирали книги античных авторов.

Архитектура и скульптура

При Оттоне I и Оттоне II (973 – 983) в Германии велось большое строительство. Воздвигаются новые церкви и монастыри, простые по форме и напоминающие крепости. Ведущее место занимала строительная школа в

Саксонии. Архитектура «Оттоновского возрождения» была предвестником рождавшегося в X в. романского стиля.

Одним из архитектурных памятников этой эпохи является *церковь Св. Михаила*, получившая статус Хильдесхаймского кафедрального собора. Собор Св. Михаила имеет два идентичных поперечных нефа-трансепта с четырехгранными башнями над средостением и лестничными цилиндрическими башенками. Стены собора выложены из тщательно обтесанных камней.

Выдающимся памятником скульптуры той далекой эпохи является *распятие Геро из собора в Кельне*. Здесь мы встречаемся с новой для западного искусства трактовкой образа страдающего Иисуса. Его вырезанная из дерева фигура благодаря своим размерам отличается монументальностью и производит сильное впечатление. Мягкие, закругленные формы тела передают его объемность; в этой работе чувствуется глубокое сострадание к мукам Христа. Особенно потрясает, как тело подалось вперед, что заставляет ощутить его тяжесть, увидеть, как невыносимо реально напряглись руки и плечи. Лицо же – с резкими, угловатыми чертами – превратилось в безжизненную маску агонии.

Каким путем пришел скульптор Оттоновской эпохи к этой новой, смелой концепции? Мы не уменьшим его заслугу, если вспомним, что впервые такое отношение к распятому Иисусу Христу было проявлено византийскими художниками. По-видимому, византийское влияние было сильным и в Германии в тот период, и это не удивительно: Оттон II был женат на племяннице византийского императора, и между их дворами должна была существовать живая связь. Оставалось лишь воплотить сложившийся в Византии образ в крупные скульптурные формы, заменив его мягкую патетичность на тот отличающийся огромною выразительною силой реализм, который с тех пор стал выдающейся чертой немецкого искусства.

Художественная работа по металлу

Церковь Св. Михаила в Хильдесхайме украшают бронзовые двери. Их создание связано с епископом *Бернвардом*, яркой личностью оттоновской эпохи. Уже то, что Бернвард сам заказал украшенные бронзовыми рельефами двери, позволяет судить, какая важная роль отводилась им в церкви Св. Михаила. Изготовление дверей было завершено в 1015 г. Вероятно, эта идея пришла к Бернварду после посещения Рима, где он мог видеть древнеримские (а может быть и византийские) бронзовые двери.

Поверхность дверей церкви Св. Михаила разделена на несколько полей в виде широких горизонтальных полос. Каждое поле было украшено рельефом, представляющим собой библейскую сцену. Эти двери были наглядным образцом средневековой «библии для не умеющих читать». Например, изображение Адама и Евы после грехопадения. Указующий перст Божий, отчетливо видный на фоне обширного незанятого изображением пространства, служит центральным элементом всей композиции. Этот жест

осуждает Адама; тот, съезжившись, переадресовывает его Еве, а та, в свою очередь, – змею у своих ног. Большеголовые, с непропорционально тонкими руками и ногами, человеческие фигурки хильдесхаймских дверей необычайно подвижны и деятельны. Как полагают специалисты, над дверями, трудились два скульптора.

Книжная миниатюра

Важнейшим центром создания книг были в то время монастыри в Рейхенау, Трире, Эхтернахе, Фульды, Регенсбурге, Кельне. Самой влиятельной была *«императорская школа Рейхенау»*, скриптория этого монастыря вышло немало прекрасных памятников. Рукописи «школы Рейхенау» свидетельствуют о значительном влиянии византийского искусства. В книжную миниатюру приходят нарядность (очень много пурпура – императорского цвета и золота), изящество линий.

Величайшим шедевром искусства этой эпохи является Евангелие Оттона III.

Характерные черты книжных миниатюр Оттоновского возрождения

- отказ от имитации объема;
- усиление графической компоненты рисунка;
- принесение анатомической правды в жертву художественному замыслу и выразительности жеста (преувеличенно огромные пальцы, стопы и глаза персонажей).

В сцене омовения Христом ног Св. апостола Петра, изображенной на одной из ее миниатюр, «задействованная» рука Иисуса длиннее его руки, действия не совершающей, а восемь учеников, которые только и делают, что наблюдают за происходящим, «ужаты» до совсем маленького пространства, так что мы можем видеть разве что их руки и головы. Даже в раннехристианском искусстве аналогичные изображения людей, объединенных в толпу, не бывали такими в буквальном смысле бесплотными.

Религиозные мотивы деятельно соперничали в Евангелие с политическими. Нередко для выражения истин политических (по преимуществу незамысловатых, вроде «Оттон III – могущественный государь, достойный преемник Карла Великого и древних цезарей») использовались религиозные аргументы. И, наоборот, для донесения высоких духовных истин в роскошных манускриптах школы Рейхенау охотно использовался светский, мирской инструментарий создания «неизгладимого впечатления» – оклады оковывались золотом, украшались врезками из слоновой кости, до крайнего предела насыщались жемчугом и драгоценными камнями

Политическая тема представлена двумя миниатюрами Евангелия, которые в оригинале занимают целый разворот рукописи. Композиция императорского портрета Оттона III повторяет изображение Оттона II из Регистра св. Григория. Сходство композиций двух портретов призвано подчеркивать тему преемственности, легитимного престолонаследия, и акцентировать идею божественной санкции на властвование, которая, вполне по-ветхозаветному, передается от отца к сыну, от сына к внуку.

Император восседает на троне, размещенном перед стилизованной беседкой с коринфскими колоннами. В руках у Оттона – знаки императорского достоинства, на голове – корона. По левую руку от Оттона изображены воины с мечом, копьем и щитом. По правую руку стоят двое клириков в богатых одеяниях и с кодексами в руках. Заметим, что место справа от императора считалось более почетным. На символическом языке эпохи, расположение фигур на миниатюре недвусмысленно указывает: истинная опора и надежда трона – клирики.

Исторические хроники и литература

В период «Оттоновского возрождения» свой первый расцвет переживают хроники на латинском языке – *«История саксов» Видукинда Корвейского (925 – 973)*, *«Сен-Галленская хроника» Эккегарда IV (980 – 1060)*, *«Хроника» Мерзебургского епископа Титмара (975 – 1018)*. Особенность оттоновской латинской культуры – ее германская (и даже уже – саксонская) замкнутость, столь непохожая на европейскую «открытость» каролингской культуры. Причина этого в том, что немецкая церковь всеми силами подчеркивала свою связь с германской королевской властью и свою независимость от Рима и остальной церковной сети.

Следует упомянуть о легендах и драмах, написанных на латинском языке монахиней из Гандерсгейма *Гросвитой (932 – 1002)*. Она обличала всевозможные пороки и дурные привычки. Ее драмы посвящены обычно наиболее острому, конфликтному эпизоду того или иного жития, она показывает столкновение героического мученического характера и беспощадной, «темной» варварской языческой среды, жаждущей христианской крови. Гросвиту считают первой немецкой писательницей. Ее перу принадлежит и жизнеописание Оттона I под названием – «Деяния Оттона».

Появляются переводы латинских текстов на немецкий язык, которые делал учитель монастырской школы из Сен-Галлена *Ноткер Губастый*, или Немецкий (950 – 1022).

Еще одна особенность оттоновской культуры – усиление в ней христианского моралистического духа и ослабление античного светского духа. В этом плане показателен, появившийся в XI в. сборник рассказов о животных – *«Физиолог»*. В сборнике, например, есть сюжет о дятле. Дятел садится на кедр и стучит своим клювом. А где найдет мягкое дерево, там делает себе гнездо. Так и дьявол борется с людьми. И когда в ком-то найдет слабость и пренебрежение к молитвам, то войдет в него и угнездится. Если же в другом человеке найдет крепость, то бежит от него. Или, например, сюжет о том, что львица рождает своего детеныша мертвым, но через три дня рев льва-отца пробуждает его к жизни; это означает, что Христос лежал в гробу три дня, пока голос Бога-отца не пробудил его к жизни.

В целом средневековые писатели сыграли свою важную роль – хранителей античной традиции и звена, смыкающего античную древность с новым миром, возникающим на ее обломках; литература Западной Европы,

сохраняя латинскую письменность, становится многоязычной, находит новые огромные возможности для дальнейшего художественного развития, отозвавшегося, прежде всего, в памятниках героического эпоса.

Значение Каролингского и Оттоновского возрождения:

- обращение к наследию поздней античности в Северной Европе подготовило почву для появления романского и готического стилей;
- именно в VIII – XI вв. начинает складываться культурное, религиозное и цивилизационное единство Западной Европы, сформировались границы романо-германского мира, обособившегося с этого момента от Византии и славянства.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самопроверки

1. Назовите хронологические рамки Оттоновского возрождения?
2. Территории, каких современных государств вошли в состав Оттоновской империи?
3. Назовите характерные черты книжной миниатюры периода Оттоновского возрождения?
4. Какие новые темы появляются в книжной миниатюре Оттоновского возрождения?
5. Назовите памятники архитектуры и скульптуры, относящиеся к Оттоновскому возрождению?
6. Назовите имя первой немецкой писательницы. Каким проблемам были посвящены ее произведения?
7. В чем заключалась суть конфликта между римскими папами и императорами в Средние века?

Задания для самостоятельной работы

1. Подготовьте презентацию на тему: «Книжная миниатюра Оттоновского возрождения».

Тесты

1. Оттон I был коронован:

- а) в 936 г.;
- б) в 962 г.;
- в) в 973 г.

2. Империя Оттона I получила название:

- а) Священная Византийская империя;
- б) Священная Римская империя;
- в) Священная Германская империя

3. Выдающийся памятник скульптуры эпохи Оттоновского возрождения:

- а) распятие Геро;
- б) распятие в Хильдесхайме;

в) скульптуры донаторов храма св. Михаила в Рейхенау.

4. Бронзовыми пластинками с рельефами на библейские темы украшены двери храма:

а) в Рейхенау;

б) в Кёльне;

в) в Хильдесхайме.

5. Оттоновское возрождение было предвестником:

а) готического стиля;

б) романского стиля;

в) стиля барокко.

6. Ноткер Губастый прославился:

а) написанием исторических хроник;

б) сочинением музыки;

в) переводами латинских текстов на немецкий язык.

7. Сборник «Физиолог» представлял:

а) знания в области медицины;

б) рассказы о животных;

в) переводы античных басен.

8. Монахиня из Гандерсгейма Гросвита прославилась как:

а) композитор;

б) писатель;

в) певица.

Рекомендуемая литература

1. Губер А., Доброклонский М., Рейнгардт Л. Искусство Германии // Всеобщая история искусств в 6 томах. – Искусство, 1960. – Т. II. – С. 310-345.
2. Панафоский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 640 с.
3. Мишина Л. А. История культуры Германии. – М.: «Русская панорама», 2013. – 304 с.

Глава 3

Культура зрелого Средневековья (XI – XIV вв.)

3.1. Общая характеристика эпохи

В период классического Средневековья завершается процесс формирования феодальных отношений, и все структуры феодального общества достигают наиболее полного расцвета.

Сословное деление населения в это период постепенно приобретает определенность. Устанавливаются *сеньоро-вассальные отношения* на основе «вассального договора». Договор мог быть письменным и устным, когда будущий вассал заявлял сеньору: сир, я становлюсь Вашим человеком. Вассал обязывался оказывать сеньору военную и иную помощь и получал пожизненное владение – фео́д. Действовало правило: вассал моего вассала – не

мой вассал. Сеньоры и вассалы представляли собой знать, рыцарей, которые тоже делились на богатых и бедных.

В конце XI в. начинается эпоха крестовых походов (1096 – 1270). Одной из главных задач, стоявших перед рыцарями, была борьба за веру. Однако значительная часть рыцарских идеалов, норм и ценностей имела светский характер. Для рыцаря обязательными считались такие достоинства, как сила, смелость, щедрость и благородство. Он должен был стремиться к славе, совершая ради этого ратные подвиги, добиваясь успеха на рыцарских турнирах. От него требовалась также внешняя физическая красота, что расходилось с христианским пренебрежением к телу. Главными рыцарскими добродетелями были честь, верность долгу и благородная любовь к Прекрасной Даме. Любовь к Даме предполагала утонченные, проникнутые эстетизмом формы, однако она вовсе не была платонической, что также осуждалось Церковью и духовенством.

В результате этих походов европейцы знакомятся с арабо-мусульманской культурой, которая в этот период находилась в расцвете. Средневековая Европа получила возможность перенять достижения в области медицины, механики, точных наук, философии.

В это время в большинстве западноевропейских стран укрепляется централизованная власть. Крупные феодалы все в большей степени зависят от короля. Однако власть короля по-прежнему не является подлинно абсолютной. Наступает эпоха сословно-представительных монархий. Именно в этот период начинается практическое осуществление принципа разделения властей, и возникают первые парламенты – сословно-представительные органы, значительно ограничивающие власть короля. Ранее всего такой парламент – кортесы (дворы) появился в Испании – 1137 г. В 1265 г. парламент появляется в Англии, во Франции Генеральные штаты были созданы в 1302 г. К XIV в. парламенты уже были созданы в большинстве стран Западной Европы. Вначале работа парламентов не была сколько-нибудь регламентирована, не были определены ни сроки собраний, ни порядок их проведения – все это решал король в зависимости от конкретной ситуации. Однако уже тогда стал важнейшим и постоянным вопросом, который рассматривали парламентарии, – налоги. Так, король не мог без санкции парламента вводить дополнительные налоги, хотя формально король был намного выше парламента, и именно король созывал и распускал парламент, предлагал вопросы для обсуждения. Постепенно за парламентом закрепляются законодательные функции. Парламенты были не единственным политическим новшеством классического Средневековья. Еще одной новой чертой общественной жизни стали политические партии, которые впервые появились в Италии в XIII в. – гвельфы и гибеллины.

Практически все страны Западной Европы в этот период прошли через ужасы кровавых раздоров и войн. Примером может быть война Алой и Белой Розы в Англии в XV в. В результате этой войны Англия потеряла четвертую часть своего населения.

Классическое Средневековье – также время крестьянских восстаний, волнений и бунтов. Примером может служить восстание под руководством Уота Тайлера и Джона Болла в Англии в 1381 г.

Главной отраслью экономики западноевропейских стран в период классического Средневековья, как и раньше, было сельское хозяйство. Прогрессу в сельском хозяйстве способствовал начавшийся процесс освобождения крестьян от личной зависимости. Укреплялись права крестьян на земельные наделы. Они могли все чаще свободно передавать землю по наследству, завещать и закладывать ее, сдавать в аренду, дарить и продавать. Так постепенно формируется и становится все шире земельный рынок. Развиваются товарно-денежные отношения.

Важнейшей характеристикой этого периода был рост городов и городского ремесла. В классическое Средневековье быстро растут старые и возникают новые города – около замков, крепостей, монастырей, мостов, переправ через реки. Города с населением в 4-6 тыс. жителей считались средними. Были города очень крупные, такие, как Париж, Милан, Флоренция, где проживало по 80 тыс. человек.

Жизнь в средневековом городе была трудна и опасна – частые эпидемии уносили жизнь более половины горожан, как это случилось, например, во время «черной смерти» – эпидемии чумы в середине XIII в. Часто случались пожары. Но, не смотря на все это, в города стремились. По средневековой норме, человек, проживший в городе определенный срок (часто год и один день), становился свободным.

Появляются новые ремесла и более углубленный формат разделение труда, развивается торговля. Средневековые города стали центрами культуры нового типа – городской культуры. Здесь главное место принадлежало ценностям корпоративным, свободе торговли и предпринимательства, получила поддержку идея личной инициативы.

По мере своего развития, города испытывали потребность в грамотных людях. В городах появляются частные школы, то есть не содержащиеся на средства церкви. В XII в. в европейских странах появились *университеты* (от лат. – совокупность), готовящие специалистов нового типа: юристов, врачей, ученых – работников нового типа труда – интеллектуального. Так зарождается светская культура, которая была независимой от церковной традиции. Горожане освобождаются от личной зависимости.

Города возникали на землях короля или крупных феодалов и были им выгодны, принося доходы в виде налогов с ремесла и торговли. В начале этого периода большинство городов находилось в зависимости от своих сеньоров. Горожане вели борьбу за получение самостоятельности, т.е. за превращение в вольный город. Вольные города напоминали древние греческие республики, которые тоже состояли из города и области. Во главе города – богатые домовладельцы, купцы, верхушка цеховых мастеров-ремесленников. Средствами борьбы городского населения за свои права были городские восстания – коммунальные революции, а также выкуп своих прав у сеньора. Такой выкуп

могли себе позволить только самые богатые города, такие, как Лондон и Париж. Впрочем, многие другие западноевропейские города тоже были достаточно богаты, чтобы за деньги получить самостоятельность. Так, в XIII в. независимость в сборе налогов обрели около половины всех городов Англии – 200 городов. Органы власти независимых городов были выборными и имели право собирать налоги, расплачиваться с казначейством, по своему усмотрению распоряжаться городскими финансами, иметь свой суд, чеканить свою монету и даже объявлять войну и заключать мир. Вольные города признавали над собой императора, лишь, в формальном смысле.

Наряду с вольными городами были и имперские города, которые управлялись имперскими чиновниками, платили налоги императору. Постепенно города обеих разрядов сравнились. Вольные города получили название вольных имперских городов; этот статус означал, что хотя они и принадлежат империи, но свободны от подати королю и от присяги ему «на верность».

В городах развивается торговля. Возникают банки. Важным слоем городского населения были купцы, игравшие главную роль во внутренней и внешней торговле. Внешняя торговля в этот период, по-видимому, все еще более развита, чем внутренняя. Центрами внешней торговли в Западной Европе тогда были Северное, Балтийское и Средиземное моря. Из Западной Европы вывозили сукна, вина, металлические изделия, мед, строевой лес, мех, смолу.

С Востока на Запад везли в основном предметы роскоши: цветные ткани, шелк, парчу, драгоценные камни, слоновую кость, вино, фрукты, пряности, ковры. Ввоз в Европу в целом превышал вывоз. Крупнейшим участником внешней торговли Западной Европы были ганзейские города. Их было около 80, и наиболее крупными из них были Бремен, Гамбург, Гданьск, Кельн. В дальнейшем Ганза, расцвет которой приходился на XIII – XIV вв., постепенно теряет свое политическое и экономическое могущество и вытесняется английской компанией купцов-авантюристов, ведущей интенсивную заморскую торговлю.

Развитие внутренней торговли значительно тормозилось отсутствием единой денежной системы, многочисленными внутренними таможенными и таможенными сборами, отсутствием хорошей транспортной сети, постоянным разбоем на дорогах. Грабежом промышляли многие, как люди простые, так и благородного происхождения. Среди них мелкие рыцари, не находившие себе места в созидательной хозяйственной жизни, так как наследовать имущество отца – «корону и владения» – мог только старший сын, а уделом остальных становились война, походы, разбой, рыцарские развлечения.

Продолжается борьба между светской властью и церковью за первенство. **Папа Григорий VII (1073 – 1085)** провел реформу церковного устройства, направленную на установление порядка, карающую священников за распущенность. Запрещаются браки священников и продажа церковных должностей. В отношениях со светской властью главной остается борьба за инвеституру – право назначать и перемещать епископов. Григорий оставил это право за собой. Его реформа получила название *григорианской* и нашла выражение в документе «*Диктат папы*». Диктат духовной власти не приняла

светская власть. Борьба монархов и папства за укрепление своей власти продолжается с переменным успехом до XIII в. Острота противостояния свидетельствовала об одном: духовная власть и светская окрепли настолько, что чувствовали себя готовыми для борьбы за первенство. К середине XIII в. церковь достигает вершины своего могущества. За этой борьбой просматривается противостояние духовной и светской культуры, последняя из которых заявляет о своем праве на большую самостоятельность.

Сословное деление общества обусловило формирование *субкультур: религиозной, светской аристократической, светской городской, фольклорной народной.*

Важнейшим видом искусства была архитектура. Она развивается на основе достижений Каролингов, испытывая влияние античного и византийского зодчества.

Рассматриваемый период с XI – XV вв. можно разделить на два этапа, связанных с архитектурными стилями:

- Романский (X – XII);
- Готический (XIII – XV).

3.2. Романская культура X – XII вв.

Термин «романский» стали использовать в XIX в. историки искусства, с целью показать своеобразие архитектуры этого периода. До того все средневековое искусство обозначалось словом «готика». Название нового стиля происходит от латинского названия города Рима, поскольку стиль возникает в областях, в прошлом входивших в состав Римской империи. Романская архитектура является развитием предшествующей, истоки которой лежат в христианской античности, а, следовательно, и римской архитектуре. На формирование романского стиля оказало влияние византийское и арабское искусство, с которым Западная Европа познакомилась в период крестовых походов.

Романский стиль стал первым общеевропейским стилем, хотя в нем наблюдается множество направлений, существовавших в различных районах Западной Европы и отражавших местные традиции и художественные вкусы (например, итальянское романское искусство испытало более сильное влияние византийских традиций).

Романский стиль подчас наделяли такими эпитетами, как «простонародный» и даже «мужицкий». Конечно, в Сравнении с арабской архитектурой, или же с утонченным, гениально изысканным в своей одухотворенности и роскоши искусством Византии, романский художественный стиль может показаться несколько примитивным, упрощенным. Для него был характерен геометризм, господство вертикальных и горизонтальных линий, простейших фигур при наличии больших плоскостей. И все же этот стиль был очень ярким и выразительным, несмотря на свою простату и лаконичность.

Романское искусство принадлежит эпохе феодальной раздробленности, наступившей после распада империи Карла Великого, и поэтому функциональное назначение *романской архитектуры* – оборона. Девиз романского стиля: «Мой дом – моя крепость», в равной мере определял архитектурные особенности как светских, так и культовых построек и соответствовал образу жизни западноевропейского общества того времени. Такая функциональная особенность стиля определяла архитектуру как светских, так и культовых построек. Становлению романского стиля способствовали значительная роль монастырей как центров паломничества и культуры и создание монашеских орденов. Наиболее полно романский стиль проявился во Франции и в Германии.

Главными типами архитектурных сооружений в романскую эпоху в Западной Европе были монастырские ансамбли, храмы и замки.

Несмотря на некоторые национальные различия, основа у романских соборов всегда одна – базилика.

Важной задачей романского строительного искусства стало преобразование базилики с плоским деревянным перекрытием в сводчатую. Деревянные перекрытия были ненадежными из-за часто возникающих пожаров. Основу перекрытия романского храма составила каменная полуциркульная арка. Она была на входном портале, повторялась в арках нефов, в оконных проемах. Цилиндрические своды, перекрывающие главный неф базилики, требовали более мощных опор для распределения нагрузок, что и обусловило появление толстых стен и массивных колон центрального нефа.

Стали строить поперечный неф – *трансепт*. Трансепт выступал за пределы здания и придавал плану храма вид креста, на котором был распят Христос.

По-новому в романских храмах решалась проблема света. Центральный неф тонул в полумраке, который прерывался в предалтарной части, завершаясь оконными проемами-розами с цветными стекольными вставками – *витражами* (от лат. *vitrum* – стекло). Роза (круглое окно) на фасаде храма символизировала солнце, Христа или Деву Марию, про которую говорилось, что она – «роза без шипов».

Сосредоточение света в восточной части храма и полумрак в остальной, было олицетворением косной материи и божественного света, границей между земной жизнью и небесной.

Вход в храм всегда располагается с западной стороны, он обозначается двумя башнями – этот комплекс называется вестверком

Форма портала средневекового храма была символична. Квадрат двери, перекрытый полукруглым *тимпаном* – углублённая часть стены над дверью или окном, обрамлённая аркой, который символизировал землю, перекрытую небом. Недаром латинское слово «*arcus*» переводится как «арка, дуга, лук, свод, изгиб, радуга». Особенно по душе было средневековым авторам значение арки как радуги. Ведь по средневековым понятиям радуга – мост между землей и небом.

Весь портал (вместе с тимпаном) при этом старались выстроить так, чтобы он вписывался в круг. Особенно ярко в романских (а позднее и в готических) соборах проявилась символика портала, как врат для перехода в «мир иной». Эта символика рождала и темы украшений портала. Чаще всего на тимпане изображался Страшный суд. Центральная фигура Христа как бы рассекала тимпан на две части, простирая руки над праведниками и грешниками. Изображение Христа на троне было заключено в *мандорлу* – (ит. – миндальная) овальное пространство, отделяющее Верховного судью от остальных персонажей барельефа. Христа окружали четыре зверя Апокалипсиса. Звери традиционно олицетворяли четырех евангелистов: крылатый телец – Лука, крылатый лев – Марк, орел – Иоанн, ангел – Матфей. В астрологической традиции это символы знаков Зодиака – Тельца, Льва, Скорпиона (орел, вылетающий из пустой оболочки скорпиона – символ возрождения через смерть) и Водолея. По обе стороны от Христа – апостолы и святые, а у его ног – маленькие фигурки человеческих душ, ожидающих своей участи на Страшном суде. Рядом изображался дьявол, поджидающий свою добычу.

В мозаичных полах чаще всего используются такие мотивы орнамента, как знаки зодиака, квадрат, шашечный узор, прямоугольник, ромб, «ласточкин хвост», круг, многоконечная звезда, все элементы располагаются симметрично относительно оси. Часто пол в храме выкладывался в виде лабиринта, который символизировал трудный путь человека к Богу.

В романской архитектуре основным строительным материалом становится камень. Сначала он употреблялся лишь при строительстве храмов и крепостей, а позднее и для построек светского характера. Легко обрабатываемый известняк, залежи которого находились в областях вдоль Луары, давал благодаря своей относительной легкости возможность перекрывать сводами небольшие пролеты без устройства громоздких подмостей. Известняк использовался также для орнаментальной кладки наружных стен.

В Италии было много мрамора, который особенно часто использовался для облицовки стен. Разноцветный мрамор светлых и темных тонов, используемый в различных эффектных комбинациях, становится характерной чертой облицовки романских построек в Италии.

Там, где не доставало камня, использовался кирпич, который был несколько толще и короче употребляемого сегодня. Кирпич того времени был очень твердый, сильно обожженный. Кирпичные постройки романского периода сохранились в Италии, Франции, Германии и Англии.

Архитектурные памятники романского стиля разбросаны по всей Западной Европе, но больше всего их во Франции: *церковь Сен Мартен в Туре* (X – XI вв.), *церковь Нотр-Дам в Клермоне (1099 – 1185), шедевр романской архитектуры – церковь Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье*. Обилие наружного декора смягчает общий суровый облик церкви Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье (XI – XII).

Один из самых величественных романских храмов находился в Бургундии. Там в XI в. был построен *комплекс Ключийского аббатства* с огромной, самой большой в Европе тех времен церковью (длина – 127 м, ширина – 40 м, высота 30 м). Аббатство Ключи было закрыто после Великой французской революции в 1790 г., тремя годами позже сожжено и разграблено крестьянами. В 1798 остатки аббатства были проданы и несколько десятилетий использовались как каменоломня. До наших дней сохранилось лишь около 10 % процентов базилики Ключи, в том числе южная колокольня. Сохранившиеся постройки были реставрированы в XX в.

Из памятников более других сохранивших свой древний облик следует отметить *Лаахское аббатство (1093 – 1216)* на юго-западном берегу Лаахского озера и *Кафедральный собор Святого Петра в Вормсе (1130 – 1181)*.

Лаахское аббатство является одной из самых интересных построек романского периода в Германии, поскольку за свою многовековую историю практически не подвергалось реконструкции и реставрации.

Собор Святого Петра в Вормсе, построенный из темно-серого песчаника, похожий на крепость, господствует над городом и окружающей его равниной. Его могучие башни покрыты каменными шатрами и производят грозное впечатление. Строительство началось после 1171 г. и продолжалось до 1234 г. Несмотря на то, что постройка собора затянулась на длительное время, художественное единство не нарушено, и в целом он является прекрасным памятником романского стиля. В Вормском соборе с особенной силой проявилось свойственное романским зодчим чувство суровой простоты архитектурного объема.

К концу XII в. относятся *церковь Апостолов и церковь Св. Мартина (1150 – 1220)* в Кельне, имеющие переходный к готическому стилю характер.

Своеобразные черты романский стиль приобрел в Италии XI – XII вв. Монументальные постройки, даже церкви, имели здесь более жизнерадостный облик, и настолько отличаясь от французских и германских, что их лишь условно можно отнести к одному стилю. Дело в том, что во Франции романский стиль создавался «на чистом месте», здесь не было предшествующих традиций монументальной архитектуры. Иное дело в Италии, где зодчие и мастера-строители на каждом шагу видели архитектурные сооружения Древнего Рима. Кроме того, рядом с Италией, частично даже на ее территории, находилась Византия, и местные мастера воспринимали все многообразие форм ее зодчества, а не ограниченный набор отдельных приемов и деталей, как это было во Франции. Существенное значение имело и различие общественных условий: если во Франции и Германии беспредельно властвовали феодалы и церковь, что создавало обстановку догматизма и скованности, то в Северной Италии, где в IX – XI вв. образовались города-республики, было больше свободы творчества. Следует учесть еще и национальную психологию итальянцев, их артистический темперамент и живость воображения. Все это определило в архитектуре Италии X – XII вв. в

отличие от аскетической суровости франко-германской праздничность облика, богатство и обилие форм, сочетание многообразных мотивов, почерпнутых из Византии, а также из Франции, из построек античной эпохи, из народного зодчества, из собственной фантазии строителей.

Постройки Италии, часто отличавшиеся пластичностью и нарядной легкостью форм. В разработке фасадов и интерьеров применялись классические формы (аркады, колоннады, античные детали и т.п.), в облицовке использовался мрамор с орнаментальной инкрустацией различных цветов, получили многообразную разработку легкие арочные галереи и т.п. Наряду с базиликальными зданиями, широкое распространение получили центрические здания баптистериев (баптистерий Сан-Джованни во Флоренции, 1059 г. баптистерий в Пизе, начат в 1153 г.).

Наиболее значительное сооружение романской архитектуры Италии – **венецианский собор св. Марка (XI – XVI)**.

Центр Тосканы – Флоренция создала собственный стиль архитектуры, продолживший позднеантичные традиции. Так, необыкновенно параден многоцветный мраморный фасад флорентийской церкви **Сан-Миниато-аль-Монте (XI-XVI)**.

Из белого мрамора выстроен знаменитый архитектурный **ансамбль в Пизе (1063 – 1118)** – шедевр средневековой итальянской архитектуры, включающий собор, баптистерий и колокольню. Знаменитую Пизанскую колокольню называют «Падающей башней». В 1987 г. архитектурный ансамбль Пьяцца деи Мираколи был внесён в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

В романской архитектуре Южной Италии и Сицилии особенно сильно ощущалось византийское влияние: **собор Преображения Господня в Чефалу (1131 – 1267) и собор «Успения Девы Марии» в Палермо (1179 – 1801)** имеют роскошное мозаичное убранство.

Архитектура романской эпохи **в Испании** несет на себе отпечаток восточных влияний. Испанские дворцы и храмы напоминают крепостные сооружения: суровая действительность Реконкисты и ожесточенные религиозные битвы вызвали к жизни эту особенность испанского зодчества. Влияние восточной архитектуры выразилось в применении ребристого свода и подковообразного вида арок. Наиболее знаменитым образцам испанской храмовой романтики являются церковь **Сант Яго де Компостелла (1078 – 1128)**.

Специфической особенностью романского стиля **в Англии** было соединение в здании типов монастырского и приходского храмов. Английские храмы, хотя, и весьма схожи с французскими, но имеют большую протяженность и вытянутость в длину. Большинство английских романских храмов было перестроено в период готики, и поэтому об их раннем облике судить крайне трудно. Одними из наиболее чистых по стилю являются **собор в Дерхеме (1096 – 1133) и собор в Или** (вторая половина XII в.).

Декор в романских храмах должен был поражать великолепием. Помимо необычайно красивых капителей, притягивавших взор каждого входящего, все

арки, окна и карнизы были окружены полосами скульптурного орнамента. В огромных канделябрах горели свечи, и их мистический свет падал на мозаики и статуи святых. Курился фимиам, священнослужители были облачены в золотые ризы, золотая и серебряная утварь сверкала драгоценными камнями. И, наконец, в храме звучало пение, составлявшее одну из основных частей литургии.

Нужно представлять, как жили люди в раннее и позднее Средневековье, чтобы понять, сколь сильно действовало на них посещение храма, поражавшее одновременно все чувства. Источником света и тепла служило лишь солнце, поскольку дорогие дрова и свечи были доступны немногим. Музыка народ не знал – разве что пастушескую флейту и примитивные песни, живопись существовала только в монастырях. Простой люд носил домотканую, серую одежду, а их жилища были темными и мрачными. Даже у низших слоев знати в деревенских поместьях жизнь была не многим более обустроенная. Неудивительно, что для верующих церковь казалась настоящим чудом, прообразом Небесного Иерусалима.

Отдельные романские здания и комплексы (церкви, монастыри, замки) нередко создавались среди сельского ландшафта и, размещаясь на холме или на возвышенном берегу реки, господствовали над округой, как земное подобие «града божьего» или наглядное выражение могущества сюзерена.

Замок феодала

Замок был не только жилищем феодала, но и крепостью. В Средние века предугадать опасность было очень трудно. Порой видимая причина для агрессии отсутствовала. Много крови было пролито у замковых стен и много душ загублено в самих стенах из корысти, мести из-за неповиновения сеньору. О расправах и битвах свидетельствуют развалины романских замков.

К замку предъявлялись строгие требования: он должен быть недоступным для неприятеля; давать возможность наблюдать за местностью, включая ближайшие деревни, которые принадлежали владельцу замка; на случай осады иметь собственный источник воды; демонстрировать богатство и мощь феодала.

Замок окружен глубоким рвом с водой. Феодалные замки имели могучие каменные стены с зубцами и круговыми ходами наверху. Неотъемлемой составляющей любого замка являлись башни, подчеркивающие особый статус дворянства. Ж.Ж. Руа в книге «История рыцарства» упоминает о том, что, желая выделить какого-либо знатного дворянина, говорили: «У него есть башня». Огромные ворота замка были соединены с подъемным мостом. Замковый ансамбль включал в себя также высокую прямоугольную или круглую башню – донжон. Нижний этаж донжона занимали кладовые, второй – жилье владельца, на третьем этаже находилось помещение для слуг и охраны, подземелье было занято тюрьмой, а крыша оставалась свободной для дозорных.

Поскольку донжон часто был последним убежищем обитателей замка, то вход в него устраивали сразу на второй этаж (до 15 метров от земли), куда вела

легкая, поднимаемая при осаде, лестница. Римские сторожевые башни были квадратными в плане, но донжоны быстро изменили эту форму сначала на многоугольную, а затем и вовсе круглую – так было легче обороняться. Однако жить все время в башне было неудобно, и в XII в. все чаще рядом с донжоном строится отдельный дом феодала. Комплекс замка включал также отдельную капеллу для молений и массу хозяйственных построек во дворе. Дома феодалов получались особенно пышными у членов королевского дома. Это были целые дворцы.

Европа в романскую эпоху буквально покрылась замками. Одним из самых мощных замков Франции был *Пьерфон*, расположенный к северу от Парижа. В Нормандии сохранилась крепость *Шато-Гайар*, построенная с учетом всех новейших достижений фортификации и нововведений, заимствованных на Востоке английским королем *Ричардом Львиное Сердце (1189 – 1199)*, для защиты английских владений в Нормандии. Увидев свое детище, воздвигнутое на утесе, как гласит предание, Ричард воскликнул: «Какой веселый замок» – откуда и пошло название Шато-Гайар (фр. – веселый замок).

При общем сходстве в строительстве замков наблюдаются региональные особенности. В Испании, которая вела войны с маврами, почти все строения имели характер крепостей и были расположены на вершинах скал. Особенно много было таких строений в Кастилии, которая получила свое название от испанского слова *Castillo* – крепость. Самым крупным и величественным замком Кастилии является королевский замок *Алькасар*.

В Англии был построен *Тауэр (1078)*, который представлял собой крепость в центре, которой находилось здание, построенное в виде куба, где находились складские и жилые помещения.

Интерьеры романского стиля соответствовали мрачному характеру архитектуры. Преобладание темных цветов, сводчатые потолки, деревянные панели, полы из цветных терракотовых плит, покрытые шкурами, камин, служивший для освещения и отопления, горящие факелы, прикрепленные к стенам при помощи железных колец, – все создавало впечатление мрачности и тяжеловесности. Мебель романского стиля была тяжелой и примитивной, изготовлялась она из точеных деревянных балясин. Ее было очень мало. Обстановку комнат составляли скамьи, кресла, широкие кровати с навесом над изголовьем, сундуки, столы, иногда украшенные резьбой или раскрашенные. Стены замка для красоты и тепла украшались шпалерами – ткаными коврами.

Городская архитектура

Со временем вокруг замков стали возникать города. Городские стены защищали город. Иногда вокруг городских стен тоже делался ров с водой. С XII в. начинается регулярная планировка городов. Улицы шли лучами от центра города, где находилась рыночная площадь с собором, здесь же располагались различные общественные здания: крытый рынок, биржа, суд, больница, крытый рынок. Позднее, когда города стали свободными, в них появилось местное

самоуправление, во главе с муниципалитетом, который располагался в здании *ратуши* (от нем. – дом совета). Городская ратуша представляла собой двух или трехэтажный дом. Над ратушей возводилась сторожевая башня.

Центральным зданием города был кафедральный городской собор, который должен был символизировать могущество церкви. Кафедральные соборы были так же местом сбора городского совета, здесь заключались торговые сделки, находились исторические реликвии, сокровища. Соборы строили с расчетом вместить в них все городское население.

Характерные черты романской архитектуры

- в основе храма – продольная базилика;
- полуциркульные и крестовые каменные своды;
- мощные стены и колонны;
- основным строительным материалом становится камень;
- узкие арочные или прямоугольные окна в центральном нефе;
- наличие поперечного трансепта, который придавал зданию форму католического четырехконечного креста;
- увеличение высоты храма.

Романская скульптура и живопись

Памятники романской архитектуры в Западной Европе, как правило, богато декорированы скульптурой. Наибольшее развитие скульптура получила во Франции и Германии. Для Франции характерна связанная с оформлением стен монументальная скульптура из камня. В Германии крупная и мелкая пластика из бронзы и дерева была сосредоточена внутри храма. *Романская эпоха статуй почти не создала*. Если они и возникали иногда, то предназначались для интерьеров храмов и не были непосредственно связаны с архитектурой, – делались из иного материала, металла или дерева с металлической облицовкой, имели небольшие размеры и выполняли сугубо служебные функции – пултов для книг, подсвечников.

Особенности романской скульптуры

- преобладающим видом скульптуры были рельефы, которые размещали на тимпанах порталов, проемах и трюмо (простенок) западного фасада;
- скульптура играла роль религиозной «проповеди в камне»;
- изображению человеческого лица уделялось больше внимания, чем его телу. Тело рассматривалось, как греховные оковы для бессмертной души;
- скульптура отражала сословно-иерархические представления о мире, поэтому пропорции человеческого тела намеренно искажались: фигуры вытянуты в длину, головы увеличены, тела – схематичны. Фигура Христа по размерам превосходила фигуры апостолов. Святые изображались более крупными по размеру, чем король, а король был крупнее, чем его вассалы и слуги;

- изображения святых лишены канонов. Они неказисты и приземисты, лица выразительные;
- центральный образ романской скульптуры – Христос. Его фигура отделена сиянием в виде овала;
- народность, проявляющаяся в декоративности, сказочности, грубоватом юморе;
- изображение нечистой силы. Византийское искусство не знало изображение чёрта. Чаще всего его изображали в виде волосатого существа с оскаленной звериной мордой и когтистыми лапами. Чёрт изображался за спиной Иуды, покупал за деньги душу монаха, пытался схватить душу умирающего человека, он был всюду;
- появляются изображения нерелигиозного характера – сеющие, жнущие, делающие вино крестьяне, кузнецы, жонглеры, акробаты, персонажи басен, сказок;
- большое внимание уделялось темам страдания, Апокалипсиса, Страшного суда.

Романская храмовая живопись

Обширное пространство стен внутри храма предоставляло большие возможности их росписи. Однако количество храмов, в которых сохранились *романские росписи*, считается ничтожно малым. Во Франции насчитывается около 140 церквей и капелл, в которых сохранились более или менее значительные фрагменты фресок. **Фреска** – живопись водяными красками по сырой штукатурке. Фреска преобладала всюду, за исключением Италии, где сохранялись и традиции мозаичного искусства. Сюжеты фресок – эпизоды библейской истории.

Характерные черты и особенности романской храмовой живописи

- живопись плоская, ей не были известны приемы светотеневого моделирования формы;
- мастера не владели искусством передачи перспективы;
- краски обычно были чистыми, несмешанными. Преобладали цвета: желтый, красный, розовый, серый, зеленый и белый; синий цвет использовался для изображения одежд Христа и Богоматери;
- контуры главных персонажей художники обводили толстой темной линией и таким же способом подчеркивали складки одежды;
- черный цвет применялся только для обведения контуров фигур;
- неправильные пропорции человеческих тел; размер фигур зависел от иерархической значимости того, кто изображен.

Новым явлением в романском храме были *витражи* – вид живописи из цветных кусочков стекла, соединенных свинцовым каркасом и заключенных в бронзовые, мраморные или деревянные рамы, которые заполняли оконные проемы апсиды и капелл и получили особое развитие в эпоху готики. На темной стене собора витражи образовывали яркие цветовые пятна, оживляя

пространство. В витражах изображались сюжеты из священной истории, житий святых – популярной литературы того времени. Иногда размещались изображения ремесленников, горожан. В тот период существовало две техники росписи витражей. *Гризайль* – роспись на стекле зеленовато дымчатого тона, на стекле проводились линии черной или серой краской, тем самым, создавая иллюзию рельефов. Второй способ – роспись по набранному цветному стеклу.

В Италии, где было сильное влияние Византийских традиций, были распространены объемные, экспрессивные *мозаики*, создаваемые посредством компоновки и закрепления на поверхности разноцветных камней, смальты, керамических плиток и других материалов.

Основу романской живописи **в Испании** составляет *мосарабский стиль* (мосарабы – христиане Пиренейского полуострова, захваченные в 711 г. арабами, и воспринявшие их язык и культуру). Искусство мосарабов стало синтезом двух культур: предмет работы являлся христианским, но стиль исполнения характеризовался наличием ассимилированных декоративных исламских узоров и форм. Это хорошо сохранившиеся монументальные ансамбли и произведения станковых форм – алтарные изображения «*фронталес*» (живопись на досках – с изображением в центре Христа или Мадонны, по сторонам от которых располагались апостолы и пророки). Мосарабский стиль характеризуется склонностью к четким линейным контурам и напряженным, подчас диссонирующим красочным сочетаниям.

Книжная миниатюра

Продолжает развиваться *книжная миниатюра*, в которой в отличие от Каролингской эпохи, преобладает простота. Большинство миниатюр пишется на золотом фоне, согласно византийской традиции. Миниатюры иллюстрируют Евангелия, Библию, хроники. К замечательным образцам романской миниатюры линейно-плоскостного стиля относятся написанные плотным, ярким, густым цветом «*Апокалипсис*» из *Сен-Севера* (между 1028 и 1072 гг., Париж, Национальная библиотека) и *Евангелие Амьенской библиотеки* (конец XI в.). В «Апокалипсисе» бросаются в глаза эсхатологические настроения и ожидание скорого конца света.

Романская светская живопись

О светской живописи можно судить по *ковру из Байе* (XI в., Париж, Байе, собор), в котором прослеживается другая особенность романской живописи – реалистические тенденции. На плотном ковре (70 м в длину и 50 см в ширину) цветной шерстью вышиты эпизоды завоевания Англии норманнами в 1066 г. Повествование отличается мерным эпическим строем. События, происходящие одновременно, передаются как следующие одно за другим, подробно и обстоятельно передаются детали. Остро подмечены энергичные, порою уродливые движения всадников и коней, сумятица рукопашной схватки, плывущие по морю корабли. Силуэты персонажей выразительные, резко

очерченные, декоративность яркого цвета усиливают эмоциональное воздействие вышивки и придают ей легендарно-фольклорный оттенок.

В Германии в конце XII в. начинается **иллюстрирование** светских произведений («Тристан и Изольда»).

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самопроверки

1. Объясните происхождения термина «романский»?
2. Почему романский стиль стал общеевропейским?
3. Какие функции выполнял феодальный замок в период раннего средневековья?
4. Что означало выражение: «У него есть башня»?
5. Какие функции выполнял «донжон»? Расскажите о его архитектурных особенностях?
6. Назовите характерные черты романской архитектуры?
7. Объясните, почему романский стиль подчас наделяли такими эпитетами, как «простонародный» и даже «мужицкий»?
8. Традиционно на тимпанах храмов рядом с Иисусом изображали крылатого тельца, крылатого лева, орла, ангела. Кого они олицетворяли?
9. Объясните, почему в мозаичных полах храмов чаще всего используются мотивы лабиринта?
10. Как решается проблема света в романских храмах?
11. Какие здания возводили на городской площади?
12. Назовите памятники романской архитектуры?
13. Назовите региональные особенности романской архитектуры?
14. Назовите замки, построенные в романском стиле?
15. Назовите особенности романской скульптуры?
16. Что такое фреска?
17. В чем состоит отличие романской книжной миниатюры от каролингской?
18. Расскажите о технике росписи витражей?
19. Каким событиям посвящена вышивка на ковре из Байе?
20. Назовите особенности романской культовой скульптуры?
21. В чем состоят особенности романской настенной культовой живописи?
22. Назовите основные памятники романской светской живописи?
23. Какие особенности романской живописи были в Испании?

Задание для самостоятельной работы

1. Прочтите книгу Томан Р., Клуверт Э. Романское искусство. Архитектура. Скульптура. Живопись. – М.: АСТ, 2001. – 480 с. Напишите, в каком стиле выполнены следующие сооружения: церковь в Клуни, церковь Нотр-Дам-ла-Грант в Пуатье, Собор Или, Лаахское аббатство, Пизанский собор.

2. Дайте характеристику основным типам сооружений в романском стиле (монастырь, храм, рыцарский замок). Определите, какие социальные и мировоззренческие изменения лежали в основе романского стиля.
3. Подготовьте презентацию на тему: «Романская скульптура и живопись».

Тесты

1. Романский стиль охватывает период:

- а) IX – XI вв.;
- б) XI – XII вв.;
- в) XI – XIII вв.;

2. Чем отличались архитектурные сооружения романского стиля?

- а) повторяющимися колоннами, на которых держалась крыша;
- б) повторяющимися очертаниями полукруглых арок;
- в) они были тяжеловесны, похожи на крепости;
- г) верно б и в.

3. На что похож в плане романский храм?

- а) на крест; б) на круг; в) на квадрат; г) на ромб.

4. Ранний средневековый общеевропейский художественный стиль:

- а) готический;
- б) классический;
- в) романский.

5. Какую цель преследовали средневековые зодчие, возводя постройки в романском стиле:

- а) возродить архитектурные традиции великой Римской империи;
- б) порвать с античными традициями;
- в) передать устремленность ввысь.

6. Эпоха крестовых походов:

- а) кон. XI – нач. XIII в.;
- б) X – XII в.;
- в) XIII – XIV в.

7. Главный вопрос борьбы между светской и духовной властью:

- а) сбор налогов;
- б) торговля индульгенциями;
- в) инвеститура.

8. Первые политические партии появились в Италии:

- а) в инвеституру;
- б) в витражах;
- в) в мандорлу.

9. Представительный орган, появившийся во Франции XIVв.:

- а) Учредительное собрание;
- б) Палата представителей;
- в) Генеральные Штаты.

10. Стены замка украшались:

- а) оружием;

- б) росписями;
- в) шпалерами.

11. В Нормандии по приказу Ричарда Львиное Сердце был построен замок, когда его увидел король, он воскликнул: «Какой веселый замок».

Речь идет:

- а) о Шато-Гайаре;
- б) о Пьерфоне;
- в) об Алькасаре.

12. Изображение Христа на тимпанах храмов было заключено в:

13. Один из церковных деятелей средневековья писал: «Картины в окнах предназначены, естественно, для того, чтобы показывать простым людям, не умеющим читать священное писание, то, во что они должны верить». О чем идет речь?

- а) о фресках;
- б) о витражах;
- в) о мозаике.

14. В тимпанах романских храмов, в сцене Страшного суда, Христос на троне был заключен:

- а) в инвеституру;
- б) в витражах;
- в) в мандорлу.

3. Роспись по стеклу черной и серой краской называлась:

- а) фронталес;
- б) мосарабский стиль;
- в) гризайль.

15. Страна, в которой фрески не получили большого развития в романский период, в силу того, что широко были распространены объемные мозаики:

- а) Испания;
- б) Италия;
- в) Германия.

16. Мосарабский стиль – это:

- а) живопись на досках;
- б) использование для украшения христианских храмов исламских узоров и форм;
- в) живопись на золотом фоне.

17. Ковер из Байе был изготовлен:

- а) в X в.;
- б) XI в.;
- в) XII в.

18. В романской скульптуре большое внимание уделялось:

- а) изображению человеческого лица;
- б) изображению тела человека;

в) изображению фантастических чудовищ.

Рекомендуемая литература

- Гриненко Г.В. Хрестоматия по истории мировой культуры. – М.: Высшее образование, 2005. – 940 с.
- Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студентов сред пед. Учебных заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 1999. – 448 с.
- Жак Ле Гофф. Цивилизация средневекового Запада. – М.: Прогресс-Академия, 1992. – 376 с.
- Порьяз А. Мировая культура: Средневековье. – М.: ОЛМА-Пресс, 2001. – 480 с.
- Лучицкая С.И. Рыцарство // Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. – М.: РОССПЭН, 2003. С. 431–437.
- Садохин А.П. Мировая художественная культура: учебник для студентов вузов// Садохин А.П. – 2-е изд., перераб. И доп. – М.:ЮНИТИ, 2011. – 495с.
- Томан Р., Клуверт Э. Романское искусство. Архитектура. Скульптура. Живопись. – М.: АСТ, 2001. – 480 с.
- Романское искусство// Всеобщая история искусств. Т. 2. Искусство Средних веков. – Всеобщая история искусств. Т. 2. – М.: Искусство, 1960. – 509 с.

3.3. Готическое искусство XII – XVI вв.

Готика – период в развитии средневекового искусства на территории Западной, Центральной и отчасти Восточной Европы с XI – XII по XV – XVI вв. Готика пришла на смену романскому стилю, постепенно вытесняя его.

Термин «готика» происходит от итальянского *gotico* – непривычный, варварский (*Goten* – варвары; к историческим готам этот стиль отношения не имеет). Первоначально слово готика использовалось авторами итальянского Возрождения как уничижительный ярлык для всех форм архитектуры и искусства Средних веков, которые считались сравнимыми только с произведениями варваров-готов. Впервые понятие «готика» в современном смысле применил **Джорджо Вазари (1511 – 1574)** – итальянский живописец, архитектор и писатель, автор знаменитых «жизнеописаний» художников и скульпторов, основоположник современного искусствознания. В эпоху Возрождения (Ренессанса) искусство Средневековья считалось «варварским». «Упаси, Боже, любую страну от одной мысли о работах подобного рода, столь бесформенных по сравнению с красотой наших построек, что и не заслуживают того, чтобы говорить о них больше, чем сказано» – пишет Дж. Вазари.

У наших современников иное восприятие готических храмов. Они не могут не вызывать восхищения.

Готические соборы значительно отличались от монастырских церквей романского периода: романская церковь тяжеловесна и приземиста,

готический собор лёгок и устремлён ввысь, к небу, символизируя устремленность христианской души к Богу. По мнению русского философа А.Ф. Лосева, готика воплощает «порыв и взлет... верующей души, выходящей из дольного мира в горний». Немецкий философ Ф. Шеллинг называл готику «застывшей музыкой», а И. Гете – «безмолвная музыка».

Поэт О. Мандельштам прекрасно выразил суть готики, написав:

«Кружевом камень будь,

И паутиной стань

Неба пустую, грудь тонкой иглою рань».

Высота античного храма соизмерима с человеческим ростом, главное в нем – не размеры, а совершенство пропорций. Башни готического собора достигают высоты в несколько десятков метров, человек рядом с ними так же мал, как мал он в сравнении с Богом (вспомним, что человек античности мог быть «богоравным» – этот эпитет часто встречается у Гомера).

Период примерно с 1150 до 1250 гг. называют *эпохой великих соборов*, так как архитектура оставалась преобладающим видом искусства. Только во Франции в эти годы было построено 80 соборов. Хотя готика охватывает практически все произведения изобразительного искусства данного периода: скульптуру, живопись, книжную миниатюру, витраж, фреску, но именно в архитектуре проявились наиболее характерные черты этого стиля.

Готическое искусство зародилось во Франции в 40-е годы XII в. и получило название «французский стиль» или «французская манера». В 20-е годы XIII в. другие страны Европы стали перенимать этот стиль. С этого времени начинают складываться его местные разновидности. Некоторые историки считают, что именно готика обеспечила Франции в этот период господствующее положение в Европе. С этим можно согласиться, так как для строительства готических соборов требовались высокие достижения в строительной технике и проектировании.

Возникнув в монастырской среде, готика стала стилем городских соборов, которые возводили горожане на свои средства, демонстрируя, таким образом, свою независимость. Поэтому строительство готических соборов часто растягивалось на несколько веков, правда, первоначальный замысел при этом не искажался. Самыми яркими примерами такого «долгостроя» являются Кёльнский и Миланский соборы, первый из которых строился 632 лет, а второй – 470.

Этапа развития готической архитектуры

- ранняя готика – вторая половина XII – первая четверть XIII в.
- зрелая (высокая) готика – XIII в.
- поздняя готика – XIV – XV вв. («лучистая», «пламенеющая»).

Поражает количество и качество ручного труда, затрачиваемого на сооружение готических соборов. С одинаковой тщательностью выполнялись все элементы храма. Соборы строились не для людей, а для Бога, которому видно всё. Общий порыв объединял каменщиков и скульпторов, плотников и стеклодувов, мастеров бронзового литья и кровельщиков - ремесленников с

большой буквы, по духу своему – настоящих художников, вложивших в свои произведения и душу, и талант, и мастерство.

Большинство готических соборов было посвящено Богородице. Культ Богородицы приобрел большое значение во Франции в XII – XIII вв. Средневековая рыцарская поэзия, куртуазные сюжеты и культ женщины соединялись с религиозными представлениями, и в результате сложилось, характерное в первую очередь для средневековой Франции, нежное отношение к образу Мадонны как земной матери и одновременно – прекрасной даме. Именно тогда ее стали величать: «*Notre-Dame*» – «*Родная, Прекрасная Госпожа*, или Наша Жена». 10 февраля 1638 г. король Людовик XIII торжественно посвятил государство франков Деве Марии. Это событие известно в истории под названием «Обет Людовика XIII». В тексте присяги король отдал под покровительство Богородицы – «Прекрасной Госпожи» – свой народ, корону и государство.

В середине XIX в. происходит вновь возвращение к готике. Этому способствовала идеализация эпохи Средневековья и отказ от приоритетов античности. *Неоготика* превратилась в национальный стиль викторианской Британии. В этот период по всей Европе достраивались и реставрировались заброшенные и недостроенные соборы. *Антонио Гауди* повторяет опыт готических мастеров в своем знаменитом соборе *Саграда Фамилия* в Барселоне (до сих пор незавершенном).

Почему Франция стала родиной готики?

- К XIII в. развитие феодализма достигло своего апогея. Начинается процесс освобождения крестьян от крепостной зависимости путем выкупа или путем привлечения к строительным работам в городе;
- Франция в XIII в. переживает экономический подъем;
- с конца XII в. Франция становится центром европейской образованности. Парижский университет занял одно из ведущих мест в научной жизни Европы. В XII – XIV вв. были созданы кадры архитекторов-профессионалов, подготовка которых стояла на очень высоком по тому времени теоретическом и практическом уровне;
- возросло могущество монархии. Идет процесс создания централизованного государства. Главный заказчик произведений искусства теперь не церковь, а город, гильдии купцов, цеховые корпорации ремесленников и король. Основным сооружением становится не монастырь, а городской собор.

Возведение готических соборов требовало огромных средств и большого количества рабочей силы.

В готическую эпоху изменилась организация строительного дела. Артели, или товарищества, каменщиков, имели, особый, весьма отличный от прочих цеховых объединений характер. Их члены считали себя братьями, овладевшими тайнами высочайшего искусства архитектуры, которые не надлежало открывать посторонним. Они собирались в крытых помещениях – ложах (так сначала

обозначались мастерские, а затем это название перешло к артелям), подразделялись на мастеров, подмастерьев и учеников, подчинялись старшему мастеру и особому капитулу. Вступая в ложу, ученики приносили присягу в верности товариществу и соблюдении тайны. Члены артели пользовались символическим языком, ревниво оберегали от внешнего мира свои профессиональные знания. Все это свидетельствует об исключительном значении, придаваемом средневековыми каменщиками своему искусству, овладение которым могло быть доступно далеко не каждому.

Артели каменщиков работали там, где возводились большие постройки, куда их приглашали. Они переезжали из города в город и даже из страны в страну. Поэтому искусство готики, особенно архитектура, отличается большим стилистическим единством. Однако особенности исторического развития каждой из европейских стран обуславливали значительное своеобразие готических соборов.

Первый готический собор появился в аббатстве *Сен-Дени*. Основоположником нового типа храма стал настоятель аббатства *Сугерий (около 1081 – 1151)*, который вполне заслужил титул «отца готики». Сугерий был выдающимся политическим деятелем своей эпохи. В те времена его именовали «отцом Отечества». Людовик VII, отправившись во второй крестовый поход, даже назначил Сугерия регентом.

Аббатство Сен-Дени было основано в конце VIII в. и пользовалось особой славой. Здесь в 754 г. был коронован Карл Великий, здесь был погребен его внук, император Карл Лысый. В Сен-Дени была гробница святого Дионисия (Дени), покровителя Франции. Сугерий намеревался сделать аббатство духовным центром королевства, местом паломничества. Его церковь должна была затмить великолепие прочих, стать наивысшим взлетом религиозных и патриотических чувств. Но чтобы она стала зримым воплощением этих планов, ее следовало расширить и перестроить.

Сугерей написал трактат «Об освящении церкви Сен-Дени», где описал символичность всех элементов архитектуры готического собора. *Главная задача, поставленная Сугерем перед мастерами, – обеспечить обилие света.* По Сугерию храм – это корабль, символизирующий Вселенную. Стены храма – как обители Божьей, дематериализуются рельефным и скульптурным ажуром. Такой конструктивный элемент как арка символизирует разрыв круговорота времени, быстротечность и конечность времени (в то время народ Средневековья находился в преддверии скорого конца света). Готическая роза – символизирует колесо Фортуны и выражает цикличность времени. Свет, который проникает через яркие витражные стекла, обозначает Божественный свет, Божественное провидение. Созерцая витражи, человек отстраняется от материального, телесного, человеческого мира и «попадает» в духовный, Божественный мир.

Самое главное отличие готики от романской архитектуры – система сводов.

Строители стали применять вместо полуциркульных сводов **стрельчатые арки**, которые закреплялись вверху свода более прочным квадратным или восьмигранным камнем, так называемым **замком свода**. Каркас из стрельчатых арок был более легким, чем структура романского храма, к тому же его свод состоял из отдельных участков, разделенных между собой ребрами **нервюр** (франц. nervure – жилка, ребро, складка), промежутки, между которыми заполнялись более мелким и легким камнем или кирпичом, скрепленным раствором.

Тогда же строители обнаружили, что чем выше и заостреннее арка, тем меньше она создает нагрузку на стены и опоры. Высокие стрельчатые арки, ребристые своды и каркасная система позволяли перекрывать огромные пространства, бесконечно увеличивать высоту кафедральных соборов, собирать под его сводами множество людей. Усиливающуюся боковую нагрузку при увеличении высоты здания удавалось компенсировать системой наружных опорных столбов – **контрфорсов** (франц. contreforse – «противосила»), связанных со сводами наклонными арками, получившими название **аркбутанов** (франц. arcboutant – «опорных арок»). Контрфорсы были известны в архитектуре и ранее в византийских и романских постройках. В композиции готических соборов контрфорсы отодвигаются от стены, выстраиваются рядами, в том числе и на кровле более низких боковых нефов, а мощно перекинутые аркбутаны, используя разную высоту центрального и боковых нефов, создают оригинальную ажурную, но необычайно прочную конструкцию, напоминающую издали фантастический лес. Для большей надежности столбы-контрфорсы нагружались башенками – **пинаклями**; казавшиеся изысканными украшениями, но они просто своим весом «придавливали» контрфорсы к земле. Аркбутаны имели посередине желоб для водослива.

Почти всегда сооружали два яруса аркбутанов. Первый, верхний ярус предназначался для поддержки крыш, становившихся со временем более крутыми, и, следовательно, более тяжелыми. Второй ярус аркбутанов противодействовал давящему на крышу ветру.

Стрельчатые арки, которые по мере развития готической архитектуры становятся все более вытянутыми, заостренными, выражали главную идею готической архитектуры – идею устремленности храма ввысь.

Готические соборы не только высоки, но и также очень протяженны. В отличие от романской церкви с ее четкими, легко обозримыми формами, готический собор необозрим, часто ассиметричен и даже неоднороден в своих частях: каждый из его фасадов со своим порталом индивидуален.

Фасад храма делился по вертикали и по горизонтали. По горизонтали фасад делился на порталы. Каждому portalу присваивается свое название и символический смысл. Над порталами проходит во всю ширину фасада **«галерея королей»** – ряд статуй в нишах, изображающих ветхозаветные персонажи – иудейских царей и пророков. Над «галерей королей» располагалось **окно – Роза**. Затем следовали ажурные башни, обычно

четыреугольные, над западным фасадом. Каждая сторона башни сплошь закрыта окном.

Для готического стиля характерна декоративность. По всему периметру собора устанавливаются башенки, декоративные фронтоны – *вимперги*. Ребра вимпергов украшались мотивом ползучих бутонов или листьев. Водостоки и водосбросы высекались из камня в виде стилизованных животных, высывающихся за линию карниза. По углам башен, на балюстрадах ставились скульптурные изображения фантастических существ – «химер» и горгулий. *Горгулья* в готической архитектуре – каменный или металлический желоб для отвода дождевого стока от вертикальных поверхностей стен, оформленный в виде гротескного персонажа.

Характерные черты готики

- полуциркульные арки заменены стрельчатыми;
- каркасные перекрытия (нервюры);
- веерный свод;
- основная нагрузка приходится на отдельно стоящие опоры, а не на стены;
- использование контрфорсов и аркбутанов для усиления опор стен храма;
- большие стрельчатые окна (устремленные вверх), часто с многоцветными витражами и окно «Роза» над порталом;
- легкость конструкций, устремленность к Богу, к небу, ввысь;
- усложненный тип базилики (пять нефов с востока, три – с запада, хоровые обходы, венец капелл);
- исчезновение изолированности нефов за счет утончения колонн.

Памятники ранней готики во Франции

Здания этого периода четкостью архитектурной композиции и монументальной простотой своих форм несколько напоминают романское зодчество. Их стены более массивные, в оформлении фасадов преобладают горизонтальные линии, проемы окон и дверей имеют полукруглую форму. Наиболее характерные особенности ранней готики заметны в архитектуре *соборов в Нуайоне, Лане и Сансе, а также отчасти в соборе Парижской Богоматери.*

Особое место среди готических соборов занимает *собор Парижской Богоматери* – Нотр Дам де Пари. Строительство собора было начато в 1163 г. и закончено в начале XIII в. Это одно из самых грандиозных сооружений (высота собора – 35 м, длина – 130 м). Мощный величественный фасад разделен по вертикали на три части *пилястрами* (вертикальный выступ стены), условно изображающих колонны. По горизонтали собор имеет три яруса галерей, при этом, нижний ярус имеет три глубоких портала. Над ними идет аркада (*Галерея Королей*) с двадцатью восемью статуями. Собор вмещает до девяти тысяч человек. В течение многих веков он служил местом проведения королевских бракосочетаний, императорских коронаций и национальных похорон. В 1302 г. в нем впервые собрались Генеральные штаты – парламент

Франции. В. Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери» писал: «Вряд ли в истории архитектуры найдется страница прекраснее той, какую является фасад этого собора... Это как бы огромная каменная симфония; колоссальное творение и человека и народа; единое и сложное, подобно «Илиаде» и «Романсеро»... чудесный результат соединения всех сил целой эпохи... это творение рук человеческих могуче и изобильно, подобно творению Бога, у которого оно как будто заимствовало двойственный его характер: разнообразие и вечность».

Памятники зрелой готики во Франции

Характерные черты: сооружаются самые высокие соборы, в которых преобладают вертикальные линии. Проемы окон, в том числе и большой розы, имеют стрельчатую форму, стрельчатую форму имеют проемы дверей и порталов. Почти всю поверхность стены занимают окна, заполненные витражами. Образцами зрелой готики являются **соборы Шартра, Реймса, Амьена, Страсбурга и Бове**. Соборы зрелой готики отличаются богатством скульптурного оформления фасадов. Так фасады соборов Шартра, Реймса, Амьена насчитывают до 2 тыс. скульптурных изображений каждый.

Особое место в истории готического искусства занимает **Шартрский собор (1194 – 1260)**, построенный всего за 66 лет, он больше чем другие соборы сохранил единство стиля. Он избежал разрушений и ограблений, не реставрировался и не перестраивался, поэтому архитектура, скульптура и витражи собора сохранились в первозданном виде. В 1979 г. собор был внесён в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Настоящим чудом готической архитектуры является парижская **Сент-Шапель** (Святая Капелла), бывшая дворцовая церковь, построенная по приказу Людовика Святого в 1260 г. Церковь украшена великолепными витражами, и напоминает волшебный фонарь с разноцветными стеклами. Будучи символом королевской власти, капелла сильно пострадала во время Великой французской революции. В 1803 г. витражи Сент-Шапели были сняты на два метра по высоте, а здание превращено в архивный склад. Снятые витражи были либо проданы, либо уничтожены.

Из готических монастырей особенно знаменито аббатство **Мон Сен-Мишель (XI – XVI)** у границы Нормандии и Бретани, расположенное на высокой скале как неприступная крепость. Это своеобразный «готический» заповедник. Его общий вид – группа старинных зданий, теснящихся вокруг расположенного на вершине холма готического собора, башни и ворота городских стен образуют незабываемый по выразительности ансамбль. Достопримечательностью цитадели является и большой рыцарский зал, стрельчатые своды которого покоятся на двух рядах мощных круглых столбов. В 1979 г. аббатство также было внесено в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Самым красивым считается фасад **Реймского собора (1211 – 1311)**, богато украшенный декоративной и круглой скульптурой, отличающийся

благородством своих вертикальных линий, напоминающей каменное кружево. Высота башен Реймского собора 80 м.

Амьенский собор (1220 – 1279) по своему объёму он превосходит все готические соборы Франции. Одна из главных достопримечательностей интерьера собора его пол, покрытый самыми разнообразными орнаментами. Среди них находится знаменитый лабиринт, реконструированный в XIX в. по эскизам XIII в. Изначально лабиринт служил своего рода испытанием для паломников, желавших поклониться мощам: чтобы пройти к капеллам, они должны были строго следовать линиям орнамента на полу. В центре лабиринта располагается каменная плита с выгравированной историей сооружения собора.

Памятники поздней готики во Франции

Характерные черты: утрачивает гармоническое единство и стройность соборов XIII в. Это объясняется, прежде всего, тем, что их строительство неоднократно прерывалось в период Столетней войны. Своды становятся очень сложными, в кружеве каменных форм возникает мотив, напоминающий язычок пламени, этот рисунок переходит с оконных проемов на порталы и даже панели стен. Наиболее интересным образцом архитектуры поздней готики является *Руанский собор*. С 1979 г. Руанский собор входит в реестр ЮНЕСКО.

Региональные особенности готического стиля

В каждой стране готический стиль приобретал национальную окраску. И хотя основные архитектурные особенности были сохранены, каждый регион привнес в готический стиль свои культурные и природные изменения.

Англия

Англия была первой страной, перенявшей от Франции готический стиль. Как и страны материковой Европы, Англия переживала в то время экономический подъем. Однако в отличие от этих стран развитие промышленности и торговли Англии определялось в первую очередь не городом, а деревней, где производилось и перерабатывалось сырье, предназначенное на вывоз. Не бюргерство, а дворянство играло в английской экономике главную роль, и, значит, городские интересы не имели в стране решающего значения. Вот почему храмовое строительство оставалось там преимущественно монастырским, как и в романское время. Собор воздвигался не в центре города как символ его богатства и славы, а за городом, где помещался монастырь. Во Франции или в Германии собор царил над теснившимися у его подножия низкими жилищами горожан, а в Англии собор гармонически вписывался в пейзаж, служивший ему живописным обрамлением, и потому был ниже и протяженнее.

Особенности готической архитектуры в Англии

- храмы имеют два трансепта, один был короче другого;

- фасады растянутые. Если во французских соборах отношение ширины к длине остается в среднем 1:4, то в Англии оно доходит до 1:6.
 - постройки были сравнительно низкими. Центральный неф собора в Солсбери имеет всего 25,6 метров в высоту, тогда как высота центрального нефа собора в Амьене - 43,5 метров;
 - изысканность декора. Английские заказчики стремились к тому, чтобы декор храма был более грандиозным и пышным;
 - английские архитекторы долгое время сохраняли нормандскую толстую стену, что позволяло им пронизывать её галереями и коридорами. По этим двум причинам и появлялась возможность строить каменные своды центрального нефа с низкими аркбутанами или вовсе без аркбутанов и контрфорсов;
 - западные башни невелики, зато сильнее выявлена башня над средокрестием;
 - апсида остается прямоугольной; полуциркулярная апсида, с венцом капелл, встречается редко;
 - порталы, как правило, уступают по размерам французским, их скульптурное убранство скромно;
 - наличие при соборе *зала капитула* (капитул - коллегия (совет) клириков при кафедральном соборе), который пристроен к трансепту.
- Готика в Англии сохраняла своё значение вплоть до середины XVI в.

Периодизация английской готики

- ранняя или «ланцетовидная» (от лат. lancea – копьё, нож с обоюдоострым лезвием) готика (XIII в.). Получила наименование в связи с формой доминирующих элементов архитектурного декора и, прежде всего, очертания окон. Самый ранний пример английской готики – *Собор в городе Дареме (ок. 1130 – 1133)*;
- готика конца XIII и XIV вв. или «украшенная». На смену строгости ранней английской готики приходит декоративность. Первые признаки «декоративного стиля» намечаются в *соборе Солсбери (1220 – 1266)* с огромной башней средокрестия;
- поздняя готика или «*перпендикулярная*» (конец XIV – XVI вв.). Её название связано с прямоугольным рисунком оконных переплетов, заполненных многоцветными стеклами витражей. Именно окна принимают на себя в этот период функции основного выразительного элемента храма. Если предыдущая эпоха уделяла особое внимание наружному скульптурному декору, то теперь главным становится пространственное воздействие интерьера. Дематериализация стен и опор, превращение их в сплошные окна. Стены соборов стали напоминать ажурный решетчатый переплет, заполненный витражами, а оконные просветы достигают громадной величины. К классическим образцам этого стиля относятся *капелла Королевского колледжа в Кембридже* и *капелла св. Георгия в Виндзорском замке*. Своей кульминации развитие

перпендикулярной готики достигает в капелле Генриха IV в Вестминстерском аббатстве. Примером так же является *собор в Глостере*.

Германия

В Германию готика пришла примерно в середине XIII в. Переход от романской архитектуры к готике происходил в Германии значительно медленнее, чем во Франции. В противоположность Франции и Англии, где в условиях развитого феодализма начали складываться централизованные монархии, в Германии в силу особых исторических условий политическая раздробленность продолжала усиливаться. В связи с этим готический стиль имел свои региональные особенности даже внутри страны.

Особенности готической архитектуры в Германии

- готические черты в архитектуре объединены с романскими;
- наружный декор много сдержаннее, скуднее;
- французская «роза» заменена стрельчатым окном над главным входом;
- в поздний период немецкие мастера сооружали над соборами ажурные каменные шпили;
- преобладал тип сравнительно небольших зальных церквей (*Элизабеткирхе в Марбурге, 1235 – 1283*). Зальные храмы строились с нефами равной высоты, или с несколько более высоким (но без окон) средним нефом, а также с одним нефом, без трансепта;
- в юго-западных областях сложился тип однобашенного собора (*Фрайбургский Собор*);
- в северных и северо-восточных землях Германии, в виду отсутствия пригодного для строительства природного камня, возникла так называемая кирпичная готика, создавшая новые конструктивные и художественные приемы (*монастырь в Корине, 1275 – 1334*). Для декорирования кирпичной готики применялся глазурованный и фигурный кирпич;
- архитектура сохраняет строгий геометрический, почти крепостной характер.
- Французской манере наиболее соответствует *Кёльнский собор*, строительство которого началось в 1248 г. и продолжилось, с перерывами, до 1880 г. Кёльнский собор – длиной 144,5 м и имеет 86,5 м ширины, а его две башни достигают 157 м в высоту.
- Примером ранней немецкой готики является *Элизабеткирхе в Марбурге*. Примером ранней готики, выполненной в кирпиче, является *церковь Марии в Любеке*;
- примером зрелой готики является *собор в Ульме*;
- к лучшим памятникам поздней готики принадлежит *церковь в Зесте* (Вестфалия).

Испания

В Испании XIII столетие – время наиболее ожесточенной борьбы с арабами, а также усиления внутренней борьбы испанцев – феодалов и горожан, добившихся от короля права участия в кортесах. В готическую эпоху наиболее активно формируется испанская культура, испанский язык, складывается испанский эпос, своеобразными путями, непохожими на общеевропейские, идет развитие архитектуры и изобразительного искусства. Обогащенная элементами мавританского стиля, готика Испании приобрела особую пышность и разнообразие орнаментики. Иногда соборы Испании перестраивались из мечетей, а колокольня Севильского собора, например, перестроена из минарета. Особое место в испанской архитектуре занимает **стиль «мудехар»**, т. е. мусульманский. Это, как правило, соборы, построенные зодчими-арабами, из кирпича со сводчатым мавританским перекрытием, образующим в плане восьмиконечную звезду, с деревянным наборным потолком, с аркой подковообразной формы, иногда имеющей стрельчатое завершение. Главным элементом в декоре являлись цветные поливные изразцы и орнаментальная лепнина. Композиционным центром такого сооружения всегда служит внутренний двор, столь обычный для всех южных построек.

Особенности готической архитектуры в Испании

- особое место в испанской архитектуре занимает **стиль «мудехар»**;
- более значительная ширина здания;
- отсутствует ярко выраженный трансепт;
- небольшие размеры окон;
- элементом декора являются цветные поливные изразцы;
- наличие **ретабло** – заалтарный образ, представляющий собой прямоугольную нишу, заполненную множеством архитектурных и скульптурных форм;
- в отделке храмов доминируют резные орнаменты. Этот стиль получил название **«платереск»** (от исп. platero – ювелирный). При украшении храма используется ковровый принцип заполнения стены орнаментом.

Периодизация готики в Испании

- **Ранняя готика (XII в.)** – собор **Сантьяго-де-Компостела (ок. 1170)**.
- **Зрелая готика (XIII в.)** – **соборы в Толедо и Бургосе**. В архивах собора в Толедо (около 1227 – 1493) сохранились имена всех архитекторов и скульпторов, работавших здесь на протяжении 250 лет.
- **Стиль мудехар (XIII – XV вв.)** характерен для севильских храмов: **Всех Святых, Санта-Марина, Санта-Каталина, Сан-Хиль, Сан-Андрес, Сан-Эстебан, Сан-Исидро, Сан-Маркос** (особенно известен своей башней-минаретом с двойными окнами). Храмы строились из кирпича, с плоскими деревянными потолками. Формы готических порталов сочетались с подковообразными и многолопастными арками, геометрической плетенкой, глухими проемами. Черты мавританской

строительной традиции ощущаются в этих постройках гораздо отчетливее, чем воздействие готических форм.

- **Поздняя готика (Исабелино – XIV – XVI вв.).** Стиль *Исабелино* (или «готика Католических королей») – направление, возникшее в Испании в правление королевы Изабеллы Кастильской (1474 – 1505) и ее супруга Фердинанда Арагонского («католических королей»). Для Исабелино характерно обращение к приемам поздней готики и орнаментике, имеющей исламскую традицию, преобладание геральдических и эпиграфических мотивов, использование гипсовых или вытесненных на камне рельефов в форме бисера. Примером являются *Монастырь Сан-Хуан-де-Лос-Рейес в Толедо, Монастырь Сан-Херонимо-Эль-Реаль в Мадриде*. В Испании господствующим стилем в XVI в. становится *платереско*. Происхождение этого термина связывают с понятием «плоский» (сравн. плато – плоскогорье), но, видимо, более правильно объяснить его можно испанским словом *platero*, – ювелирный. Здесь подразумевается тонкое, похожее на ювелирную работу украшение фасадов зданий. Крупнейшие памятники: *университет в Саламанке (1515 – 1533), Дом с ракушками (1493 – 1517), университет в Алькала-де-Энарес (1540 – 1559), Севильская ратуша (1527)*.

Италия

В результате слабости феодальных сил и, наоборот, раннего расцвета городов в Италии уже в конце XIII в. создались условия для возникновения культуры Ренессанса на ее первом этапе – так называемого Проторенессанса. Итальянская готика выглядит более сдержанной, менее экзальтированной, чем французская и немецкая. В Италии получили распространение лишь отдельные элементы готики: стрельчатые арки, витражные «розы». Основа оставалась чисто романской. Это широкие приземистые храмы, гладкая плоскость стен, которых часто инкрустирована цветным мрамором, создающим полосатую, очень нарядную поверхность фасада (собор в Сиене, 1229 – 1372; собор в Орвието, 1295 – 1310). Итальянская готика «берет ее алфавит, чтобы высказать итальянские мысли» (Г. фон Геймюллер).

В своем отношении к готике архитектура Италии не была единой. Ломбардия наиболее тяготела к северному образцу готики. Венеция, в силу своих заморских связей, наиболее обособленная от жизни и культуры остальной Италии, сочетала в своей готике элементы византийских, арабских и западных влияний. Рим оставался в русле своих исконных позднеантичных традиций архитектуры. Юг Италии, в целом, был вне сферы общего развития итальянской готики. Особое значение для понимания ее специфики имеют Тоскана и Флоренция, где эпоха готики (со второй половины XIII до начала XV в.) подготовила архитектуру эпохи Возрождения.

Особенности готической архитектуры в Италии

- основа храма чисто романская;

- значительное региональное различие готических храмов;
- сильны античные традиции;
- развитие в высоту не подчеркивается здесь строгим вертикализмом элементов;
- возведение куполов на месте пересечения центрального нефа и трансепта;
- большое количество стенных плоскостей способствует распространению монументальной живописи в технике фрески.

Примеры итальянской готики

Миланский собор – огромный, рассчитанный на 40 тыс. человек, самый большой готический храм Европы, построенный в стиле пламенеющей готики из белого мрамора. Строительство собора началось в XIII в. и с большими трудностями было частично завершено в конце XVI в. В 1572 г. Миланский собор был торжественно открыт. Но достраивался он ещё несколько веков. В результате более чем пятивекового строительства (почти 600 лет) собор соединил многие черты архитектурных стилей, от барокко до неоготики.

Палаццо Дожей в Венеции – памятник итальянской готической архитектуры XIV – XV вв. Основное строительство было осуществлено в 1309 – 1424 гг. Свое название дворец берет от резиденции дожа, верховного главы Венецианского государства. При создании гигантского дворцового комплекса Венеции замысел состоял в том, чтобы поразить иноземных послов, внушить им невольный трепет, – этим и объясняется роскошь внутренних помещений, над которыми работали крупнейшие художники того времени. Во дворце заседали Большой совет и сенат, работал Верховный суд, и вершила свои дела тайная полиция. На первом этаже размещались конторы юристов, канцелярия, службы цензоров и морское ведомство. Надстроенный сверху балкон служил своего рода праздничной трибуной, с которой дож являл себя народу. Гости города, которые причаливали к самому дворцу со стороны Пьяцетты, оказывались, таким образом, у ног правителя Республики.

Палаццо Ка'д'Оро («Золотой дом») – самый знаменитый дворец Венеции, являющийся образцом венецианской готики. «Золотым домом» его стали называть из-за того, что при первоначальной отделке дом был выложен сусальным золотом и раскрашен ультрамарином и киноварью (самыми дорогими красками того времени); плывущий мимо должен был не верить своим глазам, считая, что перед ним мираж. Для престижа нанята была та же бригада, что работала во Дворце дожей. На первом этаже располагается стрельчатая арочная галерея, на двух верхних этажах – две изящные ажурные лоджии. Вверху здание венчают легкие кружева.

Храмовая скульптура эпохи готики и ее особенности

Главное место во внутреннем и внешнем убранстве готических храмов принадлежало скульптуре и рельефу. Все скульптурные композиции выносились наружу, так в самом храме не было места для монументальной скульптуры. Средоточием скульптурных композиций стали порталы, где

большие по размеру скульптуры апостолов, пророков, святых следовали вереницами, как бы встречая посетителей.

В готической скульптуре зародился интерес к человеческому характеру, к внутреннему миру человека. Поэтому при изображении событий из «священной истории» мастера скульптуры и живописи и в общей форме передавали переживания людей. И все же скульптура готики, и именно французской школы, отличается своей материальностью; это действительно объемные изображения, т. е. статуи в полном смысле слова. Они раскрывают очень точно, а часто и детально общий характер героя, его душевное состояние и особенности его внешнего физического облика. Одновременно мастерам французской готики было свойственно стремление к типизации образа. Однако мастера не стремятся показать всесторонне развитое тело, полноту жизненности изображения, которая была так характерна для греческой классики. И все же интерес к простым, но важным нравственным взаимосвязям людей были великим шагом вперед. Античность при всем мастерстве создания образа прекрасного человека и при ряде других ее поистине великих достижений не дала в скульптуре и живописи образов, столь глубоко раскрывающих красоту сострадания, сочувствия людской скорби.

Важную роль играют драпировки, которые, в отличие от романской скульптуры, отнюдь не растворяются в общем узоре архитектурного орнамента. Их движения, то плавно-величавые, то смятенные, то мягкие и нежные, часто воспринимаются не столько как отражение телесных движений, сколько как зримый отзвук порывов человеческой души.

Становление готической скульптуры связано со строительством Шартрского, Реймского и Амьенского соборов, насчитывающих до двух тысяч скульптурных произведений каждый.

Среди *реймских* скульптур выделяются мощные фигуры двух женщин, задрапированных в длинные одежды. Это *Мария и Елизавета*. Каждая скульптура имеет самостоятельное пластическое значение и поставлена на отдельный постамент, в то же время они внутренне объединены. Чуть повернувшиеся друг к другу, женщины погружены в глубокое раздумье. Мария не смотрит на собеседницу; чуть склонив в ее сторону свое чистое, нежное лицо, она скорее прислушивается к словам Елизаветы. Та повернулась к ней и смотрит на юную женщину, подчеркивая сдержанным жестом руки, значение, тихо произносимых слов (согласно евангельскому сказанию, Елизавета прорицает великое предназначение будущего младенца Марии).

Изменяется трактовка традиционных образов. В скульптуре дается образ Христа, доброго и вместе с тем мужественного человека, покровительствующего людям и страдающего за них. В *«Благословляющем Христе» (Амьенский собор)* его черты отмечены печатью нравственной, земной красоты. Спокойный и вместе с тем повелительный жест руки точно останавливает зрителя, призывая к исполнению долга, к достойной чистой жизни. Спокойные, широкие линии, обобщая верхнюю часть фигуры,

подчеркивают сдержанное благородство его образа; каскад драпировки одежды, устремляясь вверх, акцентирует выразительность жеста.

Изображаются сцены из земной жизни Христа, в которых обнаруживается близость его к страдающему человечеству. Таков образ «Христа-странника» (*Реймский собор*), самоуглубленного, скорбного, примирившегося с судьбой.

В народной среде особенно любим образ Мадонны с младенцем на руках, воплощающий девичью чистоту и материнскую нежность. Ей часто посвящаются порталы. С конца XIII в. Мадонна изображается очень приближенно к облику земной женщины, а ребенок-Христос выглядит как настоящий ребенок: смеется, играет с птичкой, держит в руке яблоко или цветок. Таково изображение Девы Марии на трюмо северного фасада собора Парижской Богоматери, *статуя «Золоченой Мадонны»* южного фасада *Амьенского собора (ок. 1270 – 1288)*.

Две женские скульптуры *Страсбургского собора* (30-е гг. XIII в.) привлекают духовной чистотой, грацией, изяществом стройных пропорций. Одна из них символизирует торжествующую Церковь, другая – побежденную Синагогу. Церковь, с открытым властным взглядом, с гордой осанкой, оттененной спокойным плавным ритмом складок одежд, дана как положительный образ. Роняющая разорванные скрижали Завета, Синагога с завязанными глазами – трагична. Печально поникшая голова, сложное спиралевидное движение гибкого тела, неожиданно резкий надлом копья выражают ее душевное смятение, неустойчивость. Обращают внимание меткие наблюдения художника, стремление воспроизвести конкретные детали. Сквозь повязку на лице Синагоги просвечивают очертания глаз, через тонкую ткань, покрывающую руку Церкви, проступают ее изящные формы.

В мир возвышенных образов готической скульптуры часто включаются бытовые мотивы: гротескные фигуры монахов, жанровые фигуры мясников, аптекарей, сборщиков винограда, торговцев. Тонкий юмор царит в сценах Страшного суда, утративших суровый характер. Среди уродливых грешников часто находятся короли, монахи и богачи. Изображаются «Каменные календари» (*Амьенский собор*), повествующие о характерных для каждого месяца работах и занятиях крестьян.

Самым знаменитым циклом *немецкой скульптуры* периода готики, без сомнения, считается *декор собора в Наумбурге*. Рельефы «*Страстей Христовых*», *изображенные на ограде западного хора («Тайная вечеря», «Предательство Иуды», «Взятие под стражу»)*, полны необычайного драматизма, реальности происходящего, пронзительной достоверности. В самом помещении хора мастера поставили двенадцать статуй основателей храма, его донаторов. Это целая скульптурная галерея человеческих характеров, представленных в противопоставлении: мужественный, полный достоинства *Эккегард* и элегически-задумчивая, нежная, очаровательная женщина, с трогательным, выразительным взглядом *Ута*, меланхоличный, созерцательный *Герман* и жизнерадостная *Реглинда* и т.д. Это живые

человеческие личности, каждая со своей неповторимой индивидуальностью, и одновременно типы человеческих характеров той эпохи. Здесь вряд ли можно говорить о портретности в подлинном смысле слова, ведь основатели храма умерли за сто пятьдесят лет до того, как появились их изображения

Характерные черты храмовой готической скульптуры

- скульптуры отделяются от стены, часто помещаются в нишах на отдельных постаментах;
- ориентация на реальный, а не на символический образ человека;
- находит отражение повседневная жизнь: работа крестьян, ремесленников, жизнь школяров, крестовые походы, мораль, обычаи, выраженные в аллегорических образах;
- в характеристике святых появляются человечность, мягкость. Они утратили свой устрашающий, грозный вид;
- у античного скульптора складки драпировок были полностью обусловлены движением тела; у мастеров готики складки в первую очередь передавали общее эмоциональное состояние образа, их ритмы не зависели непосредственно от движений тела;
- изысканная линия изгиба тел многих готических статуй – так называемая готическая кривая (S-образный изгиб фигуры); перенесение тяжести тела на одну ногу;
- в Испании в храмовой скульптуре очень правдиво передается страдание и мученичество.

Витражи

Если настенная живопись исчезла вместе с большими плоскостями стен романских храмов, то витражи готических соборов, заполнявшие стрельчатые окна и ажурные окна-розы, успешно соперничали со скульптурой. Естественно, что вследствие хрупкости материала до нашего времени дошло очень небольшое количество витражей, поэтому нет возможности представить полную картину этого замечательного искусства. Все же и сохранившихся образцов достаточно, чтобы судить об их высоких художественных достоинствах.

Относительно много витражей сохранилось в *Шартрском соборе*. Прекрасным примером перехода от романского к готическому стилю является *изображение Богородицы, сидящей с младенцем на коленях*, находящееся в уцелевшей при пожаре 1194 г. части собора. На темно-красном фоне мягко выступают голубые одежды Марии, приобретающие на ее плечах фиолетово-синий оттенок, дополненные густо-синим цветом покрывала, брошенного на колени. Этот основной спокойный и вместе с тем звучный цветовой аккорд дополняется золотисто-оранжевым платком, лежащим на шее и плечах Марии, и золотисто-коричневым цветом смуглых лиц Мадонны и Христа. Кое-где сдержанно и скупо поблескивает золото.

В Шартрском соборе XIII в. витражи занимали площадь в 2600 кв. м. Самым старым считался *витраж хора церкви Сен-Дени*, погибшей в революцию в конце XVIII в. сюжеты витражей те же, что и скульптурного декора. Главные особенности витража – это интенсивная цветовая гамма основных цветов (красного, синего, желтого), куски стекла небольшого размера, свинцовая обводка исполняет роль контурного рисунка.

Живопись витражей глубоко одухотворенная, пронизанная высоким и торжественным волнением. Средневековым сознанием свет воспринимался как олицетворение божества, следовательно, сверкающие картины из цветного стекла казались ошеломляющими и неудержимо притягательными иллюстрациями Слова Божьего. Теологи приписывали витражам способность просветлять душу человека и удерживать его от зла. Благодаря витражам интерьер храма становился высоким и светлым. Многие витражи были даром ассоциаций ремесленников. Таким образом, ремесленники воздавали благодарность Богу за их благополучие и процветание. К тому же мастерам хотелось прославиться и увековечиться в храмовых памятниках.

Свет, льющийся сквозь, расположенные высоко над людскими толпами, оконные витражи, был сказочно красивым, божественным.

Светская архитектура и скульптура эпохи готики

Общий подъем экономики Франции в XII-XIII вв. и рост городов способствовали расцвету светского строительства. Высокого совершенства достигла оборонительная архитектура. Прекрасным образцом ее являются сохранившиеся до наших дней крепостные стены города *Эг-Морта* (XIII в.).

Окончательно слагалась и совершенствовалась архитектура феодального замка с системой следовавших друг за другом укрепленных внутренних дворов с башнями, надвратными сооружениями, подъемными мостами, перекинутыми через водяной ров, и грандиозной цитаделью – донжоном (*замок Ле бо Мюрель* и др.).

Среди дошедших до нас значительных городских сооружений выделяется *папский замок-дворец в Авиньоне*, сочетающий элементы жилого дома с замковой и церковной архитектурой. Расцвет Авиньона, одного из крупных городов южной Франции, связан не столько с естественным ростом торговли и ремесел, сколько с тем, что он был в течение XIV в. резиденцией Папы Римского. Борьба между французскими королями и папством, начавшаяся в XIII в., закончилась победой королевской власти. Резиденция папы была перенесена из Рима в Авиньон. «Авиньонское пленение» пап продолжалось 70 лет (1308-1378). Поэтому главным светским зданием города была не ратуша, а папский дворец. Строительство дворца началось в 1316 г. Растянутое по горизонтали здание представляет собой на первый взгляд случайный конгломерат отдельных несимметрично расположенных объемов. В зависимости от назначения внутренних помещений стены выступают вперед, отступают, становятся выше или растягиваются. Отсутствует и единая система этажных членений: в одной части замка маленькие оконца крепостного типа

расположены на фасаде в несколько этажей, а в другой – на фасад выходят высокие стрельчатые окна. Высокие стрельчатые окна правого крыла фасада переключаются с неглубокими, но высокими слепыми нишами-архивольтами, охватывающими всю стену левой части здания. Более массивное и грузное правое крыло уравнивается приземистой четырехугольной башней, завершающей левую часть здания. Весь ансамбль проникнут суровой силой и своеобразным величием. Дворец в Авиньоне представляет собой переходный тип от замка-крепости к замку-дворцу; он отличается ярко выраженным средневековым характером.

Замок Ла Кока в Севилье был построен в XV в. Он окружен двойной крепостной стеной шириной 2,5 метра с многоугольными угловыми башнями со множеством коридоров и ворот, а также глубоким сухим рвом. Это великолепный образец фортификационного искусства в стиле мудехар. Замок принадлежал семейству Альба.

Замок в Куси и замок герцога Беррийского в Пуатье, созданные в XIV в. и в первой половине XV в., уже носят в значительной мере дворцовый характер. Особенно это заметно в главном зале замка герцога Беррийского с высокими стрельчатыми окнами, с большим, во всю стену, тройным камином и пышным, но изящным архитектурным декором. Дворцы-замки и ратуши XIV – XV вв. с их светским, праздничным характером представляют собой наиболее прогрессивное явление в архитектуре поздней готики.

В период поздней готики созданы были монументальные ратуши и здания богатых цехов, где выработанные при строительстве жилых домов навыки дополнялись приемами, заимствованными из церковной и замковой архитектуры. В духе поздней готики выполнена великолепная **ратуша в Сен Кантене (1351 – 1509)** с большой лоджией в нижнем этаже и сравнительно небольшими окнами, выходящими на площадь фасада, завершенного тройным стрельчатым фронтоном. Ратуша благодаря изящным пропорциям и обилию легкого декора производит праздничное впечатление. **Ратуша в Компьене**, увенчанная могучей башней, вырастающей из центра роскошно украшенного фасада, очень пышна и монументальна. Характерно, что в ратушах, жилых домах и иных сооружениях светского назначения, в отличие от сложных стрельчатых церковных окон, обычно применялись прямоугольные и простые стрельчатые окна.

В тесных средневековых городах, замкнутых в кольцо своих стен, сложился тип многоэтажного жилого дома, сжатого с боков другими домами, и выходящего главным фасадом непосредственно на узкую улицу. Каркасная готическая конструкция соборов повлияла на возникновение каркасной **фахверковой** системы в западноевропейской народной архитектуре, которая на многие века определила общий вид европейских малых населённых пунктов, в первую очередь Германии. Дом с фахверковой конструкцией стен возводился на основе деревянного каркаса из брусьев, пустое пространство между которыми заполнялось глиной или кирпичом. Выходящие на фасад балки раскрашивались в тёмный цвет (чёрный). Пространство между балками

красили, как правило, белым цветом. Такая конструкция стен была значительно экономней в расходовании дерева в сравнении со срубами, что особенно было важно в малолесистых районах. Как правило, фахверк начинался со второго этажа, а первый возводился из камня.

Углублялся интерес к портретной скульптуре, обычно это были надгробия французских королей. Начиная с XIV в. для изображения использовались посмертные восковые маски, что обеспечивало им портретное сходство с оригиналом. Наибольшего мастерства в этой области достиг **Андре Боневё (ок.1330 – ок. 1413)**, автор надгробий королей Иоанна II, Карла V и его супруги Иоанны (1370-е гг.) **в базилике Сен-Дени.**

Во главе бургундских мастеров стоял **Клаус Слютер (1345 – 1405)**. Он не только хорошо передавал портретное сходство, но и характер изображаемого человека. Об этом свидетельствует надгробие Филиппа Отважного, постамент которого украшен вереницей монахов-плакальщиков.

Прованскую школу скульпторов представляли **Жак Морель** и его племянник **Антуан Ле Муатюрье** (ок. 1425 – ?). Жаком Морелем выполнено надгробие фаворитки короля Карла VII Аньес Сорель. Для искусства этого мастера характерны мягкость моделировки фигур и изящество драпировки одежды. Его традиции были продолжены Антуаном Ле Муатюрье, который завершает работу над надгробием Иоанна Бесстрашного и его жены Маргариты Баварской в Дижоне.

Наряду с надгробной скульптурой в XIV в. возникает портретная светская скульптура, изображающая королей и членов королевской семьи. Наибольший интерес представляют статуи Карла V и его жены Жанны Бурбонской (Лувр), Карла VI и его жены Изабеллы Баварской, герцога Беррийского и его жены Жанны Булонской в исполнении **Андре Боневё.**

Светская живопись эпохи готики

В готическом храме было мало места для монументальной настенной росписи. Расписывались потолки и колонны. Росписи были сделаны под витраж.

Монументальная настенная живопись использовалась для украшения стен замков. К сожалению, сохранилось с той поры очень мало, лишь несколько фресок на стенах папского дворца в Авиньоне. На них изображены сцены охоты и рыбной ловли, которые так любил папа Клемент VI.

С XIV в. в алтарной части храма стали писать алтарные картины – **ретабло**. Картины писались на сюжеты Священного писания и состояли из двух, трех и более панно, поэтому их называли **диптих, триптих, полиптих**. Алтарные картины преподносились в дар храмам королями, принцами, крупными феодалами, которые требовали, чтобы даритель был изображен в профиль, коленопреклоненным, со сложенными в молитве руками. Так стал зарождаться жанр светского портрета.

Первым из дошедших до нас был портрет короля Иоанна II Доброго, выполненный неизвестным художником. Король изображен без прикрас. У

него длинный нос, тяжелый подбородок. Иоанну Доброму выпало править в тяжелое время, отмеченное такими событиями как поражение при Пуатье в битве с английской армией, пленение его самого, крестьянское восстание - жакерия. Его портрет занимает особое место в истории станковой живописи. Картина не только принадлежит к самым ранним работам французской школы, но и считается первым портретом, созданным в Европе, на котором изображен человек в профиль. Однако возможно прототипом портрета была несохранившаяся работа одного из великих мастеров из итальянского города Сиена, работавших в Авиньоне – Симоне Мартини или Маттео Джованетти.

Художник **Жан Фуке (1420 – 1481)** писал портреты папы Евгения IV (не сохранился), **короля Карла VII**. Художник сумел передать настроение короля, он разочарован, печален. Было чему печалиться в то время – Франция была разорена.

Продолжает развиваться **жанр миниатюры**, которая теперь исполняется не монахами, а ремесленниками. С XIII в. миниатюрами стали иллюстрировать не только религиозные тексты, но и произведения светского характера. Персонажи стали изображаться не на золотом фоне, а на фоне пейзажей и архитектурных сооружений.

Парижская школа миниатюры, изображая человека, предпринимает попытку использования светотеневой моделировки человеческого тела и передачи перспективы. Шедевром этой школы стали **миниатюры «Роскошного часослова герцога Беррийского» работы трех братьев Малюзель**. Рукопись сделана на тончайшем **велене** (вид пергамента) и относится к XV в. Ее оформление было прервано в результате смерти братьев в 1416 г., видимо в результате эпидемии. Миниатюры часослова были закончены позднее **Жаном Колумбом**. Большинство миниатюр воспроизводят природу Франции, архитектуру королевских замков, сцены из жизни двора: пиры, охоту, прогулки. Миниатюры написаны без светотеневой моделировки, в нежных чистых цветах.

Жан Фуке иллюстрирует книгу Иосифа Флавия «Иудейские древности». Характерной особенностью его миниатюр является объемное изображение персонажей и предметов, художник добивается такого эффекта с помощью светотеневой моделировки.

Постепенно искусство миниатюры уступает место гравюре. **Возникновение гравюры** связано с началом производства бумаги (с 1348 г.) в городе Труа.

Живописные изображения периода готики представлены также на шпалерах. Сырьем для шпалер была прочная шерстяная ткань. Нитки окрашивались растительными красителями и переплетались с золотыми и серебряными нитями. В 1530 г. была основана первая королевская мануфактура по изготовлению шпалер. Шпалеры, предназначенные для храмов, имели религиозный характер, для украшения замков использовались античные мифологические сюжеты, исторические сюжеты и сценки из повседневной жизни.

Самая известная серия шпалер – «*Анжерский Апокалипсис*» (XIV в., Анже) была изготовлена в парижской мастерской *Никола Батайя* по картону *Жана де Бандоля*. До наших дней дошло лишь 64 шпалеры, выставленных в специальном музее на территории Анжерского замка. Это самая большая в мире серия средневековых шпалер. Ансамбль шпалер имеет в длину 103 м и в высоту около 4,5 м. Каждая часть содержала 7 синих и семь красных шпалер, каждая из которых разделена на две части, верхнюю и нижнюю. Шпалеры не просто являются иллюстрацией к Апокалипсису, но и содержат информацию о политической и экономической жизни Франции XIV века.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Объясните происхождение термина «готика» и кто впервые его использовал для характеристики средневековых храмов?
2. Какую оценку готической архитектуре давали деятели культуры эпохи Возрождения?
3. В чем состоит отличие романской архитектуры от готической?
4. Почему именно Франция стала родиной готики?
5. Назовите имя основоположника готического храмового строительства?
6. Назовите основные этапы развития готической архитектуры и их характерные черты?
7. Назовите готические храмы, в которых сосредоточено наибольшее количество декоративной скульптуры?
8. Кому из святых посвящено большинство готических соборов?
9. Назовите характерные черты готической скульптуры?
10. Назовите особенности готического стиля в Англии?
11. Назовите особенности готического стиля в Германии?
12. Назовите особенности готического стиля в Испании?
13. Назовите особенности готического стиля в Италии?
14. Какую роль играла настенная живопись в готических храмах?
15. Какую эволюцию претерпело искусство миниатюры в эпоху готики?
16. Расскажите о творчестве Жана Фуке.
17. Что такое ретабло?
18. Объясните, что имел ввиду искусствовед Г. фон Геймюллер, говоря о том, что итальянская готика «берет ее алфавит, чтобы высказать итальянские мысли».

Задание для самостоятельной работы

1. Скульпторы *романской* эпохи чаще всего изображали Христа в сиянии божественной славы и власти, всемогущим и торжествующим над смертью, грозным Судией, Царем Небесным. В *готической* скульптуре преобладает образ Христа Страждущего, в терновом венце, на кресте в предсмертных муках, это – трагический образ, исполненный величайшего страдания и человечности. Новые черты появились и в облике

Богоматери: это – юная мать, играющая с младенцем, или мать страдающая, скорбящая о сыне, принявшем мученическую смерть, а не символ, религиозная идея, запечатленная в камне. Подумайте, чем это можно объяснить?

Тест

1. Определите временные рамки готики:

- а) X-XII вв.
- б) XII-XIV вв.
- в) XII-XV вв.

2. Родина возникновения готического стиля:

- а) Франция;
- б) Италия;
- в) Германия.

3. Как называется стиль поздней готики:

- а) сияющая;
- б) пламенеющая;
- в) сверкающая.

4. Ярче всего готический стиль проявился:

- а) в живописи;
- б) в архитектуре;
- в) скульптуре.

5. Выдающийся памятник готической скульптуры в Италии:

- а) церковь монастыря Сен-Дени;
- б) Дворец Дожей в Венеции;
- в) Собор в Амьене.

6. Выдающийся памятник готической скульптуры во Франции:

- а) Собор Сан-Маркос;
- б) Собор в Ульме;
- в) Собор в Шартре.

7. Допишите отсутствующую особенность готической скульптуры:

- а) статуи часто отделялись от стены, помещались в нишах на отдельных постаментах;
- б) перенесение тяжести тела на одну ногу;
- в) _____

8. Пинакли – это...

- а) центральные шпили готического собора;
- б) остроконечные башенки, расположенные на контрфорсах;
- в) две башни западного фасада.

9. Самым знаменитым циклом немецкой скульптуры периода готики, считается декор собора:

- а) в Наумбурге;
- б) в Кельне;
- в) в Ульме.

10. Скульптура «Золоченой мадонны» находится на Южном фасаде:

- а) Амьенского собора;
- б) Кельнского собора;
- в) Шартрского собора.

11. Первая королевская мануфактура во Франции по изготовлению шпалер было создана:

- а) в 1340 г.;
- б) в 1445 г.;
- в) в 1530 г.

12. Иллюстрирует книгу Иосифа Флавия «Иудейские древности»:

- а) Жан Фуке;
- б) Жан де Бандоль;
- в) Никола Батайя.

13. Прованскую школу скульпторов возглавлял:

- а) Жак Морель;
- б) Клаус Слютер;
- в) Андре Боневё.

14. Две женские фигуры, отождествляющие Церковь и Синагогу, украшают собор:

- а) в Страсбурге;
- б) в Амьене;
- в) в Реймсе.

15. На территории Анжерского замка выставлено 64 шпалеры серии «Анжерский Апокалипсис». Шпалеры были изготовлены в мастерской:

- а) Никола Батайя;
- б) Андре Боневё;
- в) Жана Коломбо.

Рекомендуемая литература

1. Емохонова, Л.Г. Мировая художественная культура. – М.: «Академия», 1999. – 448 с.
2. История искусств/Под ред Г.В. Драча, Т.С. Паниотовой. – М.: Кнорус, 2013. – 299 с.
3. Культурология. История мировой культуры. Учебник под ред. Марковой А.Н. – М.: Издательский центр «Академия», 2011. – 350 с.
4. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. – М.: Прогресс, 1992. – 376 с.
5. Мировая художественная культура. Учебное пособие под ред. Эренграсса Б.А. – М.: Издательский центр «Академия», 2012. – 386 с.
6. Михайлова И.Н., Петраш Е.Г. Искусство и литература Франции с древних времен до XX века. – М.: КДУ, 2005. – 384 с.
7. Муратова К. Мастера французской готики XII-XIII веков. – М.: Искусство, 1988. – 349 с.

8. Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика // Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика. - СПб.: Азбука-классика, 2004. – 337 с.
9. Томан Р. Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись. – М.: Konemann, 2000. – 521 с.
10. Томан, Р. Романское искусство. Архитектура. Скульптура. Живопись. – М.: Konemann, 2001. – 481 с.

3.4. Культурный смысл средневекового рыцарства: специфика повседневности рыцарей. Рыцарская культура

Средневековое рыцарство прошло достаточно долгую и сложную эволюцию. Именно рыцари являлись главной и единственной реальной силой раннего и зрелого средневековья, необходимой всем – королям для борьбы с непокорными вассалами; церкви – для завоевательных походов против иноверцев и борьбы за светскую власть; феодалам – для противостояния с центральной властью и другими феодалами.

Рыцарями назывались профессиональные воины с хорошим вооружением, экипировкой и на лошади. В языке многих народов существует понятие рыцаря – риттер, рейтар, шевалье, которые везде обозначали всадника в панцире, со щитом, копьем и мечом. Он должен был уметь отлично пользоваться оружием, скакать на лошади.

Первые рыцари появились ещё в «варварских» государствах. Известны предания о короле кельтов Артуре, жившем в VI в., и его рыцарях «круглого стола». Но именно с расцветом феодальных отношений к X – XI в. рыцари превращаются в некое привилегированное сословие. Основную массу рыцарей составляли средние и мелкие феодалы, обязанные за пожалованную им землю давать клятву верности сеньору и служить ему верой и правдой.

Посвящение в рыцари чаще всего приурочивали к религиозным праздникам либо совершали накануне крупного сражения, ему предшествовал длительный период обучения. Будущий рыцарь проходил обучение у опытного воина, либо отца, кроме того, он должен был иметь благородное происхождение.

Церемония посвящения в рыцарство могла принимать различные формы, например, стук плоской стороной меча по плечу кандидата или объятия на шее. При первом случае, «избранный» во время обряда становится на колени перед монархом на мягкую подушку. Меч лежит плоской стороной лезвия на правом плече, затем его перемещают над головой посвящаемого и кладут на левое плечо. После этого рыцарь вставал с колен, чтобы получить от короля или королевы знаки отличия его нового статуса. Или же, гроссмейстер ордена или, совершавший посвящение, торжественно обнимал будущего рыцаря, возлагая ему свои руки на шею.

Обряд посвящения в рыцарское звание в военное время совершался намного проще. Отличившемуся на поле битвы воину рыцарское звание

жаловалось среди лагеря, перед победой или же после нее.

Рыцари составляли ударную силу феодального воинства, против которой не могла устоять ни пешее войско, набираемое из крестьян, ни легковооруженная конница. Отряды рыцарей легко сминали соперника, неспособного соперничать с хорошо натренированными и проникнутыми чувством собственного величия и исключительности рыцарями.

Однако рыцарству были присущи недостатки, которыми искусно пользовались их противники. Никакой воинской дисциплины и порядка рыцарь не признавал, ибо каждый из них был индивидуальный профессиональный боец с чрезвычайно высоким чувством собственного достоинства, считающим себя равным в воинском искусстве любому представителю своего сословия не исключая и короля. В бою рыцарь рассчитывал только на свои силы и искусство, всячески демонстрируя свою храбрость и мужество.

Рыцарская горячность и склонность к своеволию, неспособность к дисциплине ослабляли воинский потенциал рыцарского войска, что потребовало от церкви и государства, для осуществления своих завоевательных походов, создать духовно-рыцарские ордена с уставом и дисциплиной. Такие ордена были созданы в XII – XIV вв., однако судьбы их оказались различными. Ордена стали создаваться для обеспечения защиты и оказания помощи христианским паломникам, путешествующим к «святым местам» в Палестину, но очень скоро они превратились в самостоятельную военно-политическую силу. Одни из них – орден *тамплиеров* (храмовников – 1119 – 1312), набравшись сил под покровительством католической церкви и европейских правителей, вступил с ними в открытое соперничество, продолжавшееся несколько столетий, и закончившееся разгромом ордена. Орден *госпитальеров* (1080), дожил до Нового времени, утратив свое значение и превратившись в разновидность закрытого аристократического сообщества в настоящее время, занимающегося духовно-благотворительной деятельностью – это *Мальтийский орден*.

Тевтонский (1190) и Ливонский ордены (1237 – 1562), очень быстро оставили палестинских паломников и занялись «богоугодной деятельностью» на северо-востоке Священной римской империи. Стали огнём и мечом нести язычникам слово Божье, основав на территории современной Прибалтики государство Ливонского ордена. Этот орден участвовал в военных набегах на земли восточных славян. Тевтонский орден в качестве закрытой элитарной организации аристократов существует в Германии и поныне.

Доминантой рыцарского сознания становится грубая физическая сила, а жестокость – нормой поведения. Образ варвара-зверя отражают имена рыцарей-героев: Ричард Львиное Сердце, Генрих Лев, Альбрехт Медведь. Этот же образ фиксирует геральдика. На рыцарских гербах изображаются животные, символизирующие определенные качества, необходимые воину: лев знаменует отвагу, силу; единорог – непобедимость и т.д.

В IX в. бравирование зверством постепенно уступает место так называемой «обоснованной» жестокости в целях достижения победы. Отныне

жестокое обращение с врагом требует оправдания. Большое значение придается храбрости, ловкости, мужеству, наконец, чести. Отныне достойным признается только равный бой. Один из рыцарей Круглого стола Ланселот Озёрный говорит: «Я никогда не убью рыцаря, который упал с коня. Храни меня Бог от такого позора».

Постепенно складывается своего рода кодекс рыцарского поведения, включавший определенный набор нравственных норм поведения. Согласно этому «неписанному» своду правил, в обязанности рыцаря вменялось беззаветная преданность Богу, верность своему сеньору, а также и прекрасной даме, во имя которой совершались подвиги и дальние странствия, устраивались состязания на рыцарских турнирах и т.д. Следует отметить и верность рыцаря своему собственному слову. Считалось, что умение держать слово является заслугой благородных натур. Простолюдину это не под силу, – он лжив и подл по своей природе. Только рыцарь способен сдержать данное им обещание, исполнить добровольно взятый на себя обет даже в условиях смертельной опасности и даже ценой гибели.

Подобная эволюция рыцарства явилась следствием его христианизации, воздействия на него христианских ценностей. Доказательство тому мы находим в новом отношении рыцаря к своему мечу – главной рыцарской святыне. Меч превращается в подлинно христианскую святыню, поскольку перестает быть просто оружием. Теперь в рукоятку боевого меча часто вкладываются частицы мощей христианских святых. На поле брани воткнутый в землю меч превращался в крест, перед которым возносили молитву Богу, испрашивая его милости и снисхождения.

Меняется и отношение рыцарей к богатству. Первоначально в качестве таковых выступали боевой конь, хорошее оружие. Позднее – феодальный замок.

А если судьба благоволила к господину и на его сторону вдруг склонялась удача, то неожиданно обретенные средства и сокровища, тут же тратились на пирах, раздаривались друзьям и приближенным. Доблестью считалось не накопительство, а, напротив, расточительность. Притом расточительность демонстративная, напоказ, свидетельствующая всему миру о широте натуры и щедрости сеньора. Средневековые хроники рассказывают о рыцарях, прославившихся своими безумными тратами. Один сжег в присутствии гостей конюшню с дорогими породистыми скакунами, другой засеял поле серебром, третий – золотыми монетами. Эти тщеславные поступки возносили знать над простолюдинами. Они также свидетельствовали о военной доблести и удаче. Но что самое главное, о покровительстве сил небесных, дарующих своему избраннику и удачу, и доблесть, и богатство.

Однако со временем утверждается новый мотив в отношении к материальным ценностям. Богатство уже не презирается, а считается грехом наряду со скупостью. Ибо Библия говорит: нельзя служить Богу и мамоне (слово, используемое в Евангелиях в значении «имение, богатство, блага земные»). Бездумная расточительность уступает место заботе о бедных и

неимущих. Новой чертой рыцарского менталитета становятся жалость и милосердие к бедным и обездоленным. К XII в. относится наставление одного из сеньоров, в котором говорится: рыцарь – тот, кто помогает сирым и убогим. Предание о Робине Гуде свидетельствует: истинное благородство заключается в защите обездоленных. Напротив, жестокость, несправедливость, особенно, в отношении бедных, расценивается как признак одержимости нечистым духом. Считалось, что в человека вселялся свирепый бес, и спасение его виделось только в покаянии, во имя которого одержимый босой, в рубище отправляется в дальнее паломничество в святую землю – в Иерусалим. Только Господь был в силах излечить бесноватого. А для этого Он должен был увидеть его страждущее, преображенное раскаянием сердце. Об этом повествует нам «Легенда о Роберте-дьяволе».

Кроме того, рыцарь должен быть учтивым, обладать хорошими манерами, уметь играть на музыкальных инструментах, танцевать и сочинять стихи, соблюдать правила *куртуазности* (от французского court – двор). При дворе складывается определённый этикет, церемониал, ритуал – то есть порядок организации жизни, очередность проведения действий, речей, событий. В этикет входила и церемония «вставания короля», его одевание, туалет, питание, приёмы гостей, пиры и балы. Всё подвергалось регламентации. Но, «куртуазный» не значит только «придворный». Термин «куртуазный» означал еще «изысканный», «идеальный», «возвышенный», «утонченный».

Средневековое общество придерживалось очень невысокого мнения о женщине. То был сосуд греха, восприемница Евы. Литературные памятники рисуют образ ненадежной и неверной жены. Отсюда и пояса верности, которые предусмотрительные мужья надевали на своих жен, отправляясь в военный поход. Обычными были также избиения жен.

Повышение статуса женщины происходит в XII – XIII вв., что было связано с культом Девы Марии. Стали говорить об искуплении греха женщин Марией (новой Евой). В XII в. возник культ святой Магдалины. В Европе широко распространяется христианское таинство венчания. Отныне супруг отвечает за свою половину перед Богом. Самому Всевышнему он дал обещание: делить отныне пополам все радости и горести. И в рыцарском обществе, наряду с подвигами во имя любви к Богу и ради рыцарской чести, стали ценить подвиги во имя Прекрасной Дамы сердца. Рыцарь должен был выступать защитником дамы, спасти ее от грозящих опасностей, верно служить ей. Образ защитника был соединен с образом вздыхателя и страдальца. Быть влюбленным стало обязательным для рыцаря. При этом влюблялись в замужнюю даму, в жену сюзерена. Куртуазная любовь редко была взаимной. Страсть была неотделима от страданий. Шла ли речь о любви платонической, или нет, – вопрос спорный до сих пор.

Многие исследователи отмечают, что в жизни (а не в литературе) все было по-другому. Рыцари проявляли жадность и грубость, тупость и вероломство, били жен, грабили церкви. Но в качестве идеала рыцарство было

приобретением европейской культуры. Идеалы рыцарства воспринимались и воспринимаются как эталон жизни и поведения.

В XIV – XV вв. рыцарство начинает терять значение основной военной силы государства, в связи с формированием боеспособной пехоты.

Расцвет рыцарской культуры приходится на XII – XIII вв., что было обусловлено:

- окончательным его оформлением в самостоятельное и могущественное сословие,
- приобщением рыцарства к образованию (в предшествующий период большая его часть была неграмотной).

Особым явлением рыцарской культуры стала литература, представленная такими жанрами как героический эпос, рыцарская поэзия и рыцарский роман.

Рыцарская литература. Героический эпос

Лучшие памятники героического эпоса XII – XIV вв. – *«Песнь о Роланде»* – образец французского эпоса, *«Песнь о моем Сиде»* – испанского, *«Песнь о Нибелунгах»* – немецкого.

«Песнь о Роланде», возникшая около 1100 г., во многом типична для всего эпоса расцвета Средневековья. В центре эпоса конфликт между эгоистичными феодалами, стремящимися помешать централизации страны, и героями патриотами – Франции. В основе «Песни», – неудачный поход в 778 г. Карла Великого за Пиренеи. Центральным эпизодом «Песни» стала битва в Ронсевальском ущелье между арьергардом войска Карла и сарацинами (в действительности басками). Главный герой – командующий арьергардом **Роланд**, племянник Карла Великого. Основной антипод Роланда – изменник феодал **Ганелон**, чье предательство и привело к катастрофе – гибели всего арьергарда во главе с Роландом. Вместе с Роландом сражаются: его друг Оливье, епископ Турпен, рядовые воины. Ганелон же – носитель феодального эгоизма, который из личной мести к Роланду губит вместе с ним еще двадцать тысяч воинов-соотечественников. Жестокая казнь, постигшая Ганелона, воспринимается в песне как заслуженная им кара.

Роланд в поэме – образец рыцарской доблести и благородства. Ему жестокость, алчность, своеволие феодалов. Он целиком отдаёт свои силы служению королю, народу, родине. Тяжело раненный, потеряв в бою всех соратников, Роланд поднимается на высокий холм, ложится на землю, кладет рядом свой верный меч и рог Олифан и поворачивается лицом в сторону Испании, чтобы император узнал, что он «погиб, но победил в бою». Для Роланда нет более нежного и священного слова, чем «милая Франция»; с мыслью о ней он умирает. Все это делало Роланда, несмотря на его рыцарское обличье, подлинным народным героем, понятным и близким каждому.

В Европе повсеместно возникла традиция устанавливать на фасадах скульптуру могучего Роланда, опирающегося на свой меч. Рыцарь воспринимался защитником дома от всех иноземных недругов.

«Песнь о моем Сиде» – легенда, героический эпос испанской литературы, написан неизвестным автором в XII в. Единственный сохранившийся оригинал поэмы – рукопись 1207 г.

Сид – лицо историческое. Руй Диас, прозванный Сидом, родился между 1025 и 1043 г. Его прозвище – слово арабского происхождения, означающее «господин» («сеид»); Руй – сокращенная форма имени Родриго. Сид принадлежал к высшей кастильской знати, был начальником всех войск короля Кастилии Санчо II и ближайшим его помощником в войнах, которые король вел как с маврами, так и со своими братьями и сестрами. Когда Санчо погиб во время осады Саморы и на престол взошел его брат Альфонс VI, между новым королем, и Сидом установились враждебные отношения. Альфонс, воспользовавшись ничтожным предлогом, в 1081 г. изгнал Сиду из Кастилии. Некоторое время Сид служил со своей дружиной наемником у разных христианских и мусульманских государей, но затем благодаря чрезвычайной своей ловкости и мужеству стал самостоятельным властителем и отвоевал у мавров княжество Валенсию. После этого он помирился с королем Альфонсом и стал действовать в союзе с ним против мавров. Величайшим подвигом всей жизни Сиды был сокрушительный удар, нанесенный им альморавидам. Так назывались североафриканские племена, принявшие мусульманство и отличавшиеся фанатизмом; они были призваны в 1086 г. маврами на помощь против теснивших его испанцев. Альфонс VI потерпел от альморавидов несколько жестоких поражений. Напротив, все столкновения Сиды с альморавидами были для него победоносны. Особенно замечательна победа, одержанная им в 1094 г. на равнине Куарто, перед Валенсией, когда 3000 всадников Сиды обратили в бегство альморавидскую армию в 150 000 человек. Одно имя Сиды приводило мавров в трепет. Сид замышлял полное освобождение Испании от мавров, но смерть в 1099 г. пресекла его планы. Без сомнения, Сид был крупнейшим для того времени деятелем реконквисты. Именно это сделало его величайшим национальным героем Испании, «моим Сидом», как он постоянно называется в поэме. Он проявлял большую заботливость и щедрость по отношению к своим людям, чрезвычайную простоту в обхождении и демократизм; все это привлекало к нему сердца воинов и создавало ему популярность среди широких масс населения.

В «Поэме о Сиде» главный герой основную цель в своей жизни видит в освобождении родной земли. И ради достижения этой цели он готов возвыситься над личными обидами и интересами. Так, усматривая в королевской власти залог государственного единства, необходимого условия успешной борьбы против мавров, Сид прощает Альфонсу изгнание.

«Песнь о Нибелунгах» (XIII в.) – эпос, созданный в юго-восточной Германии на основе устных сказаний об эпохе «великого переселения народов». Эпос отражает реальное историческое событие: гибель Бургундского царства, разрушенного гуннами в 437 г. В «Песне о Нибелунгах» нарисована правдивая картина трагической и мрачной жизни феодального мира XIII в., с бесконечными распрями, военным соперничеством, столкновениями из-за

материальных благ («сокровищ», «кладов») и т.д. Хотя еще с 962 г. страна громко именовалась Священной Римской империей, императорская власть в ней была почти неощутимой. Данные исторические особенности развития Германии наложили свой отпечаток на немецкий героический эпос: «Песни о Нибелунгах», в отличие от «Песни о Роланде», не свойственен патриотический пафос.

Содержание «Песни о Нибелунгах» можно разделить на две части. В первой главный герой – Зигфрид, наделенный чертами сказочного богатыря, побеждает дракона, двенадцать великанов и завладевает кладом Нибелунгов – золотом Рейна. В песне описывается сватовство Зигфрида к бургундской принцессе красавице Кримхильде, живущей в Вормсе. Брат Кримхильды Гунтер просит Зигфрида помочь ему завоевать благосклонность исландской королевы Брюнхильды. Благодаря плащу-невидимке Зигфрид помогает Гунтеру победить Брюнхильду в богатырских состязаниях; она же сама не ведает, что ее буйный нрав укротил Зигфрид. Гунтер женится на Брюнхильде. Кримхильда выходит замуж за Зигфрида и уезжает с ним во Фландрию. Спустя десять лет герои встречаются вновь, и между королевами разгорается спор о том, чей муж достойнее. Кримхильда показывает Брюнхильде перстень и пояс, некогда отнятые у нее Зигфридом в знак победы, и открывает ей обман. По приказу разгневанной Брюнхильды и с согласия Гунтера, завидующего могуществу Зигфрида, вассал короля Хаген убивает героя, выведав у Кримхильды его уязвимое место. Некогда Зигфрид искупался в крови дракона и мог быть сражен оружием лишь в том месте между лопаток, где к его спине пристал листочек липы. После смерти Зигфрида его сокровища достаются бургундам, которые прячут их на дне Рейна.

Во второй части поэмы, вышедшая замуж за короля гуннов Этцеля (Атиллу), Кримхильда зазывает бургундов в свою страну, которая лежит далеко за Дунаем. Кримхильда жаждет отомстить за смерть Зигфрида и вернуть его сокровища: она губит войско бургундов, убивает своего брата Гунтера и отрубает голову Хагену мечом, когда-то снятым им с тела убитого Зигфрида. Рыцарь Хильдебрандт, возмущенный жестокостью Кримхильды, разрубает ее надвое ударом меча. Золотой клад Нибелунгов, причина раздоров и гибели бургундского королевского дома, навеки остается лежать в потаенном месте под водами Рейна.

В поэме подробно обрисованы придворный досуг и рыцарские турниры, пиры, сцены охоты, путешествия в дальние страны и другие стороны пышной придворной жизни. Битвы и поединки героев также даны во всех деталях. Необычайно красочно описаны богатое оружие героев, щедрые подарки правителей, драгоценные одеяния.

«Песнь о Нибелунгах» является продуктом трансформации старинного эпического сюжета в эпоху расцвета феодализма. Это – рыцарский роман о любви и мести Кримхильды, с центральными мотивами рыцарского служения даме, супружеской любви, феодальной чести и верности.

Автор противопоставляет Зигфрида корыстным коварным феодалам, таким, как вассал бургундского короля Гунтера Хаген, способный пойти на преступление – вероломное убийство Зигфрида.

В 70-е гг. XIX в. немецкий композитор Рихард Вагнер на сюжет «Песни о Нибелунгах» создает тетралогия «Кольцо Нибелунгов», состоящую из четырех опер: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов».

Характерные черты героического эпоса

- в героическом эпосе почти изживаются мифологические и сказочные элементы;
- центральная тема связана с важнейшими событиями национальной истории;
- главный герой имеет исторический прототип;
- в классическом эпосе главный герой близок простому народу;
- противник героя равен ему по силе и является представителем другого народа или другой веры;
- родовой патриотизм оказывается изжитым, ему на смену приходит пафос национального феодального государства;
- значительно углубляется исторический фон и исторические реалии;
- получают отражение особенности феодального государства: вассальная зависимость, феодальная анархия.

Куртуазная лирика Прованса

Средневековых поэтов-музыкантов в Южной Франции называли *трубадурами* (от *trobar* – слагать стихи), *труверами* в Северной Франции, *миннезингерами* в Германии и *менестрелями* в Англии. Центром рыцарской поэзии с конца XI в. стал Прованс, расположенный на юге Франции. Прекрасная дама воспевалась здесь трубадурами. Расцвет творчества трубадуров пришёлся на XII – начало XIII в.

Причины культурного подъема в Провансе:

К началу XI в. в Провансе сложились благоприятные условия для возникновения и развития широкого литературного движения:

- в XI в. города Прованса стали центрами растущего торгового обмена между странами Ближнего Востока и Европой (Марсель), центрами средневековых ремесел (особенно Тулуза с ее прославленными ткачами);
- в Провансе не было сильной королевской власти и это вело к укреплению суверенитета феодалов, чьи замки превращались в культурные центры;
- местные феодалы тяготели к богатеющим городам, поставщикам предметов роскоши, оказывали им свое военное покровительство и способствовали тем самым развитию их экономики. Горожане и феодалы стали здесь союзниками, а не врагами. Это вело к быстрому созданию многочисленных культурных центров;

- Прованс тяготел к независимости от папского престола. Именно в Провансе раньше, чем в других странах Европы вспыхивает первое большое движение против диктатуры папского Рима, известное под названием ереси катаров или альбигойцев (от одного из ее очагов – города Альби);
- высокому уровню цивилизации в Провансе способствовали прочные взаимоотношения, как с мусульманскими странами, так и со странами христианскими: с Каталонией и другими землями в Испании, с Италией, Сицилией, Византией.

В результате всех этих факторов в Провансе был выработан литературный язык, а поэзия служила тогда недостижимым образцом для всех европейских народов. Это была первая в Западной Европе светская поэзия на народном (прованском) языке, в которой выработаны его «правильные» нормы и тем самым заложено начало общего перехода средневековой литературы с латыни на национальные языки.

В истории провансальской поэзии обнаружено почти 500 поэтов-трубадуров. Среди них было 5 королей, но чаще всего можно встретить рыцарей среднего достатка, владельцев небольших ленов. Трубадурами были представители самых различных сословий – сын замкового слуги и повара Бернарт де Вентадорн, крестьянский сын Гираут де Борнейль, плебей Маркабрю, сын портного Гильем Фигейра и другие. Многие трубадуры были странствующими поэтами.

Среди представителей провансальской лирики были и женщины, как правило, знатные дамы, их было около 30. Наибольшей известностью пользовалась поэтесса *графиня де Диа*.

Произведения трубадуров пелись – поэт выступал и как композитор. Но так как не каждый из них обладал достаточными певческими способностями, то трубадур нередко держал при себе одного или двух *жонглеров* – певцов-профессионалов, исполнявших его произведения под аккомпанемент виолы или арфы. Жонглер тем самым занимал заметное место в жизни трубадура. В песнях некоторых провансальских поэтов встречаются дружеские упоминания об этих сподвижниках певцов-рыцарей. Так, например, Бертран де Борн тепло говорит о «своем Папиоле», верном жонглере, друге и слуге.

Прованские трубадуры выработали целую систему культа женщины, и в ней было несколько ступеней:

- на первой стоял робкий рыцарь, который в тайне испытывал любовь к даме, но не смел открыться;
- на второй ступени, ободряемый дамой, он решается ей открыться и становится «молящим»;
- если дама допускала его к открытому служению себе, то рыцарь превращался в «услышанного».

Далее, чтобы быть допущенным к культу служения, рыцарь должен был пройти испытания доблести и верности. Выдержав испытания, рыцарь становился вассалом дамы. Отныне он носил цвета дамы и герб, который она

вручала ему. Гербом было ее кольцо, вуаль или рукав. Рыцарь укреплял дар любви на щите или копье, и чем больше рубили этот символ в битве, тем сильнее была радость дамы.

О любви рыцарей сохранилось немало легенд. Например, о рыцаре Джуафре Рюделе, который влюбился в графиню Триполитанскую, прослышав от паломников о ее красоте, добродетели и благородстве, и посвятил ей немало стихов. Исследователи-мидеевисты не раз высказывали мысль, что куртуазная любовь – всего лишь придворная игра, далекая от большого чувства.

Наиболее известными трубадурами были **Бернарт де Вентадорн, Гиравт де Борнейль, Маркабрюн, Джауфре Рюдель.**

Существовало много форм куртуазной поэзии: **кансона, альба, баллада, пасторела; тенсона, плач, сервентес.**

Кансона («песня») в повествовательной форме излагавшая любовную тему.

От тоски по вас, Далекой,
Сердце бедное болит.
Утешения никчемны,
Коль не увлечет меня
В сад, во мрак его глубокий,
Или же в покой укромный
Нежный ваш призыв, – но где вы?!
(Джауфре Рюдель)

Альба («утренняя заря») рассказывала, как влюбленные после тайного свидания расстаются на заре, и о приближении зари их предупреждает слуга или друг, стоящий на страже.

Боярышник листвою в саду поник,
Где донна с другом ловят каждый миг:
Вот-вот рожка раздастся первый клик!
Увы, рассвет, ты слишком поспешил! (Неизвестный автор).

Баллада - плясовая песня, обычно сопровождаемая припевом.

Все цветет! Вокруг весна!
– Эйя!–

Королева влюблена
– Эйя! –

И, лишив ревнивца сна,
– Эйя! –

К нам пришла сюда она,
Как сам апрель, сияя.

А ревнивцам даем мы приказ:
Прочь от нас, прочь от нас!

Мы резвый затеяли пляс.
(Неизвестный автор).

Пасторела – лирическая пьеса, изображающая встречу рыцаря с пастушкой и их спор; чаще всего пасторела представляет стихотворный диалог, которому предпослано небольшое введение, описывающее ситуацию встречи.

Встретил пастушку вчера я,
Здесь, у ограды, блуждая.
Бойкая, хоть и простая,
Мне повстречалась девица,

Шубка на ней меховая
И кацавейка цветная,
Чепчик — от ветра
прикрыться.

К ней обратился тогда я:
– Милочка! Буря, какая!
Вьюга взметается злая!
– Дон! – отвечала девица-

Право, здорова всегда я,
Сроду простуды не знала. –
Вьюга пускай себе злится!..
(Маркабрюн).

Тенсона – стихотворный диалог двух поэтов и представляет собой диспут на темы любовные, поэтические или философские. Тенсоны не только слагались из пересылаемых трубадурами друг другу стихотворных возражений, но и разыгрывались в присутствии более или менее обширного общества. С этой целью лица, желавшие принять участие в этом занятии, посылали друг другу вызовы, как это делалось по отношению к настоящим турнирам. Одним словом, устраивались публичные диспуты. Обыкновенно диспутам этим предшествовали личные переговоры певцов; все приготавливалось заранее, импровизировали редко. Если в споре принимали участие более двух противников, он уже терял характер поединка, превращался в турнир. Эти поэтические турниры были очень любимы в Средние века. С величайшим интересом относились тогда к решению вопросов, подобных следующим: «чего больше дает любовь – радостей или страданий?», «кто из влюбленных больше любит: тот ли, кто не может противостоять потребности говорить о своей даме, или тот, кто думает о ней только про себя?»

Например, **тенсона (прении) Гиравта де Борнеля и Линьяуре:**

– Сеньор Гиравт, да как же так?
Вы утверждали, слух идет,
Что песням темный слог нейдет, –
Тогда я вам
Вопрос задам:
Ужель, избрав понятный слог,
Себя я показать бы мог?

– Сеньор Линьяуре, я не враг
Затей словесных, – пусть поет
Любой, как петь его влечет, –
Но все же сам
Хвалу воздам
Лишь простоте певучих строк:
Что всем понятно – в том и прок!

Плач писался по случаю смерти близкого человека по образцу средневековой траурной песни, обыкновенно на латинском языке. Наиболее иллюстративным примером является плач Бертрана де Борна.

Нет, не вернусь я, милые друзья,
В наш Вентадорн: она ко мне
сурова.
Там ждал любви – и ждал напрасно
я,
Мне не дожидаться жребия иного!
Люблю ее – то вся вина моя,
И вот я изгнан в дальние края,
Лишенный прежних милостей и

крова.
Как рыбку мчит игривая струя
К приманке злой – на смерть – со
дна морского,
– Так устремила и любовь меня
Туда, где гибель мне была готова.
Не уберег я сердце от огня,
И пламя жжет сильнее день ото дня,
И не вернуть беспечного былого.

Сирвентес – песня, в которой поднимаются социальные вопросы. Например, сирвентес против крестьян.

Мужики, что злы и грубы,
На дворянство точат зубы,
Только нищими мне любы!
Любо видеть мне народ
Голодающим, раздетым,
Страждущим, не обогретым!
Пусть мне милая солжет,
Ежели солгал я в этом!
Нрав свиньи мужик имеет,
Жить пристойно не умеет,
Если же разбогатеет,

То безумствовать начнет.
Чтоб вилланы не жирели,
Чтоб лишения терпели,
Надобно из года в год
Всех держать их в черном
теле.
Кто своих вилланов холит,
Их ни в чем не обездолит
И им головы позволит
Задирать,— безумен тот.

Начало XIII в. стало и началом трагедии провансальской культуры, трагедией трубадуров. В 1209 г. коалиция северофранцузских баронов, привлеченных богатством земель Юга и стремившихся собрать все земли вокруг трона королей Франции, организовали поход на Прованс и Лангедок. С благословения папы эта война официально именовалась крестовым походом против еретиков-альбигойцев, выступавших против католицизма, церковной десятины и т.п. Альбигонские войны велись 20 лет и закончились победой северян, утверждением в Провансе инквизиции, надолго пресекавшей всякое проявление свободной мысли. С той печальной поры провансальская культура уже не оправилась, однако к этому времени Италия, Германия, с сама Франция подхватили творческую куртуазность Прованса, а с нею и знамя поэзии, выпавшее из рук погибшего знаменосца. В Италии в 1265 г. родился Данте, в 1304 г. – Петрарка. Традиции провансальской лирики продолжили французские труверы, немецкие поэты – миннезингеры («певцы любви») – авторы немецкой светской поэзии.

3.12. Рыцарский роман

Рыцарские романы (от лат. *romanice* «на романском языке») впервые появились на севере во Франции в XII в. Возникновению этого нового жанра во многом способствовал рост городов, где открывались школы, университеты. Написание романа предполагало наличие обширных знаний. Рыцарский роман предполагает, прежде всего, вымысел, хотя и опирающийся на некоторые исторические факты. Авторы рыцарских романов ставили перед собой задачу развлечь читателя, доставить ему эстетическое наслаждение, отвлечь от мира повседневности и перенести в сферу чудесных грез.

В зависимости от тематики рыцарский роман принято делить на три цикла: Античный – романы этого цикла представляют собой переработку классических античных сюжетов в соответствии с рыцарской идеологией; восточно-византийский цикл романов, для которых характерен восточный колорит; бретонский цикл – наиболее значительный в художественном отношении. В основе лежат народные кельтские легенды, сохранившиеся на севере Франции, в Бретани. Романы бретонского цикла, в свою очередь, делятся на несколько тематических разделов:

- артуровские романы, в которых разрабатываются предания о кельтском короле Артуре и рыцарях Круглого стола;
- романы о Святом Граале, в основе которых лежит повествование о поисках рыцарем священной христианской реликвии – Святого Грааля: «Персеваль, или Повесть о Граале»; «Парцифаль»;
- романы о «Тристане и Изольде», из которых ни один в полном виде не сохранился.

Самым знаменитым автором романов артуровского цикла был **Кретьен де Труа**.

Артур – фигура полумифическая, видимо, один из героев борьбы кельтов против англо-саксов и ютов. **Хроника об Артуре** была впервые записана в XII в. Артур и его двенадцать верных рыцарей разбивают во многих сражениях англосаксов. С легендой о королевстве Артура тесно связана другая легенда – о святом Граале – чаше причастия, в которой была собрана кровь Христа. Грааль стал символом мистического рыцарского начала, олицетворением высшего этического совершенства.

Кретьен де Труа составил первые обработки этих известных сказаний. Среди двенадцати рыцарей Артура особенно выделялись своими подвигами Персиваль и Ланселот. Самыми известными романами Кретьена де Труа стали **«Ланселот, или Рыцарь телеги», «Ивейн, или рыцарь со львом», «Персиваль, или повесть о Граале»**. По мотивам этого романа немецкий композитор Вагнер написал оперы «Парцифаль» и «Лоэнгрин».

Кельтские легенды о короле Артуре вдохновили **Вольфрама фон Эшенбаха** (XII в.) на создание обширного романа «Парцифаль», воспевающего подлинное рыцарство, высокие этические идеалы. В рыцарском романе переплетаются реальность и фантазия. Рыцари попадают в заколдованный мир, встречаются с волшебниками, чудовищами. Сами рыцари отличаются самоотверженностью, благородством, великодушием. Всеми рыцарями движет стремление к приключениям, к подвигам. Другой обязательный элемент рыцарского романа – любовь, вдохновляющая героя на множество подвигов в честь прекрасной дамы, хотя в романах Кретьена де Труа проводится мысль о том, что подвиг должен быть наполнен смыслом: защита от несправедливости, спасение жизни, помощь, тем, кто попал в трудную ситуацию.

Сюжетом для многочисленных рыцарских романов стало **сказание о любви Тристана и Изольды** (XII в.). Полностью роман был восстановлен французским ученым Ж. Бедье в начале XX в. Сюжет восходит к ирландским сказаниям. Здесь представлена идея верности долгу и своему сюзеру, а не рыцарские авантюры и приключения.

Рыцарь Тристан попадает в Ирландию в поисках невесты для своего родственника – короля Марка. В дочери короля Изольде Златовласой он узнает предназначенную Марку невесту. Тристан и Изольда случайно выпивают любовный напиток, приготовленный матерью Изольды и предназначенный для Изольды и ее мужа. Между Тристаном и Изольдой вспыхивает любовь. Верный своему долгу, Тристан уезжает в Бретань и там женится. В конце романа

смертельно раненый герой просит о встрече с любимой, которая одна может его излечить. Он ждет корабль с белым парусом – корабль Изольды. Однако ревнивая жена сообщает Тристану, что плывет корабль с черным парусом. Тристан умирает. Прибывшая к нему Изольда умирает от отчаяния.

Легенда о Тристане и Изольде раскрывает трагическое противоречие между искренним чувством и долгом – вассальным, супружеским. Любовь героев, толкнувшая на нарушение норм рыцарского общества, приводит к трагическим страданиям и, в конце концов, к их гибели.

К XIV в. куртуазный роман постепенно приходит в упадок, утрачивая связь с реальностью, все больше становясь объектом пародий.

Характерные черты рыцарской литературы

героика – в центре литературных произведений находятся эпизоды, восхваляющие воинскую доблесть рыцарей. Однако рыцарские подвиги совершались не во благо государства, а для самоутверждения рыцаря, либо в честь дамы сердца;

верность – рыцарь верен своему господину, который, в свою очередь, своей щедростью должен обеспечить вассалу достойную жизнь;

воспитание – рыцарь изображается культурным человеком, получающим наслаждение от искусства, соблюдающим нормы нравственности, достоинства и гордости;

чувство прекрасного – рыцарь изображается внешне красивым человеком, великолепно одетым и ведущим роскошный образ жизни, что резко отделяло его от простолюдинов;

религиозная терпимость – в результате крестовых походов христиане столкнулись с высокоразвитой культурой Востока и признали силу и храбрость своих противников – мусульман (мавров). Врагов изображали в произведениях достойными уважения людьми;

куртуазная любовь. Любовь понимается в рыцарской литературе не как чувственная страсть, а как форма выражения вассальной преданности. Любовь рыцаря изображается всегда как неразделенное чувство, обрекающее влюбленного на страдания.

Значение куртуазной лирики и рыцарского романа

- создан первый в Европе образец светской и профессиональной литературы на родном языке;
- впервые в Европе стали отождествляться благо и красота женщины, впервые изобразили любовь как высокое чувство, создали модель любовного переживания, которая остается доминирующей в европейской лирике вплоть до настоящего времени;
- для человека Средневековья роман был не только занимательным чтением, но и назидательным примером, поучением и наставлением;
- в рыцарском идеале воплощаются элементы гуманизма: принципы защиты справедливости, уважения к женщине, культ большого

человеческого чувства, открытие «внутреннего человека» в «герое», что подготовило гуманистический антропоцентризм, европейского Ренессанса.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите главные идеи героического эпоса «Песнь о Роланде» и «Песнь о моем Сиде»?
2. Назовите характерные черты героического эпоса?
3. В чем заключается содержательное отличие «Песни о Нибелунгах» от «Песни о моем Сиде» или «Песни о Роланде»?
4. Кто был прототипом главного героя в «Песни о моем Сиде»?
5. Почему именно в Провансе лирическая поэзия трубадуров получила расцвет?
6. Кто такие «жонглеры»?
7. Что означает понятие «куртуазность»?
8. Назовите причину заката прованской поэзии?
9. Назовите авторов рыцарских романов?
10. По мнению авторов рыцарских романов, во имя чего рыцарь должен совершать свои подвиги?
11. В чем заключается значение рыцарских романов для последующих эпох?
12. Какую цель преследовал папа Римский, создавая рыцарские ордена?
13. Какие причины вызвали повышение статуса женщин в XII – XIII вв.?

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте «Песнь о Роланде». В поэме есть такие строки:

«Должен вассал пострадать за сеньора,
Должен терпеть и тяжкий жар, и холод,
Должен терять и волосы, и кожу.
Смотрите все: пусть каждый бьет, как может,
Песни дурной пускай о нас не сложат.
Их бой не прав, а наш угоден Богу.
Дурной пример не будет мною подан».

Они принадлежат племяннику императора Карла Великого Роланду, лучшему рыцарю его рати, который принял героическую смерть, защищая своего сеньора. Прокомментируйте этот отрывок. Какие обязанности нес вассал в пользу своего сеньора? Что такое вассалитет?

2. Соотнесите литературный образ «эпического Карла» и образ «исторического Карла».

3. Прочитайте «Роман о Тристане и Изольде». Подумайте в чем своеобразие трактовки любовной темы в легенде по сравнению с куртуазной концепцией любви? Какова авторская оценка любви героев: автор оправдывает их? Акцентирует трагизм? Осуждает героев? Свое мнение подтвердите отрывками из текста.

Тесты

1. Соответствие эпическая песня – родина ее возникновения:

- а) «Песнь о Нибелунгах» Франция
- б) «Песнь о моем Сиде» Германия
- в) «Песнь о Роланде» Италия
- г) «Беовульф»

2. Романы о Тристане и Изольде относятся к циклу

- а) Античному;
- б) Бретонскому;
- в) Византийско-восточному.

3. Тенсона – это:

- а) диспут поэтов;
- б) утренняя песня;
- в) лирическая пьеса, изображающая встречу рыцаря с пастушкой.

4. Баллада – это:

- а) плясовая песня;
- б) песня на исторический сюжет;
- в) песня о несчастной любви.

5. Сирвентес – это:

- а) диспут поэтов;
- б) песня, в которой поднимаются социальные вопросы;
- в) песня о несчастной любви.

6. В «Песне о Роланде» антипод главного героя – предатель:

- а) Оливье;
- б) Ганелон;
- в) Олифан.

7. Реальный исторический персонаж Руй Диас является главным героем в героическом эпосе:

- а) Песнь о Роланде;
- б) Песнь о моем Сиде;
- в) Тристан и Изольда.

8. В «Песне о Нибелунгах» отражено реальное историческое событие:

- а) гибель Бургундского царства в 437 г.;
- б) создание империи Карла Великого;
- в) создание Священной Римской империи.

9. Немецкий композитор, создавший в XIX в. тетралогия «Кольцо Нибелунгов»:

- а) Л. Ван Бетховен;
- б) Р. Шуман;
- в) Р. Вагнер.

10. Значение прованской поэзии заключается в том, что:

- а) это была первая светская поэзия на латинском языке;
- б) это была первая светская поэзия на прованском языке;
- в) это была первая светская поэзия на латинском языке, перенявшая лучшие образцы арабской поэзии.

11. Для испанского героического эпоса характерны:

- а) аристократические тенденции;
- б) монархические тенденции;
- в) религиозные тенденции.

12. Основные темы испанского героического эпоса:

- а) Реконкиста
- б) феодальные распри
- в) конфликт короля и героя
- г) любовь кастильца и мавританки
- д) борьба за свободу и политическое первенство Кастилии

13. Причина ссоры жен в «Песне о Нибелунгах» является:

- а) клад;
- б) спор о ловкости и силе супругов;
- в) спор о знатности супругов.

14. Рыцарский роман появился:

- а) на юге Франции;
- б) в центральных областях Франции;
- в) на юге Англии;
- г) в северной Испании.

15. Автор рыцарского романа «Парцифаль»:

- а) Бертран де Борн;
- б) Кретьен де Труа;
- в) Вольфрам фон Эшенбах.

16. Символом мистического рыцарского начала, олицетворением высшего этического совершенства в рыцарском романе стал:

- а) подвиг ради прекрасной дамы;
- б) Грааль;
- в) меч.

17. Понятие куртуазности в рыцарской культуре означало:

- а) соответствие идеалу вассала;
- б) соответствие идеалу сеньора;
- в) образцовое поведение в замке;
- г) изысканность, утонченность.

18. Рыцарский орден, набравшись сил под покровительством католической церкви и европейских правителей, вступил с ними в открытое соперничество, продолжавшееся несколько столетий, и закончившееся разгромом ордена:

- а) Госпитальеров;
- б) Тевтонский;
- в) Тамплиеров.

19. Расцвет рыцарства приходится:

- а) на X – XI вв.;
- б) на XI – XII вв.;
- в) на XII – XIV вв.

20. Основой современного Мальтийского ордена был орден:

- а) Госпитальеров;
- б) Тевтонский;
- в) Тамплиеров;
- г) Ливонский.

21. Роман «Тристан и Изольда» восстановил:

- а) Ж. Бедье;
- б) Кретьен де Труа;
- в) В. Скотт;
- г) Вольфрам фон Эшенбах.

Рекомендуемая литература

1. Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. – М.: Прогресс, 1987. – 380 с.
2. Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро. – М.: Художественная литература, 1976. – 656 с.
3. Руа Ж. Ж., Мишо Ж.Ф. История рыцарства. – М.: Эксмо, 2007. – 448 с.
4. Флори Ж. Повседневная жизнь рыцарей в Средние века. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 400 с.
5. Хёйзинга Й. Рыцарские ордена и рыцарские обеты // Хёйзинга Й. Осень средневековья. – М.: Наука, 1988. – С. 90-101.
6. Щербаков А. Б. Рыцарь и общество в средневековом эпосе («Песнь о Роланде») // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2008. – № 6 – История.

3.5. Города и городская культура

По численности населения средневековые города Западной Европы были невелики. В XI – XV вв. города с населением в 20 тыс. человек считались крупными. Средние города насчитывали 4 – 6 тыс. населения, были и небольшие местечки с населением в 1 – 2 тыс. человек. Очень немногие города имели население, превышающее 80 – 100 тыс. человек (Париж, Милан, Венеция, Флоренция).

Жители средневекового города, наряду с ремеслом и торговлей, продолжали первое время заниматься и сельским хозяйством. Горожане имели сады, огороды, держали домашний скот; за стенами города находились пастбища и даже наделы пахотной земли. Но сельское хозяйство имело подсобный характер.

Внешний вид средневековых городов отличался от современных. Город окружали высокими стенами с башнями и глубокими рвами, наполненными водой для защиты от нападений, городские ворота запирались на ночь. Стены, окружавшие город, ограничивали его территорию; по мере притока населения из деревень и увеличения числа жителей она не вмещала всех живущих, и ее приходилось расширять, сооружая новые стены. Так возникали предместья, в которых селились преимущественно ремесленники.

Из-за ограниченности городской территории улицы были очень узки. Дома строились в несколько этажей, причем верхний этаж нависал над нижним, так что на улице всегда был полумрак. Архитектура домов была несложной и однообразной, основными строительными материалами служили дерево, камень и солома. Исключение составляли дома феодалов и богатых купцов. Резко выделялись два здания на городской площади – кафедральный собор и ратуша. Это был центр города и одновременно рыночная площадь.

Улицы населялись ремесленниками одной специальности. Окна каждой мастерской обычно выходили на улицу: днем ставни открывались, верхняя превращалась в навес, а нижняя становилась прилавком. Кроме того, через открытое окно можно было видеть, как изготавливаются изделия. Уличного освещения не существовало. Тротуаров тоже не было, улицы были не мощёными, поэтому летом в жару было очень пыльно, а весной и осенью – грязно. Большой проблемой средневековых городов было водоснабжение и канализация, поддержание чистоты. Отбросы выбрасывали прямо на улицы. Пройти и проехать по улице средневекового города было трудно. Лужи бывали столь глубокими, что через них нельзя было даже проехать на лошади. Скученность населения, антисанитарное состояние, отсутствие больниц превращало город в рассадник всех болезней и эпидемий, от которых иногда умирало от 1/2 до 1/3 населения городов, особенно во время чумы, которую называли черной смертью. Города с их деревянными постройками и крышами, крытыми соломой, часто подвергались опустошительным пожарам, поэтому существовало правило с наступлением темноты гасить огни в домах.

Города были центрами торговли, в том числе внешней, что способствовало большей информированности горожан, расширению их кругозора. Горожанин, независимый от любой иной власти, кроме магистрата, видел мир по-иному, чем крестьянин. Стремящийся к успеху, он стал новым типом личности.

Формируется самостоятельный пласт культуры имеющей вольнолюбивую, антиклерикальную, сатирическую направленность – городская культура. Городской быт был проникнут практицизмом, поэтому художественное сознание горожан было далеко от идеализации окружающей жизни, а воспроизводило ее достаточно правдоподобно.

Характерные черты городской литературы

- В противовес рыцарской литературе с ее возвышенной идеализацией, литературу городского сословия с самого начала характеризуют стихийный материализм, интерес к обыденной жизни;
- Появились новые герои – горожане и крестьяне (вилланы), которые сражались не с вымышленными великанами и чудовищами (как в рыцарском романе), а преодолевали житейские трудности и невзгоды при помощи ума, трудолюбия, находчивости, а нередко и хитрости;

- Внимание к деталям быта, простота, лаконичность, грубоватый юмор. Язык произведений городской литературы, живой и выразительный, насыщенный пословицами и поговорками, просторечными выражениями;
- Крестьяне, ушедшие в город в надежде обрести здесь свободу, вносили элементы фольклора в городскую культуру;
- антифеодалная и антиклерикальная направленность лучших произведений городской литературы;
- в рамках городской литературы развиваются эпос, лирика и драма. Во Франции особой популярностью пользовались фаблио.

Фаблио

Одним из популярнейших жанров французской городской средневековой литературы XII – XIV вв. были **фаблио** (от фр. – побасенка), в Германии – **шванк**. Фаблио – это короткие забавные истории в стихах, комические бытовые рассказы, которые развлекали, поучали, восхваляли горожан и крестьян, осуждали пороки богачей и священников. Анонимными авторами этого жанра были горожане и странствующие певцы и музыканты. Героем этих рассказов чаще всего выступал простолюдин. Нередко сюжетом фаблио были любовные истории. Фаблио отразили жизнелюбие горожан, их веру в торжество справедливости.

Вот одно из таких фаблио, высмеивающее церковнослужителей – «О Бурёнке, поповской корове».

На проповеди в церкви поп говорит, что Господь воздаст сторицею за всякий дар от чистого сердца ему принесенный. И решил мужик отдать попу свою корову, которая не особенно была нужна ему, так как мало молока давала. Вывел мужичок Буренку из хлева и повел к попу: прими, мол, жертву, чем богаты, тем и рады. Поп обрадовался и говорит: «Ступай с миром, Господь воздаст тебе, твое достояние умножит. Все бы так радели, так у меня из приходской скотины целое стадо бы вышло». Виллан пошел домой, а алчный поп велит слуге привязать Буренку к своей Белянке, чтобы привыкла к новому пастбищу. Связали коров одной веревкой. Но Буренка возвращается домой и приводит к виллану поповскую Белянку.

Виллан глядит, глазам не веря

– Жена! Смотри-ка! – молвит он,

Обрадован и удивлен, –

Ведь поп наш правду говорил – Господь вдвойне нас наградил:

С Белянкой к нам пришла Буренка.

То бишь, вторая коровенка!

Чай, тесен будет хлевушок...

В знаменитом фаблио **«Попона, резанная пополам»** рассказывается, как богатый купец, чтобы оградить себя от притеснений сильных мира сего, женит единственного сына на дочери рыцаря и отдает им все имущество. Через 18 лет, когда он стал стар и немощен, молодой купец, «жены послушаться не в силе», выгоняет отца из дома. Он просит уже своего сына дать деду старую попону,

чтобы тот мог в дороге укрыться от непогоды. Но мальчик приносит лишь ее половину, заявляя при этом:

Другая же сгодится вам,
Когда я взрослым стану сам,
То прогоню и вас – точь – в точь,
Как гоните вы деда прочь.

Раскаявшийся купец возвращает отца домой.

В фавлю «*О виллане, который тяжбой приобрел рай*» рассказывается, как апостол Петр не пускает виллана в рай, говоря, что подлым людям здесь не место. Тогда виллан заявляет, то сам Петр и другие апостолы отрекались от Христа и сгубили многих честных людей. Бог становится на сторону виллана. Насмешка над евангелием придает этому фавлю антирелигиозный смысл. Симпатии автора фавлю целиком на стороне виллана: в мире торжествует кривда, и виллан прав, отстаивая истину.

О виллане, который тяжбой приобрел рай

В писанье мы с вами найдем
Чудесную повесть о том,
Что случилось с одним
вилланом.
Помер в пятницу, утром рано,
И тут вот что с ним
приключилось:
В час, как с телом душа
протилась
И виллан лежал уже мертв,
Не пришел ни ангел, ни черт,
Дабы душе вопрос задать
Иль что-нибудь ей приказать.
Знайте – робость душа забыла
И радость она ощутила:
Взглянув направо, в небе зрит
– Архангел Михаил летит,
К блаженствам душу
восхищает;
За ангелом путь направляет,
Душа вилланова – и вот
Перед ними уж райский вход.
Святой
Петр, врата охранявший,
От ангела душу принявший,
Возвратился снова к вратам.
Найдя виллана душу там,
Спросил, зачем она одна

И кем была приведена.
«В приют сей тот войти лишь
смеет,
Кто приговор на то имеет.
И нам ли нянчиться с вилланом?
Нет, я клянусь святым Аланом,
Подлому люду здесь не быть».
«Кто ж подлей вас может быть?
Почтенный сударь Петр, ей-ей,
Были вы тверже всех камней,
И бог – вот те крест –
сплоховал,
Что апостолом вас избрал;
толку было от вас немного
– Отреклись от господа бога;
Так мало веры было в нас,
Что отреклись и в третий раз,
Вам-то уж совсем, не под стать
У бога в раю пребывать».
«Ступай сейчас же прочь,
неверный!
Я – апостол честный и верный;
Здесь, в раю мне быть
надлежит».
Но, почувствовав странный
стыд,
Петр стопы назад обращает
И святого Фому встречает.

Поведал ему все как есть
– Что пришлось ему перенести,
Свою обиду и тревогу.
Фома сказал: «Именем бога
Ему велю убратъся вон».
И подошел к виллану он.
«Виллан, – апостол говорит,
– Рай только нам принадлежит:
Святым и угодникам светлым;
Творил дела благие, где ты,
Что думаешь здесь пребывать?
Нет, тому никак не бывать
– Для верных лишь эта
обитель».
«Уж больно вы, Фома, спешите
Законы ваши изъяснять;
А кто посмел не доверять
Апостолам – мы все слышали
– В том, что бога они видали
В самый день его воскресенья?
Кто клятвой подтвердил
сомненья;
Чем вору, мол, словам давать,
Хочу сам раны осязать;
Так вы низки и маловерны!»
Святой Фома устал, наверно,
Длитель спор и головой поник;
К Павлу он идет напрямик,
Рассказывает про беду.
Тот ему: «Сейчас я пойду,
Ответит он за дерзновенье».
Душа не боится мученья,
Любуется раем она...
«Душа, кем ты приведена?
– Ей Павел, – где ты плоть
смирля,
За что ко входу в рай попала?
Рай очисти, виллан негодный!»
«Как? Лысый Павел
преподобный,
Да вы ль так бойко говорите,
Вы – злейший тиран и
мучитель,
Какого только свет рождал?

Это святой Стефан узнал
– Из-за вас был побит камнями.
Знаком я с вашими делами!
Сколько честных людей
сгубили!
Не вы ль от бога получили
Пощечины звонкий удар?
Шли вы в дом и шли на базар,
Чтобы хлебнуть винца разок?
Хорош святой, хорош пророк!
Думаете, мы вас не знаем?»
Павел, смущением терзаем,
Торопится скорей уйти.
Встречает Фому на пути;
Тот совещается с Петром;
Павел сказал им шепотком,
Что он вытерпел от виллана:
«На рай оспаривал так рьяно
Мои права, что сдался я».
Пошли к богу – он им судья.
Святой Петр ему рассказал,
Как виллан их всех отчитал:
«Он всех нас сразил
словопреньем.
Я сам ушел в таком смятенье,
Что прямо слова не найду!»
Говорит господь бог: «Иду,
Желаю сам услышать все».
Придя к душе, зовет ее
И спрашивает – как случилось,
Что без спроса сюда явилась:
«Без приговора никогда
Душа не вступала сюда.
Моих апостолов бранил
И упрекал, и поносил,
И думаешь здесь оставаться?»
«Коль здесь они – могу остаться
Я и подавно, полагаю;
Не отрекался от тебя я,
И верил плоти воскресенью
И не гнал людей на мученье;
Они же в этом провинились,
А ныне в раю очутились!
Пока я телом в мире жил,

Порядочным и честным слыл:
Беднякам свой хлеб отдавал,
Днем и ночью дверь открывал,
У огня их отогревал,
До кончины их призревал
И после в церковь шел за
прахом,
Жертвовал портки и рубаху
– Все, в чем нуждался человек;
Иль это не добро, а грех?
Исповедовался не ложно
И плоть твою вкушал, как
должно,
Кто помер так, тому, как
слышно,
Отпускает грехи всевышний.
Знаете – правду ль я сказал;
Без помех я сюда попал;
Раз я здесь – зачем уходить?
Или ваши слова забыть –

Ибо вы сказали, конечно:
Вступивший здесь пребудет
вечно,
Не ломать же мне ваш устав!»
«Виллан, – бог говорит, – ты
прав.
Вел спор за рай с большим
уменьем,
Тяжбу выиграл словопреньем;
В хорошей школе был, наверно,
Слова найти умеешь верно,
Умеешь дело защитить».
Притча хочет вас научить:
Часто зря пострадает тот,
Кто тяжбой свое не берет.
Ведь хитрость правду исказила,
Подделка естество сразила,
Кривда все пути захватила,
Ловкость стала нужней, чем
сила.

В фаблио *«Завещание осла»* известного поэта Рютбёфа, высмеивает корыстолюбие церковнослужителей. У одного попа сдох осел по кличке Болдуин, верой и правдой служивший ему 20 лет. В благодарность за его труд, поп похоронил осла на «кладбище людском». Епископ, узнав об этом, обвинил попа в оскорблении религии и пригрозил ему тюрьмой. Тот, не растерявшись, объявил, что осел завещал епископу 20 ливров. Духовный сановник, взяв деньги, прощает попа, а ослу обещает награду на небесах. Автор делает многозначительный вывод:

Тому не страшно наказанье,
Кто с кошельком на суд пришел
Христианином стал осел,
Пожав плоды щедрот своих.

В фаблио высмеиваются любовные похождения служителей церкви, хорошеньких горожанок, которые наставляют рога своим незадачливым мужьям. И хотя такие шалости далеко не всегда сходят с рук всем этим кюре, капелланам, клирикам, монахам (например, фаблио *«Поп в ларе из-под сала»*).

Во французских фаблио лишь иногда звучала нотка осуждения женщин, этого «сосуда порока», которая будет доминировать во многих памятниках литературы города на исходе Средневековья. Наоборот, в ряде фаблио – и они составляют весьма заметный пласт – отстаиваются права истинной любви, любви вопреки сословным и религиозным взглядам.

«Роман о Лисе»

Памятником французской городской литературы является «Роман о Лисе» – огромная циклическая поэма, состоящая из тридцати частей («ветвей»), слагавшаяся с конца XII в. до середины XIII в. В создании произведения принимало участие не менее десяти авторов. Источники сюжетов – народные сказания о животных и античные басни. В «Романе о Лисе» в иносказательной форме изображается жизнь средневековой Европы. Звериная держава управляется императором Львом по имени Нобль (Благородный). Он действительно благороден и справедлив, но его окружают коварные хитрые вассалы: волк Изегрим со своей мрачной и ненасытной супругой, хитрый кот Тьебо, обжора и тугодум медведь Брюн, трусливый, глупый и угождающий всем баран Белин. Осел Бернар имеет титул архиепископа. Лис Ренар торжествует над крупными хищниками. Но и лис Ренар – вовсе не герой, а воплощение разбоя, беззакония и насилия. Он сам превращается в хищника и посягает на жизнь «меньшой братии» (синиц, кур, зайцев), вот тогда удача его покидает. В проделках Ренара отражается дух общества, в котором он живет и в котором решающим оказывается право кулака. В романе осуждаются алчность, кровожадность, несправедливость. Но в целом «Роман о Лисе» – веселое произведение, и это потому, что его авторы отнюдь не спешат осудить и заклеить конкретную жизнь во имя высокого, но абстрактного и весьма трудно достижимого идеала.

«Роман о лисе» имел огромный успех, вызвал ряд подражаний (так, в Германии возник немецкий вариант – поэма «Рейнеке-лис»), недаром видный клирик Бернар Клервоский упрекал монахов за то, что чтению святых текстов они предпочитают приключения хитрого лиса, сценами из жизни которого они разрисовывают стены своих келий.

«Пример-проповедь»

Интересным явлением средневековой «народной» литературы была «пример-проповедь», сопровождающийся обычно нравоучительным разъяснением скрытого подтекста проповеди. Это был предельно короткий рассказ с минимальным числом действующих лиц, но он нес колоссальную смысловую нагрузку. Проповедник излагал в них достоверные события, правду, какой он ее воспринимал. Так же воспринимала ее и паства, поскольку для людей того времени самые фантастические персонажи и ситуации принимались как неотъемлемая составная их повседневной жизни.

Событие, рассказанное в «примере-проповеди», являлось результатом соприкосновения земного мира с потусторонним. Широкой популярностью пользовался рассказ о живописце, работавшем над изображением святой Девы и дьявола. Богоматерь он писал с особым благочестием и старался изобразить как можно более прекрасной, дьявола же – по возможности более уродливым. Однажды, когда живописец стоял на помосте в церкви, явился черт и потребовал, чтобы художник прекратил оскорблять его, делая таким безобразным. Получив отказ, дьявол разрушил помост. Падение с большой высоты наверняка стоило бы мастеру жизни, но он успел призвать на помощь

святую Деву, и написанное изображение протянуло руку и поддерживало его до тех пор, пока не пришли на помощь.

Непрерывно в основе фабулы лежало недавнее происшествие, свидетелем которого был либо сам повествователь, либо лица, к которым можно было обратиться. Естественно, что в среде необразованных прихожан, живущих в условиях устной культуры, ссылка на живого свидетеля представляла особую ценность.

Сатира

Важнейшую роль в городской поэзии играли сатира и дидактика. Наиболее ярким представителем сатирического направления был Рютбёф (ок. 1230 – 1285). Настоящее его имя не известно, а поэтическое прозвище буквально означает «грубый (неотесанный) бык» («Бычара»). Был он вероятно из Шампани, приехал в Париж, терпел постоянно большую нужду, вёл довольно беспорядочный образ жизни. Биографических сведений о поэте почти не сохранилось; все, что о нем известно, основано на сведениях, содержащихся в его стихах. Рютбёф был практически забыт, как и многие средневековые поэты. Заново поэт был открыт в XIX в.

Творчество Рютбёфа разнообразно. Он всегда откликался по собственному почину на все события, волновавшие Париж и Францию. Любовная тема у него отсутствует вовсе

У Рютбёфа на первый план выдвигаются гражданские и публицистические мотивы. Девиз Рютбёфа: «Презрен, кто лишь себе служил, а Бога и страну забыл!».

Рютбёф-сатирик нещадно бичует любую неправду и лицемерие, любые сословия, любое лицо, забывшее о своем долге.

Рютбёф – жестокий враг монахов. В одном из своих стихотворений он говорит: «У нас теперь развелось столько монашеских орденов! Не знаю, кто их выдумал. Любит ли их бог? Нет, они не из его друзей». И за этим следует припев: «Ханжи и святоши испортили весь мир». Рютбёф обличает также и белое духовенство, но при этом он отчетливо различает князей церкви, жирных прелатов, и мелких, особенно сельских священников. Он красочно изображает, как один из таких сановников милостиво объявляет бедному священнику, который от него всецело зависит, что он придет к нему в воскресенье обедать – и бедняк разрывается на части, закладывает свою одежду, чтобы выставить гостю «такие кушанья, которые не показаны в писании».

Наибольшую известность получил миракль Рютбёфа «Действо о Теофиле» – одна из ранних вариаций на фаустовскую тему, переведенный А. Блоком, и стихи, объединенные в цикл «Стихи обездоленного», а также фавлю.

В миракле «Действо о Теофиле» главный герой, обиженный несправедливым отстранением от должности, готов продать душу дьяволу.

Цикл «Стихи обездоленного» включает «Жалобы Рютбёфа», «Бедность Рютбёфа», «Раскаяние Рютбёфа», «Женитьба Рютбёфа». Со страниц перечисленных стихотворений Рютбёф предстает совершенно жалким человеком – нищим, раздетым, голодным, всеми преследуемым, несчастным в

супружестве, вынужденным униженно выпрашивать у короля и его брата подавание, так что впору ужаснуться бедственному положению поэта в средневековом обществе. Однако стоит только обратить внимание на невероятное нагромождение бед, которые свалились на Рютбёфа и которые он столь красочно описывает. Лошадь его сломала ногу, сам он потерял правый глаз, которым только и видел хорошо, а жена его, изображена в виде сварливой старухи. Из всего этого нагромождения несчастий можно понять, что Рютбёф не только обладает выраженным чувством комизма, но и – что самое главное – пользуется общим местом жанра «жалобы», который в данном случае как раз и требовал перечисления всевозможных несчастий. Это значит, что «автобиографические» стихи Рютбёфа не так уж и автобиографичны, но имеют, прежде всего, игровой характер. Возможно, конечно, что Рютбёф был не слишком богат, не слишком счастлив в супружестве и т. п., однако все дело в том, что сам мотив «несчастной женитьбы» или «сварливой жены» был задан устойчивым жанровым каноном, утрируя который Рютбёф строит свой карикатурный поэтический образ.

Женитьба Рютбёфа

Чтобы утешить тех вполне,
Кто зла и бед желает мне,
Себе в супруги такую взял, что нет
подруги
Такой ни у кого в округе.
В беде упруг всегда я был;
теперь же вдруг склонился я, как
стал супруг.
Ей шестьдесят;

Вся – как щепка; глаза косят;
Гербы о предках не гласят.
Похоронить бы!
Подобной не было женитьбы.
Молчанье нужно мне хранить бы,
А я пишу,
Да обо всем язык чешу.
(Перевод С. Пинуса)

Поэзия городского сословия

Последним представителем средневековой поэзии городского сословия, с беспощадным реализмом показавшим шумный мир городской жизни с ее плебейским задором, мрачными углами и разгулом кабаков, *был Франсуа Монкорбье, по прозвищу Вийон (1431 или 1432 – ?)*. Поэзия Ф.Вийона уже не укладываются в рамки средневековой культуры. В ней удивительно переплетаются глубокие трагические человеческие чувства, буффонада и юмор. О жизни поэта известно крайне мало, больше домыслов и легенд. В восемь лет он остался сиротой. Фамилию Вийон он получил от усыновившего и воспитавшего его родственника, парижского священника, капеллана церкви Святого Бенедикта Гийома Вийона, которого сам поэт называл своим «больше чем отец». В 12 лет Франсуа поступил на «факультет искусств» Парижского университета, который закончил в 1449 г. со степенью бакалавра, а через три года получил степень магистра искусств, дававшие право преподавать или служить клерком. К середине 1450-х он уже достиг известности в качестве поэта.

Вечером 5 июня 1455 г. на него напал с ножом священник Филипп Сермуаз. В завязавшейся драке – по-видимому, из-за женщины – Вийон смертельно ранил противника и, скрываясь от суда, вынужден был покинуть Париж. Это убийство, акт самозащиты, вполне дозволенный обычаями, не сыграло бы никакой роли в его дальнейшей судьбе. Сам Сермуаз перед смертью простил своего убийцу, признав себя зачинщиком. Королевский суд, на имя которого Вийон подал два прошения, объявил его невиновным. Однако за семь месяцев скитаний вдали от Парижа Вийон, дожидаясь судебного оправдания и оставшись без денег, связался с профессиональными преступниками и уже в октябре, как подозревают, был причастен к двум грабежам. В ночь на Рождество 1456 г. он участвует в ограблении Наваррского коллежа, похитив сумму в пятьсот золотых экю, которую воры тут же поделили, после чего Вийон благоразумно предпочел на время покинуть Париж. В ночь ограбления им написано первое крупное произведение – шуточное послание к друзьям, впоследствии названное «Малое завещание». Кража была обнаружена через несколько месяцев. Стали известны имена ее участников – вернуться в Париж Вийон уже не мог.

За последующие пять лет скитаний Вийон исходил многие области страны от Ла-Манша до Средиземного моря.

Недолгое время он находился при дворе Карла Орлеанского в Блуа. На поэтическом конкурсе, устроенном Карлом на тему: *«От жажды умираю над ручьем»*, Вийон написал знаменитые стихи, известные под названием «Баллада поэтического состязания в Блуа». По условиям конкурса, поэты должны были написать шуточное стихотворение, но стихотворение Вийона оказалось не шуточным, а полным философского трагизма:

От жажды умираю над ручьем.
Смеюсь сквозь слезы и тужусь,
играя.
Куда бы ни пошёл, везде мой дом,
Чужбина мне – страна моя родная.
Я знаю всё, я ничего не знаю.
Мне из людей всего понятней тот,
Кто лебедицу вороном зовёт.
Я сомневаюсь в явном, верю чуду.
Нагой, как червь, пышней я Всех
господ.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.
Я скуп и расточителен во всём.
Я жду и ничего не ожидаю.
Я нищ, и я кичусь своим добром.
Трещит мороз – я вижу розы мая.
Долина слёз мне радостнее рая.
Зажгут костер – и дрожь меня берёт,

Мне сердце отогреет только лед.
Запомню шутку я и вдруг забуду,
Кому презренье, а кому почёт.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.
Не вижу я, кто бродит под окном,
Но звезды в небе ясно различаю.
Я ночью бодр, а сплю я только днем.
Я по земле с опаскою ступаю,
Не ведам, а туману доверяю.
Глухой меня услышит и поймёт.
Я знаю, что полыни горше мёд.
Но как понять, где правда, где
причуда?
А сколько истин? Потерял им счет.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.
Не знаю, что длиннее – час иль год,
Ручей иль море переходят вброд?
Из рая я уйду, в аду побуду.
Отчаянье мне веру придаёт.

Я всеми принят, изгнан отовсюду.

(И.Г. Эренбург «Французские тетради».)

Летом 1460 г. Вийон в Орлеанской тюрьме ждал казни, которой избежал лишь по случайности: Орлеан посетила семья герцога, и в честь въезда трёхлетней принцессы Марии в своё наследственное владение заключенные, согласно обычаю, были освобождены из тюрем. В октябре 1461 г. Вийон был в тюрьме в городе Мен-на-Луаре, однако новый король Людовик XI, направляясь на коронацию, проезжал через Мен, в ознаменование чего поэт в числе прочих арестантов получил прощение. В конце того же года Вийон вернулся в Париж и в предчувствии близкой смерти создал свои лучшие произведения: *Эпитафия, Завещание, впоследствии названное Большое завещание*.

Кроме этих произведений, Вийону принадлежит ряд отдельных баллад, на воровском жаргоне, до сих пор не вполне расшифрованных (их не понимали уже в начале XVI в.).

В ноябре 1462 г. Вийона арестовали по подозрению в краже, скорее всего безосновательному, так как через несколько дней его выпустили на свободу. В том же месяце в уличной драке, затеянной товарищами Вийона, был тяжело ранен папский нотариус. Хотя сам Вийон лишь присутствовал при драке, не принимая в ней участия, он снова брошен в тюрьму, подвергнут пытке водой и приговорён к виселице (тогда же он написал *«Балладу повешенных» и «Катрен»*).

Я – Франсуа, чему не рад,
Увы, ждёт смерть злодея,
И сколько весит этот зад,
Узнает скоро шея.

(Перевод И.Эренбурга)

Этот явно несправедливый приговор был по обжалованию заменён десятилетним изгнанием из Парижа и графства Парижского – «принимая во внимание дурную жизнь вышеуказанного Вийона», как гласит протокол от 5 января 1463 г. Через три дня Вийон покинул Париж, далее его следы теряются. Вийон умер не позднее 1491 г., когда вышло первое издание его произведений (не исправленное).

Его стихотворения – это крик человека, истерзанного превратностями судьбы и всевозможными злоключениями:

Да внидет в рай его душа!
Он столько горя перенес,
Голее камня-голыша,
Не накопил он ни гроша
И умер, как бездомный пес...
Да внидет в рай его душа!

Порой на Господа греша,
Взывал он: «Где же ты, Христос?»
Пинки под зад, тычки под нос
Всю жизнь, а счастья – ни шиша!
Да внидет в рай его душа!

Вийон часто говорил о власти смерти, о быстротечности всего земного, о бренности человека, однако он менее всего был аскетом и праведником. Его привлекали все соблазны греховного мира: женская любовь, сытная пища,

пьянящее вино, о чем он с присущим ему гротескным сарказмом писал в своих стихах и балладах.

В его творчестве очень сильным является наследие народной смеховой культуры, этого демократического компонента поздней готики. Но именно глубокий лиризм Вийона обеспечил ему роль предшественника поэтов эпохи Возрождения.

Поэзия вагантов

Особым явлением в литературе Средних веков представляется поэзия вагантов. Слово *«вагант»* в дословном переводе с латыни означает *«бродячий»*. Первоначально, в период Раннего Средневековья, оно применялось к священникам без прихода, к монахам, покинувшим монастырь, позже, в период Зрелого Средневековья, вагантами, кроме того, стали называть школяров и студентов, странствующих в поисках знаний из университета в университет, из города в город. В XII – XIII вв. число таких скитальцев на дорогах Европы резко увеличилось, поскольку выпускникам университетов и соборных школ становилось все труднее найти себе работу учителя, в канцелярии или в церковном приходе. Впрочем, не все школяры благополучно завершили обучение, причины могли быть разные, в том числе и такая:

Не для суетной тщеты,
Не для развлечения –
Из-за горькой нищеты
Бросил я ученье («Нищий студент»).

Но с полным или неполным университетским образованием ваганты выделялись из среды городских низов своей принадлежностью к интеллектуальной элите, даже закончив всего лишь артистический факультет и освоив только «семь свободных искусств». Ваганты, несмотря на нищенский образ жизни, непостоянство и случайность заработков, обладали той полнотой свободы, которой не владел больше ни один член средневекового общества, даже сам король или Папа Римский. Ваганты были абсолютно независимы в своих убеждениях и в творчестве. А свободомыслие, подкрепленное университетским образованием и эрудицией, приводило к самым неожиданным и прекрасным художественным результатам.

На жизнь ваганты зарабатывали репетиторством, составлением юридических документов, юридическими или медицинскими консультациями, но главное (что особо ценно для историков и ценителей литературы) – сочинением латинских стихов для случайных меценатов. Эта средневековая богема отличалась свободой поведения и нравов, чем всерьез беспокоила духовенство. На фоне строго иерархического средневекового общества жизнь вагантов выделяется духовной свободой, независимостью, поэтому, несмотря на скитания и бедность, выглядит привлекательной. В соборных постановлениях ваганты назывались «голиардами» (по различным этимологиям это означает «чертовы слуги» или «обжоры»). По другой версии «голиард» происходит от латинского *gula* (глотка), т.е. ваганты – «горлопаны», «любители заложить за воротник».

По аналогии с рыцарскими и монашескими орденами ваганты утверждали свой «Орден вагантов», что нашло отражение в следующем стихотворении:

«Эй, – раздался светлый зов,
началось веселье!
Поп, забудь про часослов!
Прочь, монах, из кельи!»
Сам профессор, как школяр,
выбежал из класса,
ощутив священный жар
сладостного часа.
Будет ныне учрежден
наш союз вагантов
для людей любых племен,
званий и талантов.
Все – храбрец ты или трус,
олух или гений –
принимаются в союз
без ограничений.
«Каждый добрый человек, –
сказано в уставе, –
немец, турок или грек
стать вагантом вправе».
Признаешь ли ты Христа, –
это нам не важно,
лишь была б душа чиста,
сердце не продажно.

Все желанны, все равны,
к нам вступая в братство,
невзирая на чины,
титулы, богатство.
Наша вера – не в псалмах!
Господа мы славим
тем, что в горе и в слезах
брата не оставим.
Кто для ближнего готов
снять с себя рубаху,
восприми наш братский зов,
к нам спеши без страху!
Наша вольная семья –
враг поповской швали.
Вера здесь у нас – своя,
здесь – свои скрижали!
Милосердье – наш закон
для слепых и зрячих,
для сиятельных персон и
шутов бродячих,
для калек и для сирот,
тех, что в день дождливый
палкой гонит от ворот
поп христоробивый...

Членом ордена вагантов, таким образом, мог стать всякий веселый и добрый человек, независимо от вероисповедания, рода занятий, возраста, национальности и богатства, а единственной заповедью членов ордена был закон – проявлять милосердие друг к другу и ко всем сирым, убогим, терпящим нужду.

Язык поэзии вагантов – классическая латынь. Творчество вагантов по преимуществу анонимно, их стихи рассеяны по монастырским рукописям. Самые значительные рукописи – *«Кембриджская рукопись»* и *«Кармина Бурана»* («Бейренские песни» – от названия монастыря Бенедикт Бейрен, где была найдена эта рукопись XIII в.).

Эта рукопись была обнаружена в 1803 г., а опубликована в 1847 г. Положение вагантов было в высшей степени непрочным: с одной стороны, латынь и ученость приобщали их к духовной и культурной элите Средневековья, с другой – на иерархической лестнице средневекового общества они стояли очень низко. Этой двойственностью определяются особенности их поэзии – мастерское стихосложение и эрудиция, берущие начало из латинской учености, а с другой – приобщенность к демократическим

городским слоям по положению и образу жизни, сближающая творчество вагантов с городской литературой.

Они резко сатирически отзывались о церковниках, называя их волками в овечьей шкуре, сравнивали церковь с продажной блудницей, папский Рим – с грязным рынком:

Возглавлять вселенную призван Рим, но скверны
Полон он, и скверною все полно безмерной.
Ибо заразительно веянье порока,
И от почвы гнилостной быть не может прока...
Рим и всех и каждого грабит безобразно;
Пресвятая курия – это рынок грязный!
Там права сенаторов продают открыто,
Там всего добьешься ты при мошне набитой...
Алчность желчная царит в Риме, как и в мире:
Не о мире мыслит клир, а о жирном пире.
Не алтарь в чести, а ларь там, где ждут подарка,
И серебряную чтят марку вместо Марка...
К папе ты направился? Ну, так знай заранее:
Ты ни с чем воротишься, если пусты длани.
Кто пред ним с даянием появился малым,
Взором удостоен он будет очень вялым.
Не случайно папу ведь именуют папой:
Папствуя, он хапствует цапствующей лапой.
Он со всяким хочет быть в пае, в пае, в пае:
Помни это всякий раз, к папе подступая...

Эти резкие выпады против князей церкви, если и не делали вагантов воинствующими еретиками, все же свидетельствовали об их вольнодумстве, что вело к некоторой изоляции их в городской среде. Жалобы вагантов проникнуты уверенностью в правильности выбранного пути. Уже цитированная жалоба «Нищий студент» завершается ироническим пассажем:

| | |
|----------------------|-------------------------|
| К милосердию аббат | и тогда я, наконец, |
| паству призывает, | мерзнуть перестану. |
| а его бездомный брат | А за душеньку твою |
| зябнет, изнывает. | я поставлю свечку, |
| Подари, святой отец, | чтоб господь тебе в раю |
| мне свою сутану, | подыскал местечко. |

Но излюбленными темами поэзии вагантов все же были пирушки, легкий флирт, иронические сетования на свою тяжкую долю:

| | |
|-------------------------|--------------------------|
| Во французской стороне, | Плачьте ж, милые друзья, |
| на чужой планете, | горькими слезами! |
| предстоит учиться мне | На прощание пожмем |
| в университете. | мы друг другу руки, |
| До чего тоскую я – | и покинет отчий дом |
| не сказать словами... | мученик науки. |

Вот стою, держу весло,
через миг отчалою.
Сердце бедное свело
скорбью и печалью.
Тихо плещется вода,
голубая лента...
Вспоминайте иногда
вашего студента.
Много зим и много лет
прожили мы вместе,
сохранив святой обет
верности и чести.
Слезы брызнули из глаз...
Как слезам не литься?
Стану я за всех за вас
господу молиться,
чтобы милостивый бог
силой высшей власти,
вас лелеял и берег
от любой напасти,
как своих детей отец
нежит да голубит,
как пастух своих овец
стережет и любит.
Ну, так будьте же всегда
живы и здоровы!
Верю: день придет, когда
свидимся мы снова.
Всех вас вместе соберу,
если на чужбине

я случайно не помру
от своей латыни,
если не сведут с ума
римляне и греки,
сочинившие тома
для библиотеки,
если те профессора,
что студентов учат,
горемыку школяра
на смерть не замучат,
если на смерть не упьюсь
на хмельной пирушке,
обязательно вернусь
к вам, друзья, подружки!
Вот и всё! Прости-прощай,
разлюбезный швабский край!
Захотел твой житель
увидать науки свет!..
Здравствуй, университет,
мудрости обитель!
Здравствуй, разума чертог!
Пусть вступлю на твой порог
с видом удрученным,
но пройдет ученья срок, –
стану сам ученым.
Мыслью сделаюсь крылат
в гордых этих стенах,
чтоб отрыть заветный клад
знаний драгоценных!

Наиболее известными вагантами были *Примас Орлеанский, Архипиита Кельнский, Вальтер Шатильонский.*

Озорство вагантов, их богохульства и чувственный натурализм были в некотором отношении здоровой реакцией на аскезу Средневековья.

Характерной чертой эпохи становится алчная страсть к жизни. Растет число возможных земных радостей. Появляется большое число новых бюргерских праздников, имеющих сугубо светский характер. Именно в XIII – XIV вв. в Европе обретают известность такие игры, как лапта, футбол и хоккей, борьба, также игра в кости. Большое место в жизни общества отныне занимает смех. Прежде главным делом христианина было плакать о своих грехах, отдаляющих человека от Бога. Теперь много и охотно смеются, даже устраиваются целые «праздники дураков».

Карнавальная культура

Такой же антиаскетический смысл имели карнавалы, различные смеховые представления на городских площадях. Слово карнавал по-латыни означает буквально «мясо, прощай». Самый длительный карнавал Европы («мясоед») предшествовал Великому посту и продолжался около трех недель. Карнавал не знал разделения на зрителей и исполнителей. Все люди, выходявшие на улицы средневековых городов в Европе, становились участниками карнавального действия. Это было беззаботное веселье после тяжелых трудов, пародийное осмеяние всего высшего в официальной жизни: шут становился королем, пародировалось самое святое — христианская литургия, богослужение и другие обряды. В моде были песенки, высмеивающие монахов и священников. Так, например, молодежь в Кельне в XI веке распевала шутовскую песенку, которая начиналась словами:

Я желал бы умереть
Не в своей квартире,
А за кружкой вина
Где-нибудь в трактире.

Русский философ, филолог, теоретик культуры М.М. Бахтин характеризует карнавальное веселье, как создание иного мира, мира вне церкви и государства, мира «наоборот» («второй мир», «вторая жизнь»). Карнавал временно создавал особый мир изобилия, свободы, равенства всех людей, отменяя все иерархические отношения — все становились равными.

Характерные черты смеховых обрядово-зрелищных форм:

- свобода от религиозного догматизма, мистики, нередкая пародия на церковный культ;
- равенство участников, отмена всех иерархических отношений средневекового общества;
- развиты игровые элементы.

Большие средневековые города жили карнавалом до трех месяцев в году. Помимо карнавалов в городах отмечались особые «праздники дураков». Ярмарки сопровождались разного рода увеселениями с участием дрессированных зверей, карликов и великанов.

Народная смеховая культура была тесно связана с театрализованными постановками и стала одним из истоков развития театра.

Средневековый театр

Первыми народными актерами были *гистрионы* (от лат. *histrion* — актёр, трагик). Искусство их многообразно. Они и жонглеры, и акробаты, и рассказчики, и дрессировщики, и музыканты, и певцы. Эти первые народные актеры, показывая комические сценки, не только забавляли зрителей, но часто едко высмеивали тех, кто притеснял и угнетал простых людей. Поэтому выступление народных актеров сурово преследовалось и запрещалось множеством указов, издаваемых феодалами и церковью.

Понимая, что одними указами нельзя убить любовь народа к зрелищам, церковь решает заставить искусство театра служить ее целям. Чтобы привлечь больше народу на церковные службы, их начинают дополнять отдельными сценками из жизни Христа и святых, которые вначале разыгрывают переодетые священники. Впоследствии для исполнения отдельных ролей (главным образом обитателей ада – чертей) приглашают и лиц не духовного звания.

Так возникает церковный театр – основная форма театрального искусства Европы Средних веков.

С начала IX в. во время церковной службы – литургии – стали разыгрывать наиболее драматические эпизоды из священного писания. Эти представления назывались *литургической драмой*. В XII в. действие вынесли на паперть перед храмом и разыгрывали теперь для большего числа зрителей.

Развитие церковного театра приводит к возникновению во второй половине XIII в. *мистерии* (от лат. *Misterium* – церемония). По своему содержанию она была связана с церковным театром, но спектакли ставило уже не духовенство, а мастерские и ремесленники. Женские роли в мистериях исполняли не мужчины, как в античном театре или в театре Шекспира, а женщины.

О чем же рассказывают эти спектакли?

Время действия мистерии – все века от «сотворения мира». Ярким примером ранней мистерии может служить огромная (50 тысяч стихов, 242 действующих лица) «*Мистерия Ветхого завета*», содержащая 38 отдельных эпизодов. Ее главными героями были Бог, Ангелы, Люцифер, Адам и Ева. В мистерии показывалось сотворение мира, восстание Люцифера против Бога (в чем легко можно усмотреть намек на непослушных феодалов), библейские чудеса; это были эффектно сделанные фокусы – сотворение света и тьмы, тверди и неба, животных и растений и, наконец, сотворение человека, а затем его грехопадение и изгнание из рая. Постановщики мистерий стремились к правдоподобию и эффектам. Если, например, изображалась сцена всемирного потопа, площадь заливалась водой. Убийства сопровождалось потоками крови (бычьи пузыри с красной жидкостью прятались под рубаху, удар ножа протыкал пузырь, и человек обливался кровью). Реплика указывала: «Два солдата с силой ставят на колени и совершают подмену», т.е. ловко подменяют человека куклой, чтобы тут же ее обезглавить. Любимые народом персонажи – шут и бес – вносили в мистирию струю народной энергии. Их текст часто импровизировался. Поэтому выпады против церкви, феодалов, богачей могли не фиксироваться в тексте мистерии, а если и записывались, то, конечно, были сглажены, и не дают нам верного представления об остроте критического элемента этих спектаклей

Остроумные шутки чередовались с акробатическими номерами и показом сценок на злободневные бытовые темы. Сценки называли вставками, или начинкой мистерий – фаршем. Отсюда слово «фарс», давшее название поздней самостоятельной форме спектакля средних веков.

Фарс – наиболее демократический жанр средневекового театра. Авторы и исполнители фарсов воспроизводили реальные картины быта и нравов своего времени. Представления фарса были насыщены острой сатирой, жизнерадостным, сочным народным юмором и пользовались большим успехом у публики.

В основе практически всех фарсовых сюжетов лежат чисто бытовые истории, т. е. фарс всем своим содержанием и художественностью полностью реален. В сценках высмеиваются солдаты-мародеры, монахи, торгующие индульгенциями, заносчивые дворяне и жадные купцы. В фарсе **«Три рыцаря и Филипп»** высмеивался трусливый хвастливый воин. Видя вокруг себя противников, он поочередно кричал: «Да здравствует Франция! Да здравствует Англия! Да здравствует Бургундия!» И, окончательно растерявшись, вопил: «Да здравствует сильнейший из вас!»

В английских, французских, итальянских и немецких фарсах постоянно высмеиваются продавцы индульгенций, монахи, предлагающие священные реликвии, вроде обломка райской стены или гвоздя с креста Иисуса.

Наиболее значительным произведением фарсового театра является знаменитый **«Адвокат Патлен»**, созданный в середине XV века **Гильомом де Руа**. В небольшой по размеру комедии ярко изображены быт и нравы средневекового города. Тут и разорившийся адвокат, занимающийся мошенничеством, и простоватый, но злой купец, хитрый слуга.

Кроме фарсов, актеры разыгрывали сатирические **сценки-соти** (sotie – глупость). В этом жанре выступали не бытовые персонажи, а шуты, дураки (Тщеславный дурак-солдат, Дурак-обманщик, Клерк-взяточник и т.д.). В соти давалась обобщенная картина действительности. Расцвет жанра соти – рубеж XV – XVI вв., и сам Людовик XII порой использует народный фарсовый театр в борьбе с папой Юлием II. Однако сатирические сценки были небезопасны не только для церковных, но и для светских властей – в них высмеивались и Богатство и Дворянство. Это и послужило причиной запрещения соти при короле Франции Франциске I (1515 – 1547).

Наряду с выше перечисленными жанрами развивается – **миракль** (от лат. – чудо). В миракле все конфликты, порой очень остро отражавшие жизненные противоречия, разрешались благодаря вмешательству божественных сил. В первом из известных нам мираклей – **«Игра о святом Николае»** (1200) – в центре внимания было чудо, совершенное святым для избавления христианина, попавшего в языческий плен. Более поздний **«Миракль о Роберте-дьяволе»** давал уже общую картину кровавого века Столетней войны (1337 – 1453) и страшный портрет бессердечного феодала.

В XV и XVI вв. начинает развиваться и особый драматический жанр – **моралите**. Основным признаком моралите являлся аллегоризм. В пьесах действовали аллегорические персонажи, каждый из которых олицетворяет какой-то человеческий порок или добродетель. В моралите были персонажи как Любовь, Благоразумие, Смирение, Терпение, Раскаяние, Скупость, Лесть и др.

В 1436 г. было создано французское моралите *«Благоразумный и Неразумный»*. В пьесе Благоразумный доверяет Разуму, а Неразумный придерживается Непослушания. По дороге к вечному блаженству Благоразумный повстречал Милостыню, Пост, Молитву, Целомудрие, Воздержание, Послушание, Прилежание и Терпение. Неразумного на этом же пути сопровождают Бедность, Отчаяние, Кража и Дурной Конец. Аллегорические герои заканчивают свою жизнь совершенно по-разному: один в раю, а другой в аду.

В 1507 г. было создано моралите *«Осуждение пиришеств»*, в котором были выведены персонажи-дамы Лакомство, Обжорство, Наряды и персонажи-кавалеры Пью-за-ваше-здоровье и Пью-взаимно. Эти герои в конце пьесы погибают в борьбе с Апоплексией, Параличом и другими недугами.

Авторами некоторых моралите были ранние гуманисты, профессора средневековых школ. В Нидерландах сочинением и постановкой моралите занимались патриоты, бурящиеся против испанского засилья. Их пьесы были полны современных политических намеков, за что авторы и актеры нередко преследовались.

Одним из первых известных нам автором светских пьес был *Адам де Лаль-Аль*. Он написал такие пьесы как *Игра в беседке* и *Игра о Робене и Марион*.

В своем развитии моралите частично освобождалось от строгой аскетической морали: под воздействием новых общественных сил в нем проявлялось некоторое стремление к реализму. В моралите уже можно было встретить мотивы социальной критики.

Все виды средневекового театра – представления гистрионов, мистерии, моралите, миракли, фарсы, соти – подготовили почву следующему историческому этапу развития театра – могучему театральному искусству эпохи Возрождения.

Таким образом, можно отметить, что в литературе позднего Средневековья, начало отражаться некоторое ослабление Веры, ее расшатывание и обмирщение. Святость, патетика стали соседствовать с буффонадой. Религиозные предметы и сюжеты – становились основой для юмора и сатиры.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Расскажите об основных особенностях западноевропейской литературы Средневековья?
2. Охарактеризуйте роль городов как центров образования и науки в Средневековой Европе?
3. Какие жанры городской литературы вы знаете?
4. Каковы причины создания городского театра?
5. Назовите наиболее известных поэтов XIV – XV вв.?
6. Расскажите о поэте Рютбёфе. Чем выделяются среди прочих фаблю, созданные Рютбефом? Почему его поэзию относят к жанру сатиры?

7. Расскажите о поэте Ф. Вийоне. Назовите его произведения. Какие темы в них представлены?
8. Назовите имя любимого героя английских и шотландских народных разбойничьих баллад?
9. В каком веке был составлен первый сборник сказок?
10. Что такое мистерия?
11. Назовите главные персонажи соти?
12. Назовите наиболее популярные фаблио?
13. Кто такие гистрионы?
14. Назовите наиболее популярные фарсы и моралите?
15. Как называется самая известная рукопись стихов вагантов?
16. Из каких сословий были авторы фаблио?
17. Кого называли жонглерами?

Задания для самостоятельной работы

1. Познакомьтесь с французской литературой городского сословия. Прочитайте 2-3 фаблио и отрывки из «Романа о Лисе» и «Романа о Розе».

2. Познакомьтесь с поэзией вагантов. Каким было мироощущение вагантов («Орден вагантов», «Исповедь» Архиппиту). Выделите главные темы лирики вагантов. Что является предметом осмеяния в шутовских пародиях вагантов («Евангелие от марки серебра», «Всепянейшая литургия»).

3. Познакомьтесь со стихотворениями Ф. Вийона, темой которых является изображение внутреннего мира человека – «Баллада поэтического состязания в Блуа», «Баллада истин наизнанку», «Спор тела и сердца Вийона». Обратите внимание на то, как в них сочетается шутовское, пародирующее начало и человеческая драма бытия.

Тесты

1. Дайте определение «фаблио»:

- а) короткая комическая или сатирическая повесть;
- б) короткая стихотворная комическая или сатирическая повесть;
- в) пьеса, нравоучительная со счастливым концом.

2. Дайте определение «моралите»

- а) короткая комическая или сатирическая повесть со счастливым концом;
- б) нравоучительная аллегорическая драма;
- в) короткая повесть в прозе.

3. Слово вагант означает:

- а) бродячий;
- б) ученый
- в) студент;
- г) свободный.

4. Стихи ваганты написаны на:

- а) на народном языке;
- б) на греческом языке;

в) классическом латинском языке.

5. Клирик Бернар Клервоский упрекал монахов за то, что чтению святых текстов они предпочитают:

- а) «Роман о Розе»;
- б) «Роман о Лиле»;
- в) Фаблио об Адвокате Патлене.

6. Поэт, получивший степень магистра искусств, но связавший свою жизнь с преступным миром:

- а) Рютбёф;
- б) Франсуа Монкорбье;
- в) Примус Орлеанский.

7. Этими строчками:

Я – Франсуа, чему не рад.
Увы, ведет смерть злодея,
И сколько весит этот зад,
Узнает скоро шея.

Ф. Вийон завершил:

- а) «Балладу повешенных»;
- б) «Балладу поэтического состязания в Блуа»;
- в) «Балладу о дамах былых времен»;
- г) это самостоятельный катрен.

8. Первая строчка «Баллады поэтического состязания в Блуа» Ф. Вийона звучит так:

- а) «От жажды умираю над ручьем»;
- б) «Я всеми принят, изгнан отовсюду»;
- в) «Я Франсуа, чему не рад»;
- г) «Я знаю все, но только не себя».

9. Автором миракля «Действо о Теофиле» был:

- а) Ф. Вийон;
- б) Вальтер Шатильонский;
- в) Рютбёф.

10. «Действо о Теофиле» на русский язык перевел:

- а) А.С. Пушкин;
- б) Ф.И. Тютчев;
- в) А.А. Блок.

11. Одним из самых известных вагантов был:

- а) Джуафре Рюдель;
- б) Примас Орлеанский;
- в) Рютбёф.

12. Установите соответствие между странами и произведениями городской литературы:

- а) Баллады о Робин Гуде;
- б) Роман о Лисе;
- в) Поп Амис.

1. Англия;
2. Франция;
3. Германия.

13. Мистерия – это жанр:

- а) литургической поэзии;
- б) литургической драмы;
- в) городского эпоса.

14. Из какого произведения взят нижеприведенный отрывок:

Ведь хитрость правду исказила.

Подделка естество поразила,

Кривда все пути захватила,

Ловкость стала нужней, чем сила.

Этими строчками завершается

- а) «Роман о Лисе»;
- б) Фаблио «О буренке, поповской корове»;
- в) Фаблио «О виллане, который тяжбой приобрел себе рай»;
- г) Фаблио «Завещание осла».

15. Расцвет городской литературы приходится на:

- а) XIII век;
- б) X век;
- в) X-XI века.

16. В городском театре представлены два направления:

- а) народной драмы;
- б) литургической драмы;
- в) фантастической драмы;
- г) реалистической драмы.

17. «Карнавальная» культура – это культура:

- а) аристократическая;
- б) народная;
- в) церковная;
- г) бюргерская.

18. Установите соответствие между драмами городского театра и их жанрами:

- а) «Игра об Адаме и Еве»;
- б) «Адвокат Пателен»;
- в) «Чудо о Теофиле»;

1. мистерия;
2. фарс;
3. миракль.

19. В этом жанре выступали не бытовые персонажи, а шуты и дураки:

- а) моралите;
- б) миракль;
- в) соти.

Рекомендуемая литература

1. Вийон Ф. Стихи. – М.: Издательство художественной литературы, 1963. – 216 с.
2. Гете Иоганн Вольфганг. Рейнеке-лис / Пер. с нем. Л. Пеньковского. – М.: «Художественная литература», 1984. – 192 с.
3. Даркевич В. П. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX – XVI вв. – М.: Наука, 1992. – 288 с.
4. Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра. – М.: ГИТИС, 2013. – 528 с.
5. История хитрого плута, Лиса Рейнарда / Пер. с англ. Л. Шведовой. Вступ. ст. Н. Горелова. – СПб.: «Азбука-классика», 2004. – 192 с.
6. Ле Гофф Жак. Герои и чудеса Средних веков. – М.: Текст, 2011. – 224 с.
7. Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть фаблио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. – М.: Наука, 1986. – 352 с.
8. Рейнеке-лис. Поэма XV века / Пер. с нем. Л. Гинзбурга. – Л.; М.: «Художественная литература», 1978. – 269 с.
9. Роман о Лисе / Пер. со старофранцузского А. Г. Наймана. Предисловие А. Д. Михайлова. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – 160 с.
10. Фаблио: Старофранцузские новеллы / Пер. со старофр. С. Вышеславцевой и В. Дынник. – М., 1971. – 344 с.

3.6. Официальная клерикальная литература и народная (крестьянская) культура

Клерикальная литература культивировалась во всех странах параллельно на латинском и на местных живых языках. Произведения второго рода, будучи доступны более широкому слою общества, в большинстве случаев полнее отражают актуальные запросы и интересы.

На всем протяжении многовекового развития средневековья особой популярностью пользовалась агиография – церковная литература, описывающая жития святых. К X в. сформировался канон этого литературного жанра: несокрушимый, твердый дух героя (мученика, миссионера, борца за христианскую веру), классический набор добродетелей, постоянные формулы восхваления. Жизнь святого предлагала высший нравственный урок, увлекала образцами праведной жизни. Для житийной литературы характерен мотив чуда, отвечавший народным представлениям о святости. Популярность житий привела к тому, что отрывки из них – «легенды» (например, известные легенды о святом Франциске Ассизском, основавшем нищенствующий орден францисканцев) стали читать в церкви, а сами жития – собирать в обширнейшие сборники. Широкую известность в средневековой Европе приобрела *«Золотая легенда» Якова Воразинского* (XIII в.) – свод житий католических святых.

Жития святых довольно разнообразны по своему содержанию. Можно различить три основные группы их. Первую образуют жития, проникнутые аскетической идеей. Сюда относятся жизнеописания святых, подвергавших

себя всевозможным лишениям или истязаниям, изнурявших себя голодом, бодрствованием и т. п.

Особенно популярно было житие св. Алексея, сложившееся на Востоке, переведенное с сирийского языка на греческий, затем с греческого на латинский, распространившееся в этом виде на Западе и обработанное на большинстве европейских языков. Стихотворное «Житие св. Алексея» – один из наиболее ранних памятников старофранцузской поэзии (XI в.). Алексей, сын римского «графа», с юных лет решил посвятить себя богу. Чтобы отвратить его от этого намерения, отец женил его на девушке знатного рода, но в брачную ночь, оставшись наедине с невестой, Алексей рассказал ей о своем обете и с ее согласия тайно ушел из дома. Удалившись в Малую Азию, он провел там семнадцать лет, истязая свою плоть. После этого он возвратился в Рим и, неузнанный родителями и женой, прожил еще семнадцать лет в конурке, которую ему отвели из жалости в отцовском доме. Умирая, он написал письмо, в котором называл себя, и положил его себе на грудь. В то время как родные читали это письмо, к дому подошла процессия во главе с папой и императором, извещенными ангелом о том, что здесь умер великий святой. Алексея похоронили с почетом, и на его могиле стали совершаться чудеса.

Другую группу составляют жития миссионеров, обращавших разные племена и области в христианство. Таковы были англо-сакс Бонифаций (VIII в.), распространившие христианство в Германии, и ирландец Колумбан (VI–VII вв.), отправившийся в Галлию, чтобы основывать там монастыри и проповедовать чистоту нравов и милосердие при дворе жестоких и распутных меровингских властителей.

Третья группа посвящена подвигам человеколюбия и защите угнетенных. О галльском святом Германе (V в.) рассказывалось, что все деньги, которые ему удавалось собрать, он тратил на выкуп рабов и пленных.

Многие жития святых, обогатившиеся романическим вымыслом чисто светского, отчасти фольклорного происхождения, являются в известной мере предшественниками рыцарской повести и романа.

Таково, например, житие Георгия Победоносца, о котором рассказывалось, что он был славным прекрасным рыцарем, убившим дракона и спасшим таким образом жизнь дочери каппадокийского царя, которая должна была быть принесена в жертву чудовищу. Дракон народной сказки был перетолкован в этой христианской обработке ее как дьявол.

С середины XII в. в связи с развитием в это время культа богородицы появляются в большом количестве рассказы о чудесах, совершенных ею. Многие из этих легенд проникнуты глубоким чувством человеколюбия, сочувствием всем страдающим и униженным. В одном случае богородица исцелила больного монаха собственным молоком, в другом – спасла жизнь повешенному, поддерживая его тело в воздухе своими руками.

Очень выразителен рассказ, обработанный впоследствии А. Франсом в новелле «Жонглер богородицы». Один жонглер, принадлежавший к числу не

певцов, а потешников-акробатов, поступил в монастырь. Не зная латинских молитв и не видя другого способа почтить богородицу, жонглер решил послужить ей своим искусством: он стал кувыряться перед статуей богородицы, ходить на руках и проделывать другие трюки. Когда он вконец истомился от усилий, богородица подошла к нему и, взяв кусок ткани, овеяла ему лицо и грудь неземной прохладой.

Другая легенда дала сюжет пьесе Метерлинка «Сестра Беатриса», изображающей милосердие богородицы по отношению к павшей, и покаявшейся монахини.

Чрезвычайно распространены были сказания эсхатологические, т. е. посвященные вопросу о посмертной судьбе человека. Помимо обычного у средневековых людей влечения ко всему мистическому, сюжеты такого рода манили к себе широкие массы тем, что в чудесных картинах «земного рая» или в изображениях загробной кары злых и блаженства добрых все угнетенные и обездоленные черпали утешение и надежду на расплату после смерти со своими притеснителями. Сюда относится латинское житие Св. Брендана (X в.), где рассказывается о диковинных приключениях, которые пришлось испытать одному ирландскому святому, о разных чудесах, которые он и его спутники видели в море – об острове с белыми овцами величиной с оленя, об острове, который внезапно поплыл у них под ногами, оказавшись гигантской рыбой, о единоборстве грифа с драконом, о «птичьем рае» и т. п. Вплоть до эпохи Возрождения сказание о плавании Брендана питало воображение смелых путешественников и побуждало их к далеким экспедициям.

Другой, еще более популярной темой было изображение загробной жизни, разработанное в целом ряде латинских «видений» – Павла, Макария, Патрика и других.

В легенде о «Чистилище св. Патрика», использованной позднее Кальдероном в драме того же названия, рассказывается, что Патрик, проповедуя христианство в Ирландии и натолкнувшись на сопротивление злого короля, стал молить бога о том, чтобы тот явил чудо, которое подтвердило бы истинность его веры. Внезапно в горе раскрылась глубокая пещера, в которую решился проникнуть рыцарь Оуэн. Он долго шел во мраке, пока не попал, наконец, на огромную равнину, наполненную стонами и рыданиями; это было чистилище. Одни из грешников жарились там на вертелах или мерзли в оледеневшем озере, другие корчились в муках, пригвожденные к земле железными шестами; у некоторых сидели на груди дьяволы, терзавшие их своими клыками. Выйдя оттуда, Оуэн пошел дальше и увидел райские сады, но проникнуть в них он не смог.

Моральная дидактика представлена большим числом проповедей, поэм о «страшном суде», призывающих к покаянию, нравоучительных рассказов наполовину светского характера и т. д. Такие рассказы начиная с XII в. объединяются в сборники, из которых крупнейший — «Римские деяния» составлен был в Англии. Название сборника объясняется тем, что первоначально он состоял из рассказов, действие которых относилось ко

временам Римской империи. Каждый рассказ, изложенный сжато и сухо, сопровождается обстоятельным нравоучением в христианском духе. В числе других здесь содержится рассказ о жестоком ростовщике, желавшем вырезать у своего должника фунт мяса, и о трех шкатулках, обработанный Шекспиром в «Венецианском купце». Из «Римских деяний» черпали свои сюжеты многие другие драматурги и новеллисты Возрождения.

Склонность средневековья к иносказанию, аллегории выражал жанр видений. Согласно средневековым представлениям высший смысл открывается только откровением – видением. В жанре видений автору во сне открывалась судьба людей и мира. Видения часто рассказывали о реальных исторических лицах, что способствовало популярности жанра. Видения оказали значительное влияние на развитие позднейшей средневековой литературы, начиная со знаменитого французского «Романа о Розе» (XIII в.), в котором ярко выражен мотив видений, до «Божественной комедии» Данте.

Среди лирических жанров клерикальной литературы доминирующие положение занимали гимны, воспевающие святых покровителей монастырей, церковные праздники. Гимны имели собственный канон. Композиция гимна о святых, например, включала зачин, панегирик святому, описание его подвигов, молитву к нему с просьбой о заступничестве и т.д.

Смысл клерикальной литературы заключался в том, чтобы разъяснить народу христианское учение, внушить принципы христианского поведения.

Были произведения для пользования внутри церкви. Они содержали вопросы и ответы, которые могли быть заданы священнику на исповеди. Затем эти вопросы и ответы стали сводить в энциклопедии или энциклопедические своды, соединявшие богословие, рациональную методику, формально-логические проблемы. Энциклопедии не просто предоставляли читателю сумму знаний, а должны были, по замыслу составителей, доказывать единство мира как создания Творца:

- «Что такое жизнь? – Ожидание смерти.
- Что такое человек? – Раб старости; гость в своем доме.
- Что такое тело? – Жилище души.
- Что такое небо? – Вращающаяся сфера.
- Что такое год? – Колесница мира.
- Что делает горькое сладким? – Голод.
- Что не утомляет человека? – Прибыль».

Крестьянская культура Средневековья представляла собой антипод религиозно-церковной культуре. В народном сознании на протяжении почти всего Средневековья жили остатки дохристианской мифологии и культов. В фольклоре прослеживаются следы языческих верований крестьян (сказки, поговорки). Любимый герой сказок – бедняк (Жан Дурак – во Франции, Глупый Ганс – в Германии, Большой Дурак – в Англии). Около 1100 г. испанец *Петрус Альфонский* составил сборник, в который вошло 34 сказки, в том числе и о животных – «простонародные рассказы». Церковники-составители придавали этим рассказам моралистическое толкование.

Крестьянские представления о справедливой жизни и чести звучат в английских и шотландских балладах о благородных разбойниках, защищающих сирых и обездоленных. **Баллада** – (фр. от прованс. – танцевать) – стихотворные рассказы XIV – XVI ст., в основу которых положен необыкновенный исторический, легендарный, фантастический или бытовой сюжет.

Время зарождения баллады как жанра народного творчества неизвестно. Самая ранняя баллада относится к XIII в. Баллады подразделяются на несколько групп: баллады эпического содержания, в основе которых лежат реальные исторические события; так называемые разбойничьи баллады; лирико-драматические любовные баллады; фантастические и бытовые.

Герой разбойничьих баллад – благородный Робин Гуд и его воинство. Слово «hood» по-английски означает «капюшон» и указывает на элемент одежды Робин Гуда, а с ошибочной русской этимологией от англ. «good» – «хороший» связано только схожим звучанием. Слово «robin» переводится как «малиновка», но возможно, что имя героя – результат переосмысления выражения «Rob in hood» – «rob», «robber» также означает «грабитель в капюшоне».

Первое литературное упоминание о Робине Гуде – пастораль *«Игра о Робине и Марион»*, написанная Адамом де ла Алем на Сицилии появляется около 1280 г. Робина Гуда называет, например, шотландская хроника Эндрью Уинтоуна (около 1420 г.). Около 1450 г. Вальтер Боуэр (Bower), делая дополнения к хронике абердинского каноника Фордуна, под датой 1266 г. заносит известие, что «между людьми, лишенными собственности, был тогда знаменит разбойник Роберт Гуд, которого народ любит выставлять героем своих игр и театральных представлений и история которого, воспеваемая странствующими певцами, занимает англичан более других историй". Далее, тот же летописец свидетельствует, что Робин Гуд скрывался в глухом лесу со своей шайкой. Не менее важным следует признать свидетельство латинской «Истории Великобритании» (1521) Джона Мэйра, который относит жизнь Роберта Гуда и его ближайшего друга и соратника «Маленького Джона» ко времени Ричарда Львиное Сердце и говорит о том, что Робин Гуд стоял во главе сотни вольных стрелков, совладать с которыми были бессильны правительственные отряды. По его словам, Робин Гуд со своей шайкой грабил только богатых, щадил и награждал бедняков, не делал никакого зла женщинам; деяния и приключения этого человека «вся Британия воспевают в своих песнях».

Главное в сюжете любовных баллад – воспевание не подвига во имя прекрасной дамы (как в рыцарской поэзии), а подлинного чувства, душевных переживаний влюбленных.

Фантастические баллады отражали верования народа. Сверхъестественный мир с его феями, эльфами и другими фантастическими персонажами предстает в этих балладах как реальный, действительный мир.

В более поздний период возникают бытовые баллады, отличающиеся большей прозаичностью, преобладанием комического элемента. В балладе

часто используются художественные приемы народного творчества. Своеобразен язык баллад – слова конкретные, без пышных метафор и риторических фигур. Особенностью баллад является также их четкий ритм.

Крестьянский труд и отдых был связан с песнями – обрядовыми, трудовыми, праздничными, народными танцами.

Во всех странах Западной Европы в деревнях весной устраивались майские игры. В Швейцарии и Баварии борьбу зимы и весны изображали два деревенских парня. Первый был одет в длинную белую рубаху и держал в руке ветку, разукрашенную лентами, – так миловидно должна была выглядеть цветущая весна. Второй парень, представлявший зиму, был закутан в шубу и держал в руке длинную веревку. Соперники сначала вступали в спор о том, кто из них властвует над землей, а затем, разгорячившись, принимались драться, в результате чего весна торжествовала над зимой. Очень часто к двум спорщикам присоединялись и зрители, и тогда веселье становилось всеобщим. Одни восхваляли живительную силу теплых дней, другие – спокойствие холодных сезонов. Спор заканчивался веселой потасовкой, и опять весна побеждала зиму. В Германии шествия в честь пробуждающегося лета были особенно многочисленными и шумными. Устраивались маскарады, на которых изображали медведя, кузнеца, благородного всадника. В ритуальные игры порой проникали бытовые мотивы, появлялась, например, дочь зимы: ее посватали за лето, но жених раздумал жениться и гонит от себя невесту, как тепло гонит зимнюю стужу.

Обрядовые игры с течением времени вбирали в себя и фольклорные героические темы. В Англии XV в. весенние праздники связаны были с именем Робин Гуда. Робин Гуд въезжал верхом на лошади рядом с майской царицей, их окружала большая кавалькада всадников, вооруженных луками и стрелами и зелеными венками. Многолюдное шествие останавливалось на поляне, и происходило торжественное водружение майского дерева, вокруг которого устраивались пляски, хоровое пение и состязание в стрельбе. Особенно богаты драматическим элементом были майские игры в Италии. Действие происходило у огромного пылающего костра, символизировавшего, по языческому обычаю, солнце. Выступали два отряда, во главе которых стояли «короли». Один отряд, представлявший весеннюю партию, был одет в разноцветные костюмы, увешанные колокольчиками и погремушками, а другой – зимний – в белые рубахи с горбами на спине. Игра заканчивалась веселым пиршеством – ели традиционные майские лепешки и запивали вином.

Особенности средневековой литературы

Средневековая литература – и клерикальная, и светская – обладала рядом общих характеристик, которые обусловили ее внутреннюю целостность:

- топосы – (общие места) или клише, уже готовая универсальная формула описания героя, его чувств, внешности и т. д. Например, красавицы всегда златоглавые и голубоглазые, богачи скупые, святые обладают традиционным набором добродетелей и т.д.

- влияние античной топики. В литературе это выразилось в накладывании античной топики на топику Библии;
- ярко выраженный морально-дидактический характер;
- клерикальная, и светская литература средневековья в одинаковой степени основаны на христианских идеалах и ценностях и в равной мере стремились к эстетическому совершенству.

ПРАКТИКУМ

1. Назовите основные жанры клерикальной литературы?
2. В чем заключался главный смысл клерикальной литературы?
3. На какие группы по содержанию делятся жития святых?
4. К какой группе относится житие Св. Алексея?
5. Назовите общие черты средневековой клерикальной и светской литературы?
6. Дайте определение термину «баллада».
7. В каком произведении содержится первое упоминание о Робине Гуде?
8. Расскажите как в странах Западной Европы проводились обрядовые игры, связанные с проводами зимы.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте главы из книги Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. – 388 с. *Электронная версия. Режим доступа: www.novsu.ru*
- Между язычеством и христианством;
- Устная и письменная культура средневековья: два крестьянских видения конца XII и начала XIII века;
- Мир земной и мир потусторонний.

Тесты

1. Агиография – это:

- а) автобиография монарха;
- б) жизнеописание героя;
- в) житие святого.

2. Топосы – это:

- а) универсальная формула описания героя, его чувств, внешности;
- б) географические названия;
- в) житие святого.

3. Как правильно переводится имя героя народного эпоса Робин Гуда:

- а) Робин хороший;
- б) Грабитель в капюшоне;
- в) Малиновка в капюшоне.

4. Свод житий католических святых назывался:

- а) «Золотая легенда»;
- б) «Роман о розе»;

в) «Божественная комедия».

5. Жанр видений оказал влияние на:

а) «Роман о Лисе»;

б) «Роман о розе»;

в) «Ивейн».

6. Первый сборник народных сказок составил:

а) Франциск Ассизский;

б) Бернар Клервоский;

в) Петрус Альфонский.

7. Французский писатель XX в. написал рассказ, используя сюжет о чудесах, совершенных Богоматерью:

а) «Жонглер Богоматери»;

б) «Гончар Богоматери»;

в) «Живописец Богоматери».

8. «Большой Дурак» был любимым героем сказок:

а) в Англии;

б) в Германии;

в) во Франции.

Рекомендуемая литература

2. Ле Гофф Жак. Герои и чудеса Средних веков. – М.: Текст, 2011. – 224 с.
3. Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М.: Искусство, 1990. – 388 с. **Электронная версия. Режим доступа:** www.novsu.ru
4. Михальская Н.П. История английской литературы. – М.: Академия, 2007.

3.7. Развитие образования и науки в Средние века

Характерной чертой зрелого Средневековья становится возникновение городских школ, постепенно оттеснивших монастырские школы, и университетов. Первый университет на Западе – Болонский, он был основан в 1088 г. Парижский университет в 1200 г. получил королевскую хартию, где были перечислены его права. По приказу короля Людовика IX в XIII в. на левом берегу Сены было построено новое здание университета, получившего название Сорбонны, по имени духовника короля Робера де Сорбона, руководившего строительством. Развитие образования обеспечило Франции ведущую роль в области архитектуры и изобразительных искусств. В Парижском университете было четыре факультета: «младший», или так называемый «артистический», где изучались грамматика, риторика и диалектика (тривиум) и арифметика, геометрия, астрономия и теория музыки (квадриум), и три «старших» факультета – медицинский, юридический и богословский. На «старшие факультеты» принимали студентов по окончании «артистического» факультета. Студенты (от лат. – тщательно учиться) объединялись в организации («землячество», «провинции» и «науки»). Руководитель университета – ректор избирался.

Окончание «артистического» факультета давало студенту ученую степень бакалавра «искусств» и право преподавать. Окончание «старших» факультетов давало степень магистра. Восприятие средневековой учености было настолько сложным, что только одна треть из всех поступающих в университеты заканчивала их со степенью бакалавра и только 1/16 – со степенью магистра. Все остальные оставляла университеты, не получив ученой степени вообще.

Университет был средоточием студентов из разных стран. Своеобразный «интернациональный» характер средневековой высшей школы определялся тем, что студенты могли слушать лекции во всех западноевропейских университетах на латыни – международном языке науки того времени.

Обучение в университетах сводилось к прослушиванию и записи лекций и участию в диспутах. Во время лекций преподаватель читал и комментировал книги, которые изучали студенты (на «артистическом» факультете – произведения Аристотеля, на медицинском – труды Гиппократ и Галена, на юридическом – работы Грациана и др.). Важной частью обучения в университете были диспуты. Каждый студент, претендовавший на получение ученой степени, должен был предварительно доказать свое право на эту ступень, приняв участие в публичном диспуте. Участники диспутов достигали незаурядного искусства. Так, например, один из оксфордских магистров философ-номиналист *Дуне Скотт*, участвуя в диспуте, организованном Парижским университетом, выслушал 200 возражений, повторил их наизусть и тут же последовательно опроверг.

Особенностью первых университетов было то, что они в отличие от других школ давали своим выпускникам диплом об образовании. Диплом свидетельствовал, что знания данного человека признаны группой людей, образованных в той же области знаний.

В Европе в конце XV в. было более 60 университетов. Научная мысль и развитие науки в Средневековой Европе отставали от развития культуры арабского Востока. В конце X в. библиотека Фатимидов в Каире насчитывала более 600 000 томов, а в одной только Кордове хранилось больше книг, чем во всей остальной Европе. Знаменитая библиотека Сорбонны к 1340 г. имела у себя только 1720 изданий.

Наиболее распространенными направлениями средневековой науки стала *схоластика*. *Схоластика* (греч. – учёный, *Scholia* – «школа») – это основное религиозно-философское направление в католической Церкви в IX – XV вв. Цель схоластики – обоснование религиозных догматов.

В философии до XII в. господствовали взгляды Августина Блаженного, который утверждал, что познание материального мира не приносит никакой пользы, ибо не только не приумножает человеческого счастья, но поглощает время, необходимое для созерцания гораздо более важных и возвышенных предметов. Девиз философии Августина: «Хочу понять бога и душу. И ничего более? Совершенно ничего!» Разумеется, понимаемая таким образом философия не могла быть вдохновителем новых духовных течений. Развитие товарно-денежного хозяйства в странах Западной Европы, значительное

экономическое оживление, развитие городов приводит к необходимости расширения научного познания. Встала задача – искать способы решения вопроса о соотношении теологии и науки. Решение этой задачи было доверено монахам ордена доминиканцев. Это было нелегким делом, ибо речь шла о выработке такого метода, который, не проповедуя полного пренебрежения к знанию, одновременно должен был сохранить примат веры над разумом.

В конце XII – начале XIII вв. западноевропейская схоластика получает новый импульс для своего развития. Связано это было, прежде всего, с тем, что в этот период происходит самое широкое знакомство европейцев с культурой арабского Востока. Для западноевропейской философии встреча с арабской культурой сыграла огромную роль. Дело в том, что в арабском мире были крайне популярны учения античных философов, и, в первую очередь, учение Аристотеля. На арабский язык были переведены практически все его сочинения, при этом аристотелевские произведения были подробно прокомментированы арабскими мыслителями, арабские философы опирались на положения Аристотеля в своих учениях. Философское учение Аристотеля заключалось в том, что с помощью научных аргументов, в итоге можно доказать бытие некой единственной всемирной идеальной сущности. Если Аристотель называл эту высшую сущность Умом, то с христианской точки зрения – это Бог.

В Европе же Аристотель был известен далеко не полностью. Более того, его идеи считались еретическими. Так, изучение естественнонаучных сочинений Аристотеля и его «Метафизики» было запрещено папскими декретами 1210 и 1215 гг.

С течением времени в католической Церкви утверждается мнение, что использование системы доказательств истинности христианских догматов с опорой на Аристотеля становится насущной необходимостью, ибо неоплатонизм, на который опирались «отцы Церкви» и, в первую очередь, Аврелий Августин, не дает ответы на все возникающие вопросы.

Первым, кто тезису Августина «верую, чтобы понимать» противопоставил тезис «понимаю, чтобы верить» был **Пьер Абеляр (1079 – 1142)**. Абеляр считал, что вера должна иметь рассудочное обоснование. По мнению Абеляра, мы можем совершенствоваться в вере, лишь совершенствуя свои знания посредством диалектики. Абеляр вырабатывал основные принципы всей будущей западноевропейской науки – научное познание возможно только тогда, когда предмет познания подвергается критическому анализу, когда выявляется его внутренняя противоречивость и затем с помощью логического мышления находятся объяснения существующим противоречиям. Совокупность принципов научного познания называется методологией. Поэтому можно считать, что Абеляр является одним из первых в Западной Европе создателем методологии научного познания. И именно в этом заключается главный вклад Абеляра в развитие западноевропейского научного знания.

Для самого Абельяра его идеи стали причиной всех жизненных бедствий. Его взгляды были осуждены на церковном соборе в 1121 г. По его приговору он сам бросил свою книгу «Божественное единство и троичность» в огонь. Однако его идеи получили самое широкое распространение и, в итоге, повлияли на то, что уже в XIII в. римско-католическая Церковь пришла к выводу о необходимости научного обоснования христианской догматики. Эту работу проделал Фома Аквинский.

Фома Аквинский (1225 – 1274) был монахом доминиканского монастыря, учеником знаменитого средневекового теолога Альберта Великого. **Альберт Великий** занимался изучением трудов Аристотеля и начал работу по новой систематизации католического вероучения, которую закончил его ученик. В 1323 г. Фома был провозглашен папским престолом «святым», а его система становится официальной философской доктриной римской католической церкви.

Фома Аквинский дал четкий и ясный для своего времени ответ на вопрос, который волновал христианских теологов на протяжении предыдущего времени – о взаимоотношениях науки и веры. В трудах Фомы Аквинского была окончательно признана важная и относительно самостоятельная роль науки и, в первую очередь, философии. По его мнению, философия имеет свою сферу деятельности, ограниченную рамками познания того, что доступно человеческому разуму. Философия, используя свои, рациональные методы познания, способна изучать свойства окружающего мира.

Более того, догматы веры, доказанные с помощью разумных, философских доводов, становятся более доступными человеку и тем самым укрепляют его в вере. И в этом смысле, научно-философское знание является серьезной опорой в обосновании христианского вероучения и опровержении критики веры.

Фома Аквинский считал, что с помощью научно-философских доводов возможно доказать истинность некоторых христианских догматов, например, догмат о бытии Бога. В то же время, другие догматы научно недоказуемы, так как в них показаны сверхъестественные, чудесные качества Бога. И значит, они являются предметом веры, а не науки. Так, по его мнению, разум бессилен в обосновании большинства христианских догматов – возникновения мира «из ничего», первородного греха, воскресения из мертвых, неизбежности Страшного Суда и дальнейшего вечного пребывания человеческих душ в блаженстве или же в муках.

Поэтому истинное, высшее знание науке неподвластно, ибо человеческий разум не способен постичь Божественный замысел в полном объеме. Бог - это удел сверхразумного познания, и, следовательно, предмет теологии. Теология - это совокупность человеческих представлений о Боге, частично доказанных с помощью науки, частично основанных на вере.

Между философией и теологией нет противоречия, ибо философия, как «естественная познавательная способность» человека, в итоге приводит самого человека к истинам веры. Если же подобного не происходит, то в этом виновата

ограниченность самих людей, которые не умеют правильно пользоваться своим разумом. Поэтому, в представлении Фомы Аквинского, изучая вещи и явления природы, истинный ученый прав лишь тогда, когда раскрывает зависимость природы от Бога, когда показывает, как в природе воплощается Божественный замысел.

Точка зрения Фомы Аквинского на взаимоотношения науки и веры значительно расходилась и с идеями Августина, и с популярными тогда воззрениями Пьера Абеляра. Августин утверждал иррациональность веры, считал, что истины веры совершенно недоступны разуму и наука только в самой малой степени раскрывает людям содержание догматов. Пьер Абеляр, наоборот, пропагандировал идею о том, что вера абсолютно невозможна без науки и подвергал критическому научному анализу все постулаты христианского вероучения.

Фома Аквинский занимает между ними как бы среднюю позицию, почему его учение и было, в конце концов, так быстро принято римско-католической Церковью.

Фома Аквинский не только христианизировал философию, но и рационализировал христианство. По сути дела, он, так сказать, поставил веру на научную основу. Верующим, и, прежде всего, свои коллегам-теологам, он доказывал необходимость использования научных аргументов в обосновании догматов веры. Ученым Фома доказывал, что их научные открытия необъяснимы без искренней веры во Всевышнего.

После смерти выдающегося философа-теолога, его идеи постепенно признаются сначала монахами-доминиканцами, а затем и всей Римско-католической Церковью. Со временем томизм (от латинского прочтения имени Фома – Тома) становится уже официальным учением римско-католической Церкви, каковым является до сих пор.

Уже в конце XIII – начале XIV вв. многие христианские теологи стали критиковать это учение за излишнее превознесение роли научного знания, подчеркивая религиозно-мистические свойства христианской веры. С другой стороны, томизм начинают критиковать светские мыслители, считающие, что в нем значение науки как раз принижается. Особенно ярко эта критика проявилась в следующий период развития стран Западной Европы, вошедший в историю под именем Эпохи Возрождения.

В Англии того время не было слишком жесткого контроля со стороны Церкви над университетами. В Оксфордском университете прилежно штудировали и естественнонаучные сочинения Аристотеля. Их переводил, в частности, *Роберт Гроссетест*, т.е. Большоголовый (1175 – 1253) – основатель оксфордской научно-философской школы. Он занимался оптикой, геометрией, астрономией, медициной; проводил опыты по преломлению света и распространению звука. Он утверждал необходимость познания мира на основе наблюдений, эксперимента и последующего анализа результатов с выдвиганием гипотез, первоначальных обобщений. Такой была одна из первых попыток сформулировать метод научного анализа. Гроссетест считал, что Бог

является первопричиной, Творцом, а материя развивается самостоятельно. Тем самым, законы природы независимы от истин богословия.

Еще одним наиболее известным ученым, философом был профессор Оксфордского университета, францисканский монах **Роджер Бэкон (1214 – 1294)**, которого за обширные знания и ясный ум называли «удивительным доктором». Он отдавал предпочтение изучению природы, а не схоластическим умствованиям. По его мнению, **знания – это сила**. Они открывают перед человеком огромные возможности: можно будет передвигаться по суше в коляске без коней, а по морю – в судне без парусов и гребцов, летать по воздуху и погружаться в морские глубины, наблюдать мельчайшие пылинки и далекие звезды.

Бэкон занимался астрологией, алхимией, он четко отделял религиозный метод, основанный на вере и мистических откровениях, от научного, требующего подтверждения идей экспериментами, точными наблюдениями. Главными разделами философии он считал математику, этику и физику – науку о природе, включающую астрономию, оптику, медицину, технические знания.

Особенно высоко оценивал Бэкон математику, полагая, что «с ее помощью следует изучать и проверять все остальные науки». К логике он относился скептически. По его мнению, логические рассуждения, не имеющие опоры на факты и опыт, можно использовать для доказательства чего угодно, лишь бы не были нарушены формальные приемы и правила. Схоластика, которую недолго любил Бэкон, в полной мере пользовалась достижениями формальной логики. Бэкон ввел понятие «экспериментальная наука».

В Средние века со схоластами вели борьбу еще и **мистики**. Мистики отвергали учение Аристотеля и необходимость доказательства основ веры. Они считали, что религиозные положения усваиваются исключительно путем «созерцания», то есть молитв и благочестивых размышлений. Выступая в такой форме, мистики занимали явно реакционные позиции. Так, с Абельяром упорно боролся его современник **Бернард Клервосский**, бывший организатор XI-го крестового похода. В XIV – XV вв. наибольшей известностью пользовались немецкие мистики **Йоганн Таулер** и **Фома Кемпийский**. Ученые, заподозренные в свободомыслии и несогласии с установленными католической церковью канонами, попадали под надзор церковной инквизиции.

Таким образом, средневековая наука имела свои достижения и слабые стороны. Частные науки в течение долгого времени находились в упадке. Для решения научных проблем не хватало социальной заинтересованности, еще не была разработана научная методология. В Средние века еще не научились ни эксперименту, ни настоящей индукции; слабо развиты были фундаментальные науки и еще меньше области ее практического применения.

Технические достижения средневековья:

- были усовершенствованы водяная и ветряная мельницы; создана новая разновидность мельницы, приводимая в движение силой прилива;
- изобретены домкрат, хомут, механические часы;

- алхимиками были получены некоторые кислоты;
- Роджер Бэкон на основе экспериментов в области оптики разработал очки;
- гончарный круг, который в древности применялся для создания сосудов из глины, был усовершенствован и использован для прядения. В 1272 г. в Болонье были механизированы процессы кручения и перематывания шелка. Также были созданы ткацкие и прядильные станки;
- появилось огнестрельное оружие. Первые пороховые заводы в Европе были построены в Страсбурге в 1340 г. и в Лейпциге в 1348 г. Порох стал играть важную роль в военном деле;
- изобретена бумага;
- В XII – XIII вв. в Европе происходит революция в парусном флоте. Если до этого парус выполнял лишь вспомогательную функцию при движении судна, да и то при наличии попутного ветра, то с этого периода появляются полностью парусные суда: бузы, килсы, коggi и хулки. Это, а также применение навесного руля и компаса, предопределило господство европейских флотов. В частности флоты Венеции, Генуи и Пизы доминировали на Средиземном море.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите ведущие направления средневековой философии?
2. Как обосновывалась ненужность науки верующему человеку?
3. Как Фома Аквинский обосновал совместимость религиозной веры и научного исследования?
4. Когда в Европе были учреждены первые университеты?
5. Какие науки преподавались в средневековых университетах?
6. Как был организован процесс обучения в средневековых университетах?
7. Дайте определение схоластики?
8. Какие открытия принадлежат Р. Бэкону?
9. Существовали ли в Средние века научные трактаты, основанные на экспериментах?
10. Сформулируйте основные достижения в духовной культуре средневековья?
11. Расскажите о Пьере Абеляре.
12. Как называлось философское направление, отвергавшее логическое доказательство основ веры?

Задания для самостоятельной работы

1. Ознакомьтесь с главами книги Т. Вудса. Как Католическая церковь создала западную цивилизацию: «Католическая церковь и университеты (с. 55-76) и «Церковь и наука» (с.77-131).

2. Ответьте на вопросы: какую роль сыграла Католическая церковь в создании университетов? Какие привилегии получили студенты от церкви? Как был организован процесс обучения в университетах и какую роль они играли в городах, где были расположены? Какую роль сыграла церковь в развитии науки?

Тесты

1. Одним из первых в Западной Европе создателем методологии научного познания был:

- а) Фома Аквинский;
- б) Пьер Абеляр;
- в) Бернард Клервоский.

2. Точка зрения Фомы Аквинского на взаимоотношения науки и веры:

- а) утверждал иррациональность веры, считал, что истины веры совершенно недоступны разуму и наука только в самой малой степени раскрывает людям содержание догматов;
- б) пропагандировал идею о том, что вера абсолютно невозможна без науки и подвергал критическому научному анализу все постулаты христианского вероучения;
- в) доказывал необходимость использования научных аргументов в обосновании догматов веры. А ученым он доказывал, что их научные открытия необъяснимы без искренней веры во Всевышнего;

3. Первый университет в Западной Европе:

- а) Парижский;
- б) Оксфордский;
- в) Болонский.

4. Схоластика – это:

- а) главное христианское богослужение, то же, что обедня; цикл духовных песнопений;
- б) сакральная религиозная практика, имеющая целью переживание непосредственного единения с Богом;
- в) средневековая философия, создавшая систему искусственных, чисто формальных логических аргументов для теоретического оправдания догматов церкви.

5. Тезис Пьера Абеляра:

- а) «Верую, чтобы понимать»;
- б) «Понимаю, чтобы верить»;
- в) «Верую, понимаю, что не могу понять».

6. Девиз Августина Блаженного:

- а) «Хочу понять Бога и душу. И ничего более? Совершенно ничего»;
- б) «Хочу понять Бога и душу. И ничего более? И все, что им создано»;
- в) «Хочу понять все, что создано Богом».

7. Высший критерий истины в концепции Августина:

- а) опыт;
- б) разум;

- в) откровение;
- г) эксперимент.

8. Самая большая библиотека книг была:

- а) в Сорбонне;
- б) в Кордове;
- в) в Сиене.

9. Выпускник университета:

- а) получал диплом;
- б) заносился в списки выпускников университета;
- в) получал специальный нагрудный знак.

10. Обучение в средневековом университете сводилось:

- а) к записям лекций и участию в диспутах;
- б) к чтению книг и участию в диспутах;
- в) к чтению книг и записи лекций.

11. В Средние века в Западной Европе «царицей всех наук» считалась:

- а) математика;
- б) арифметика;
- в) философия;
- г) алхимия;
- д) теология.

12. Античный философ – популярный в период средневековья в научных кругах и запрещаемый церковью:

- а) Платон;
- б) Сократ;
- в) Аристотель.

13. Профессор Оксфордского университета, францисканский монах, которого, за обширные знания, называли «удивительным доктором»:

- а) Роберт Гроссетест;
- б) Роджер Бэкон;
- в) Фома Аквинский.

14. Ученый, считавший, что «знание – сила»:

- а) Роберт Гроссетест;
- б) Роджер Бэкон;
- в) Аристотель.

15. Университет в Париже был назван Сорбонна в честь:

- а) первого ректора университета;
- б) по названию речки, на берегу которой был построен университет;
- в) по имени духовника короля.

Рекомендуемая литература

1. Вудс Т. Как Католическая церковь создала западную цивилизацию. – М.: Мысль, 2010. – 280 с.
2. Грабман М. Введение в «Сумму теологии» Фомы Аквинского. – М.: Signum Veritatis, 2007. – 280 с.

3. Жильсон Э. Философия в Средние века. – М.: Республика, 2010. – 678 с.
4. Рабинович В. Л. Роджер Бэкон. – М.: Алетейя, 2014. – 240 с.
5. Эйкен Г. История и система средневекового мирозерцания. – М.: Либроком, 2015. – 732 с.

Глава 4. Эпоха Возрождения и Реформация

4.1. Общая характеристика эпохи

Два великих движения – Возрождение и Реформация определили переход к новому времени. Возрождение – это светское направление, связанное и гуманизмом, а Реформация – религиозное.

Возрождение получило развитие в Италии и в других странах Европы, которые были охвачены Реформацией, однако Италия почти не была затронута Реформацией. Эпоха Возрождения охватывает период XV – XVI вв.

Термин «Возрождение» впервые употребил известный живописец, архитектор и историк искусство Дж. Вазари в своей книге «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». Он понимал под ним *возрождение античных ценностей* и форм, противопоставляя их готике. Современники воспринимали Ренессанс как «светлый век», пробуждение от «тьмы» средневековья.

Под Возрождением принято понимать особое культурное движение, которое возникло в Средневековой Европе, и существовало наряду с другими интеллектуальными течениями (например, Реформацией). Идеология этого движения получила название ренессансный гуманизм.

Основные черты эпохи Возрождения

- антропоцентризм, а главной темой исследований становится не Бог, а человек, его место в мире и судьба;
- гуманизм. Человек становится главным предметом философии. Именно в эпоху Возрождения развился культ человека, уважение к нему. Высшей ценностью становится Человек;
- начинается становление опытных естественных наук, позволяющих дать целостную достоверную картину мира. В философии широко распространяется пантеизм (греч. «пан» – все и «теос» – Бог), рассматривающий Бога и природу в их неразрывном единстве и, по сути, отождествляющих их;
- антифеодальная и антиклерикальная направленность культуры, преобладание светского и рационального начала. Исследователи сходятся во мнение, что ни одна эпоха в истории европейской культуры не создавала такого количества антицерковной литературы, как эпоха Возрождения;
- особое отношение к античности – возрождение античных памятников искусства и античной философии;

- освобождение от власти авторитетов, означавшее иное отношение к авторам и учениям, признанным средневековой схоластикой. Деятели Возрождения смело критиковали, например, Аристотеля, чего, как правило, не могли допустить себе схоластические мыслители.

Эти отличительные черты культуры Возрождения были выявлены исследователями XIX в., и, в частности, представлены в работах известного швейцарского исследователя Я. Буркхардта. Вместе с тем ученые XIX в. преувеличивали разрыв между Возрождением и Средними веками. Сегодня наука не поддерживает тезис о «противостоянии» двух периодов, о резком повороте истории. Эпоха Возрождения была периодом, отличным от средневековья, но между ними была связь. Не античность привела художников к реализму, а реалистические стремления натолкнули их на изучение античности и на подражание ей.

Периодизация эпохи Возрождения

- Предвозрождение (проторенессанс), или дученто (XIII в.) и треченто (XIV в.), на этом этапе в литературе и живописи идет зарождение указанных характеристик эпохи;
- Раннее Возрождение (кватроченто XV в.) – уже четко прослеживаются выше указанные черты Возрождения во всех сферах искусства;
- Высокое Возрождение (чиквиченто первая половина XVI в.) – расцвет идей и принципов культуры Возрождения, длившийся всего тридцать-сорок лет.
- Конец Возрождения относится ко второй половине XVI в. В 1530 г. в Италии побеждает контрреформация, Италия из буржуазного государства превращается в феодально-католическое, что вызвало кризис ренессансного мировоззрения.

Следует отметить, что хронологические рамки Возрождения неодинаковы для различных регионов и сфер культуры.

Социально-экономические и политические предпосылки эпохи Возрождения:

В недрах феодального строя закладываются основы капиталистического производства: развивается металлургия, возникают первые текстильные и шелковые мануфактуры, растет внешняя и внутренняя торговля. В 1492 г. была открыта Америка. В Европу хлынул поток дешевых драгоценных металлов. Стали создаваться банки, первые из которых были открыты в Италии и Франции. Процветающие буржуа и аристократы становятся меценатами.

Вытекающая из товарного производства потребность в развитии производительных сил дала толчок опытному познанию природы, а потребность в свободном труде независимого работника породила новые представления о человеке, его природе, правах и достоинствах. Идет формирование новой личности наделенной такими чертами как рационализм, предприимчивость, расчетливость, инициативность. Возрастает интерес к

земным деяниям человека, к радостям мирской жизни, утверждается мысль о праве человека на счастье, свободное развитие.

Церковь начинает терять моральный, финансовый, военный авторитет. В ней появляются различные течения как выражение духовного протеста против обмирщения церкви, ее «втянутости» в экономику.

В середине XV в. изобретено книгопечатание. Иоганн Гуттенберг 24 августа 1455 г. напечатал Библию на латинском языке в двух томах. Заглавные буквы в книге по традиции дорисовывались от руки. Это было первое напечатанное типографским способом издание.

Новые условия жизни закономерно породили новое мышление.

Почему родиной Возрождения стала Италия?

- По своему географическому положению Италия прежде, чем другие страны Европы, вступила в тесные торговые связи с Востоком и прежде других воспользовалась выгодами этих связей;
- во второй половине XIII в. император «Священной Римской империи» теряет власть над Италией. В результате раздробленности Италии и отсутствия сильной королевской власти в Италии не сложились четко оформленные сословия, а феодальная знать оказалась вовлеченной в бурную городскую жизнь, и тесно смыкалась в своей хозяйственной и политической деятельности с купеческой верхушкой и состоятельными слоями пополамства (купечество средней руки, цеховые мастера). Эта особенность способствовала созданию в городах особого климата: здесь культивировались и ценились свобода, равенство граждан перед законом;
- Италия была одной из самых урбанизированных областей Европы; Независимые города Северной и Центральной Италии, богатые и процветающие были чрезвычайно активны экономически и политически;
- ослабление позиций церкви. Тревожным симптомом явилось так называемое «Авиньонское пленение пап» (1309 – 1377), т.е. перенос под нажимом французского короля папской резиденции из Рима на юг Франции, в Авиньон. В самой папской курии шли ожесточенные раздоры. Приближалась Реформация;
- широкое развитие получило в Италии образование;
- тесная связь с итальянской культуры с римской цивилизацией. Италия явилась хранительницей художественного наследия античного мира.

Совокупность названных факторов создала в Италии наиболее благоприятную почву для зарождения и подъема ренессансного искусства.

Почему в эпоху Возрождения происходит обращение к античности?

- античное искусство носило светский и антропоцентрический характер;
- античное искусство было реалистическим;
- античный идеал – прекрасный, гармоничный человек;

- эпоха Возрождения берет начало в Италии, где сохранились традиции древнеримской культуры. Именно здесь хорошо знали Вергилия, Овидия, Цицерона, Сенеку;
- в основу гуманистической идеологии легла философия Платона. Неоплатонизм эпохи Возрождения видел в человеке воплощение высоких идеалов: духовности, красоты и любви.

Изменения в художественной культуре эпохи Возрождения

- в Средние века искусство во многом имело прикладной характер, оно должно было украшать жизнь. В эпоху Возрождения искусство впервые приобретает самоценность, оно становится самостоятельной областью прекрасного;
- у зрителя впервые формируется чисто художественное, эстетическое чувство, впервые пробуждается любовь к искусству ради него самого, а не ради назначения, которому оно служит;
- никогда еще искусство не пользовалось таким высоким почетом и уважением. В античном мире художник занимал весьма скромное место. В Средневековье художник был приписан к малярному цеху, а поэт мог заниматься поэзией лишь, как бы сказали сейчас, по совместительству, будучи в первую очередь школьным учителем, библиотекарем и т.п. Художник эпохи Ренессанса воплощает в себе культурный идеал свободной и творческой личности, благодаря чему изменяется статусность искусства. Ведущие королевские дома Европы переманивают друг у друга известных поэтов, музыкантов, художников. Теперь роль художника в обществе неизмеримо возрастают. По своим творческим возможностям художник Возрождения приравнивается к Богу-творцу. Отсюда понятно, почему Рафаэль получил к своему имени прибавление «Божественный». Похороны Рафаэля превращаются в гигантскую манифестацию, свидетельствующую о признании заслуг этого великого мастера всеми слоями общества. По тем же мотивам «Комедия» Данте была также названа «Божественной».
- в эпоху Возрождения искусство воспринимается как одно из самых мощных средств познания и в этом качестве уравнивается с наукой. Леонардо да Винчи рассматривает науку и искусство как два совершенно равноправных способа изучения природы. Он пишет: «Живопись – наука и законная дочь природы»;
- происходит решительный поворот от средневекового символа и знака к реалистическому образу и достоверному изображению. Искусство во всем стремится быть верным действительности, добиваться объективности, достоверности и жизненности;
- новыми становятся средства художественной выразительности. Их основу теперь составляют линейная и воздушная перспектива, трехмерность объема, учение о пропорциях;

- философия становится все более независимой от религии, перестает быть «служанкой богословия», хотя до полной независимости ей еще далеко.

Искусство самого Возрождения далеко не однородно. Вначале ведущими его видами становится архитектура и скульптура, а к исходу XV в. на первый план выходит живопись, чтобы уже до конца эпохи сохранить господство среди искусств (единственным исключением является творчество Микеланджело). Доминирование живописи связано с тем, что в эпоху Возрождения считалось, что чувства человека – лучший инструмент в познании мира и человеческий глаз, в этом смысле, не знает себе равных.

Культура Возрождения носила элитарный характер. Подтверждением тому, как пишет Г.В. Драч, был факт популярности в народе монаха *Джироламо Савонаролы (1452 – 1498)*. Будучи ортодоксальным верующим, он не принимал ренессансную культуру, и мирские тенденции в искусстве.

Кроме Итальянского Возрождения следует поговорить и о Северном Возрождении, отразившемся, прежде всего, в культуре Нидерландов и Германии. Влияние античности здесь менее заметно, Северное возрождение больше связано с Реформацией.

Развитие философии и науки в эпоху Возрождения

Эпоху Возрождения не следует воспринимать как резкий поворот от идей и ценностей Средневековья, она не возникла на пустом месте. Предпосылки философии эпохи Возрождения следует искать в трех источниках. В первую очередь это античная мысль, развивавшая идеи антропоцентризма. Помимо этого, античная мысль оказала сильное влияние на гуманистов в религиозном плане. Гуманисты заимствовали идеи Платона о божественном характере всей Вселенной, о присутствии Бога во всех частях мироздания и о возможности практического единения человеческой души с Творцом. Так появился неоплатонизм.

Вторым источником философии Ренессанса были труды средневековых мыслителей. Философия Средневековья и эпохи Возрождения взаимосвязана.

В середине и во второй половине XIII в. появились великие мыслители, чьи идеи заложили основы ренессансной философии. *Альберт Великий (1193-1280)*, преподававший богословие в Сорбонне, учитель Фомы Аквинского, обеспечивает Аристотелю достойное место в системе философского знания. Альберт многое сделал для популяризации сочинений Аристотеля. Им написаны комментарии к большинству его сочинений. Согласно взглядам *Фомы Аквинского (1226 – 1274)*, личность – создание «самое благородное во всей природе». Постановка Фомой проблемы человеческой свободы как свободы выбора, утверждение независимости разума и свободы воли, пусть пока как возможности заблуждения, безусловно, способствовала развитию нового мировоззрения, особенно принимая во внимание широкий интерес современников и потомков к трудам Фомы.

Развитию свободомыслия способствовала и деятельность ордена нищенствующих монахов-францисканцев. Основатель ордена – Франциск

Ассизский проповедовал одухотворенность всего живого, сострадание и любовь к ближнему. И внимание к отдельному человеку с его горестями, и необходимость утешить его в тоске, и аскетическая праведность в духе раннего христианства, но особенно спонтанный пантеизм францисканцев, безусловно, отвечали моральным и интеллектуальным тенденциям развития эпохи, способствуя постепенному формированию гуманистического мировоззрения.

К ордену францисканцев принадлежал *Бонавентура (1221 – 1274)*, преподававший в Парижском университете. Он считает, что человек, познавая мир, таким образом, познает Бога. Еще более ясным свидетельством о Боге является сам человеческий дух. Тройственный состав его, неразрывная взаимосвязь трех способностей, в которых реализуется существование и деятельность сознающего духа, а именно, памяти, разума и воли, указывает на аналогии подобно тому, как образ указывает на прообраз, на единство трех ипостасей Троицы.

Третий источник формирования гуманизма – городская среда, изменившая менталитет различных слоев общества. В предпринимательских кругах ценятся практичность, рационализм, профессионализм и образованность. Принцип корпоративизма сменяется индивидуализмом.

В городах сложилось мощное гуманистическое движение, представленное в сфере образования, в области науки и литературы, искусстве, на государственной службе. Обращение к античности становится нормой в преподавании в соборных школах. Идеи истоки Ренессанса можно обнаружить в поэзии вагантов, прованской лирике, городской сатире, новеллистике, поэзии Данте.

Основные направления философии эпохи Возрождения:

Во-первых, *гуманизм* как учение о божественном достоинстве человека, о его могущем разуме и творческом потенциале. Человек стал мерой всех вещей, ценность всего существующего стала определяться через призму пользы для человека. Был сформирован идеал человека, который самосовершенствуется, достигает способности изменять мир и при этом нести за это ответственность.

К основным чертам гуманизма относились:

- антицерковная направленность;
- признание человека гармоничным единством телесного и духовного начал, разума и страстей;
- понимание человека как активной личности;
- признание свободы разума и мысли;
- признание творчества высшим проявлением человеческих способностей;
- оптимистическое мировосприятие, стремление к полноте жизни.

По своему жанру гуманистическая философия сливалась с литературой, излагалась инуюказательно и в художественной форме. Наиболее известные философы-гуманисты одновременно были писателями. К ним, прежде всего, относились *Данте Алигьери, Франческо Петрарка, Лоренцо Валла*.

Данте Алигьери (1265 - 1321):

- воспеваает христианство, но одновременно между строк высмеивает противоречия и необъяснимые истины (догмы) христианского учения;
- возвышает человека;
- отходит от трактовки человека исключительно как божественного создания;
- признает за человеком наличие как божественного, так и природного начала, которые гармонируют друг с другом;
- верит в счастливое будущее человека, его изначально добрую природу.

Франческо Петрарка (1304 – 1374). По своим взглядам он близок к Данте. Петрарка вносит в литературу, философию культуры чуждые схоластике идеи:

- человеческая жизнь дается один раз, и она уникальна;
- человек должен жить не для Бога, а для самого себя;
- человеческая личность должна быть свободной – как физически, так и духовно;
- человеку принадлежит свобода выбора и право выражать себя в соответствии с этим;
- человек может добиться счастья, опираясь только на себя и свои силы, для этого он имеет достаточный потенциал;
- загробной жизни, скорее всего, не существует и бессмертия можно добиться лишь в памяти людей;
- человек не должен приносить себя в жертву Богу, а должен наслаждаться жизнью и любить;
- внешний облик и внутренний мир человека прекрасны.

Лоренцо Валла (1507 – 1557), автор трактата ***«О наслаждении как об истинном благе»:***

- ниспровергал церковные авторитеты;
- критиковал схоластику за искусственность, надуманность и неистинность;
- в центр мироздания ставил человека;
- верил в возможности человека и его разум;
- отвергал аскетизм;
- призывал к активному действию, борьбе, смелости в изменении мира;
- был сторонником равенства мужчины и женщины;
- высшим благом считал наслаждение, которое понимал как удовлетворение материальных и моральных запросов человека.

Во-вторых, ***неоплатонизм*** – идеалистическое направление в философии, которое ставило своей целью строгую систематизацию учения Платона, устранение из него противоречий и его дальнейшее развитие. Наивысшего расцвета неоплатонизм достиг в XV в.

Центром ренессансного неоплатонизма в Италии стала, созданная во Флоренции в 1459 г. по указанию главы Флорентийской Республики Козимо

Медици, Платоновская академия. История Академии была непродолжительной, но блистательной. Она объединяла разных людей: философов, поэтов, юристов, музыкантов. Среди ее участников были известные в то время гуманисты *Анджело Полициано, Лоренцо Медичи, Джованни Пико делла Мирандола*. Более 30 лет деятельностью Академии руководил Марсилио Фичино, благодаря неустанному труду которого Флорентийская академия достигла своих успехов.

Марсилио Фичино (1433 – 1499) сыграл выдающуюся роль в распространении и пропаганде философского наследия Платона, философские произведения которого он перевел на латинский язык. Кроме того, М. Фичино создал ряд оригинальных философско-теологических трудов, в которых разработал свою, построенную на основе платонизма, философскую концепцию. Главными проблемами философского учения М. Фичино были соотношение Бога и Мира, Бога и человека. Бог – первопричина всего сущего, одновременно он включает в себя весь мир. Бог и мир едины. Бог – это божественный свет, наполняющий мир и делающий его видимым. Реальность существуют только благодаря божественному свету.

Понятие единства мира связано у М. Фичино с понятием о душе, которая, по его мнению, причастна как к небесному, так и земному миру. Душа объединяет все части мира, наделяя его движением и жизнью. Душа – это сама жизнь, ею наделены и небо, и земля, и все элементы материального мира. Вся природа выступает у М. Фичино как единое, живое и одушевленное тело. Картина мира, представленная в работах М. Фичино, необычайно поэтична. Прекрасный мир весь пропитан любовью. Любовь, и красота как универсальные характеристики бытия имеют божественное происхождение. Красота мира, по Фичино – это зримый образ Бога. Обоожествление красоты, страстное влечение к ней у Фичино оказали значительное влияние на художников и мыслителей Возрождения. Фичино убедительно доказывал, что восхищение красотой телесного мира не отвращает человека от Бога, а, наоборот, через красоту человек познает Бога. Красота порождает любовь и является источником наслаждения. Зрение получает наслаждение от телесной красоты, а ум – от душевной. И вся эта красота и наслаждение ведут к объединению всех живых существ и частей мира между собой и с Богом.

Философия М. Фичино имела жизнеутверждающий характер. Энергия, излучаемая Богом, реализуется в творческой деятельности человека. Благодаря творчеству человек становится земным богом, и благодаря творчеству он становится причастным к вечности.

Наиболее известными представителями неоплатонизма эпохи Возрождения также были *Николай Кузанский и Джованни Пико делла Мирандола*.

Идеи неоплатонизма создали основы для формулирования социально-политической философии эпохи Возрождения. Отринув положения о предопределённости социального положения человека, гуманисты выдвинули идею о равенстве всех людей. Именно с этого момента начала развиваться мысль, лежащая в основе современной западной цивилизации: люди обладают

равными правами и свободами, их реализация зависит только от их талантов и трудолюбия. Следовательно, необходимо создать такую общественно-политическую и государственную модель, которая предоставит личности такие возможности. Философия Ренессанса не была демократической в современном понимании этого термина. Однако она сделала решительный шаг в сторону идеи, что не личность должна служить обществу и государству, а наоборот.

Гуманизм эпохи Возрождения распространился и на социальные отношения. Если Макиавелли в своих социально-политических выводах во многом был скептиком, то **Томас Мор (1478 – 1535)** стал выразителем нового социального идеала эпохи Возрождения. Отталкиваясь от идеального государства Платона (по аналогии с платонической любовью его можно назвать платоническим государством) он создает образ справедливого государства, где царит всеобщее благоденствие, где нет частной собственности. Этот социальный идеал оказал большое влияние на дальнейшее развитие общественной мысли.

В-четвертых, это **натурфилософия** – направление мысли, пытающееся объяснить всё происходящее вокруг не просто идеей Божественного Провидения, но существованием определённых закономерностей развития. Фактически натурфилософия является предшественницей науки современного типа: она переняла основные идеи о строении и принципах функционирования мира у античных учёных и философов и принялась их развивать – концепции атомистического строения Вселенной, гелиоцентрическая система мира и т. д. Этот процесс начался ещё в Средние века, но по-настоящему развернулся именно в период Ренессанса.

Основные идеи натурфилософии

- обосновывали материалистический взгляд на мир;
- формировали научное мировоззрение, свободное от теологии;
- выдвигали новую картину мира (в которой Бог, Природа и Космос едины, а Земля не является центром Вселенной);
- утверждали, что мир познаваем, и в первую очередь, благодаря чувственному познанию и разуму (а не Божественному откровению).

Наиболее яркими представителями натурфилософии эпохи Возрождения были **Андреас Везалий, Леонардо да Винчи, Николай Коперник, Джордано Бруно, Галилео Галилей.**

Андреас Везалий (1514 – 1564) совершил революцию в философии и медицине. А. Везалий материалистически объяснял происхождение мира, в центр которого он ставил человека. А. Везалием были опровергнуты взгляды, более тысячи лет господствовавшие в медицине со времен Галена (130 – 200) – древнеримского врача, который описал физиологию и строение человека, опираясь на исследования животных. Напротив, Везалий основывал свои выводы на многочисленных анатомических экспериментах и издал знаменитую для своего времени книгу «О строении человеческого тела», где подробно

описал анатомию человека, которая гораздо больше соответствовала реальности, чем анатомия, описанная Галеном.

Николай Коперник (1473 – 1543), опираясь на астрономические исследования, выдвинул принципиально иную картину бытия:

- Земля не является центром Вселенной (отвергался геоцентризм);
- Солнце является центром по отношению к Земле (геоцентризм заменялся гелиоцентризмом), Земля вращается вокруг Солнца;
- все космические тела движутся по собственной траектории;
- космос бесконечен;
- процессы, происходящие в космосе, объяснимы с точки зрения природы и лишены «священного» смысла.

Джордано Бруно (1548 – 1600) развил и углубил философские идеи Коперника:

- Солнце является центром только по отношению к Земле, но не центром Вселенной;
- Вселенная не имеет центра и бесконечна;
- Вселенная состоит из галактик (скоплений звезд);
- звезды – небесные тела, подобные Солнцу и имеющие свои планетные системы;
- число миров во Вселенной бесконечно;
- все небесные тела – планеты, звезды, а также все, что имеется на них, обладают свойством движения;
- не существует Бога, отдельного от Вселенной, Вселенная и Бог – одно целое.

Идеи Джордано Бруно не были приняты католической Церковью. Он был сожжен на костре в 1600 г.

Галилео Галилей (1564 – 1642) на практике подтвердил правильность идей Николая Коперника и Джордано Бруно:

- изобрел телескоп;
- с помощью телескопа исследовал небесные тела;
- доказал, что небесные тела движутся не только по траектории, но и одновременно вокруг своей оси;
- обнаружил пятна на Солнце и разнообразный ландшафт на Луне – горы и пустыни – «моря»;
- открыл спутники вокруг других планет;
- исследовал динамику падения тел;
- доказал множественность миров во Вселенной.

Галилеем был выдвинут метод научного исследования, который заключался:

- в наблюдении;
- в выдвижении гипотезы;
- в расчетах воплощения гипотезы на практике;
- в экспериментальной (опытной) проверке на практике, выдвинутой гипотезы.

Возрождение в Италии было ознаменовано бурным подъёмом гуманитарных наук – истории, этики, педагогики, филологии. Педагогика ставила задачу – воспитание свободной, высоконравственной личности, способной реализовать все природные задатки в творческом труде на благо себе и обществу. Историческая наука Возрождения рассматривала историю как процесс спонтанного развития, в котором активная сила – сам человек. Сохранилась верность локальным темам и приверженность местной политической традиции, однако появились в их трактовке новые оттенки. Флорентийские историки, например, в сочинениях по истории Флоренции стали проследивать судьбу демократических порядков, доказывая их преимущество перед единовластием.

Важным завоеванием гуманистической филологии стал критический метод изучения истории литературы. Важное место гуманисты уделяли риторике, в которой видели надежное средство выражения философских и социально-политических идей, воспитывающих общество в духе высокой морали.

Гуманисты XV – XVI вв. стремились преодолеть схоластику, и это положительно сказалось на развитие естествознания. Переводы сочинений античных авторов по медицине, математике, астрономии расшатывали основу, на которую опиралось естествознание в XV в. Технические изобретения стимулировали прогресс в области наук о природе, которые уверенно набирали силу. Особенно заметными были успехи математики: она находила применение не только в сфере самого естествознания, но и в практике коммерческого делопроизводства, в ведении более совершенной системы бухгалтерии, в строительном деле, в изобразительном искусстве. Знаменитый математик *Лука Пачоли (1445 – 1514)* внес большой вклад в развитие алгебры, геометрии, создал теорию бухгалтерского учёта. Его труд – «О божественной пропорции» служил практическим руководством для художников и архитекторов. Важным достижением науки были таблицы планет, составленные немецким астрономом и математиком И. Мюллером. Успехи в картографии и географии, астрономии и судостроении сделали возможными длительные морские экспедиции, приведшие уже в конце XV в. к первым географическим открытиям.

Обратная сторона эпохи Возрождения (Титанизма)

У эпохи Возрождения была и другая сторона, которую советский исследователь А.Ф. Лосев назвал «обратная сторона титанизма». Гуманистические представления о всемогуществе человеческой личности воплотились в титанизме, демонстрировавшем беспредельность возможностей человека. Когда говорят о титанах эпохи Возрождения, часто имеют в виду вполне определенные имена, прежде всего Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело.

Титаны эпохи Возрождения в научных прозрениях выходили далеко за границы своего времени, могли представить непредставимое – достаточно вспомнить о технических предвидениях Леонардо да Винчи, о теории

множественности миров Дж. Бруно или гелиоцентрической системе Н. Коперника.

Но титанизм как явление давал о себе знать не только среди людей великих. Стремление к самовыражению, желание выйти за грани возможного были свойственны многим людям этой эпохи. Массовый «всплеск» энергии во многом и породил феномен культуры Возрождения. Однако та же самая титаническая сила имела в эпоху Ренессанса отрицательную, или «обратную», сторону.

Ведь самоутверждалась не только личность высокая, творческая, но и личность аморальная. Да и в любом человеке, даже самом великом, наряду с творческими, созидательными силами дремлет разрушительная энергия. Пример – Бенвенуто Челлини. Знаменитый ювелир и скульптор стремился самоутвердиться не только в творческих достижениях, но и в совершенных им преступлениях. В своем дневнике он, желая прославиться в глазах грядущих поколений, приписывал себе страшные поступки, которых на самом деле не совершал.

Стихийное самоутверждение человека вело к тому, что «светскость» итальянской возрожденческой культуры проявлялась в оргиях, которым предавались даже священнослужители и монахи. Так, францисканские монахини были изгнаны из города Реджио за грубые и скандальные нарушения общественного порядка.

«В Риме в 1490 г., – как пишет А. Лосев в главе «Обратная сторона титанизма» в «Эстетике Возрождения», – насчитывалось 6800 проституток, а в Венеции в 1509 г. их было 11 тысяч». Это была та же форма индустрии первоначального накопления капитала, которая имеет место и настоящее время. Священнослужители содержали мясные лавки, кабаки, игорные и публичные дома. «Папа Александр VI и его сын Цезарь Борджиа собирают на свои ночные оргии до 50 куртизанок... В Милане герцог Галеаццо Сфорца услаждает себя за столом сценами содомии...». «В 1497 г. Цезарь убивает своего брата герцога Гандиа, после того как оба брата поужинали в доме своей матери Ванотци... Вскоре Цезарь отравляет за трапезой своего двоюродного брата кардинала Джованни Борджиа... Говорят о том, что Александр VI с Цезарем отравили трех кардиналов (Орсини, Феррари и Микаэля), чтобы завладеть их огромным состоянием...».

В истории Европы прославились своими преступлениями зловещая отравительница Екатерина Медичи и семейство Борджиа. Таких примеров можно привести множество.

Духовная свобода оборачивалась разгулом страстей, для которых не мог быть барьером закон, соперничество становилось диким и необузданным, допускавшим любые средства борьбы с конкурентами из-за ущемленного тщеславия, для достижения личных и политических целей.

Гибельность такого разгула индивидуализма ощущали сами деятели эпохи Возрождения. Отсюда трагизм, пронизывающий все творчество

Микеланджело, – он характеризует время, в которое живет, как «век преступный и постыдный».

Мощной критикой разгула стихийных страстей, обрекающих человека на гибель, становятся и трагедии У. Шекспира. Можно сказать, что итальянское Возрождение раскрепостило огромный внутренний потенциал человека, накопленный на протяжении всего европейского средневековья, но сам человек еще не научился управлять этой раскрепощенной энергией. Северное Возрождение и Реформация, несмотря на всю их неоднозначность и противоречивость, внесли в новую эпоху некоторое регламентирующее начало.

Все достижения и противоречия возрожденческой эпохи нашли свое выражение в искусстве.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите хронологические рамки эпохи Возрождения в Италии?
2. Перечислите этапы развития эпохи Возрождения и их хронологические рамки?
3. Назовите социально-экономические предпосылки эпохи Возрождения;
4. Почему Италия стала родиной Возрождения?
5. Почему эпоха Возрождения связана с обращением к античности?
6. Какая эпоха подготовила мировоззренческие основы итальянского Возрождения?
7. Раскройте основные отличия эпохи Возрождения от предшествующей эпохи средневековья?
8. Как изменилась роль художника в эпоху Возрождения?
9. Назовите новые средства художественной выразительности в живописи?
10. Почему культуре и эстетике Возрождения свойственна такая четкая ориентация на человека?
11. Искусство, каких стран, прежде всего, называют Северным Возрождением?
12. Назовите основные источники новой философии эпохи Возрождения?
13. Сформулируйте основные положения натурфилософии М. Фичино?
14. Какими по преимуществу были представления о Боге в эпоху Возрождения?
15. Расскажите о научных достижениях эпохи Возрождения?
16. Назовите характерные черты исторической науки эпохи Возрождения?
17. Как следует понимать «обратную сторону титанизма»?

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте главу «Обратная сторона титанизма» из книги А.Ф. Лосева «Эстетика Возрождения». В чем выражалась «обратная сторона титанизма»? Какая идейная установка эпохи Возрождения обусловила «обратную сторону титанизма»? Можно ли считать, что «обратная сторона титанизма» есть тот же самый титанизм, реализованный в нехудожественной сфере жизнедеятельности

человека?

Тесты

1. Кто ввел в оборот термин «Ренессанс»:

- а) Ф. Петрарка;
- б) Дж. Боккаччо;
- в) Дж. Вазари.

2. Какой город стал родиной итальянского Возрождения:

- а) Неаполь;
- б) Флоренция;
- в) Рим.

3. Доминантой философской картины мира эпохи Возрождения является:

- а) теоцентризм;
- б) антропоцентризм;
- в) космоцентризм.

4. Джироламо Савонарола был:

- а) создателем теории о множественности;
- б) монах-проповедник, выступавший против ренессансной культуры;
- в) создателем учения о гелиоцентрической системе.

5. Конец Возрождения относится:

- а) к первой половине XVI в.
- б) ко второй половине XVI в.
- в) к началу XVII в.

6. В основе гуманистической идеологии эпохи Возрождения лежала философия:

- а) Платона;
- б) Вергилия;
- в) Аристотеля.

7. Иоганн Гуттенберг изобрёл печатный станок и выпустил первую печатную книгу:

- а) в конце XIV в.;
- б) в начале XV в.;
- в) в середине XV в.

8. В основу гуманистической идеологии эпохи Возрождения легли идеи античного философа:

- а) Аристотеля;
- б) Сенеки;
- в) Платона.

9. Художник в эпоху Возрождения приравнивается к Богу-творцу, в связи с этим Рафаэль получил к своему имени прибавление:

- а) «Божественный»;
- б) «Творец»;
- в) «Дивный»;
- г) «Несравненный».

10. Расположите в хронологической последовательности этапы развития итальянского Возрождения:

- а) Чиквиченто;
- б) Кватроченто;
- в) Дученто;
- г) Треченто.

11. В 1530 г. В Италии побеждает:

- а) Реформация;
- б) Контрреформация;
- в) Абсолютизм.

12. В каком городе в XV в. была создана Платоновская Академия:

- а) Рим;
- б) Неаполь;
- в) Флоренция.

13. Кто считается родоначальником гуманизма в эпоху Возрождения:

- а) Дж. Бокаччо;
- б) Ф. Петрарка;
- в) М. Фичино.

14. Автор книги «Город Солнца»:

- а) Т. Мор;
- б) Т. Компанелла;
- в) Л. Валла.

15. Кому принадлежат слова: «Сжечь - не значит опровергнуть»?

- а) Т. Мору;
- б) Д. Бруно;
- в) Г. Галилею.

16. Крупнейшим математиком XVв. был:

- а) Лука Пачоли;
- б) Д. Бруно;
- в) Г. Галилею.

Рекомендуемая литература

1. Гуковский М.А. Итальянское Возрождение. – Л.: ЛГУ, 1990. – 340 с.
2. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура. – М.: «Академия», 1999. – 448 с.
3. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. – М.: Высшая школа, 2011. – 435 с.
4. История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения //Под ред. Л.М. Брагиной. – М.: Высшая школа, 2001. – 479 с.
5. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 624 с.
6. Садохин А.П. Мировая культура и искусство. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. – 415 с.

4.2. Проторенессанс

Родиной Ренессанса стала Флоренция – крупнейший итальянский экономический и культурный центр того времени. Здесь наметились новые явления в литературе и живописи. В 1265 г. родился один из основоположников литературного итальянского языка, величайший поэт, богослов, политический деятель, вошедший в историю мировой литературы как автор «Божественной комедии» *Данте Алигьери*. По словам Ф. Энгельса – последний поэт Средневековья и первый поэт нового времени.

Род Алигьери принадлежал к городской знати среднего достатка, а его предком был знаменитый рыцарь Каччагвида, погибший во втором крестовом походе в 1147 г. О семье и жизни писателя известно немного. Большая часть сведений – то, что Данте пишет о себе сам.

Данте, предположительно, в 1285 – 1287 гг. обучается в Болонье. Высшее образование в те времена включало изучение «семи свободных искусств»: грамматики, диалектики, риторики, а также арифметики, геометрии, астрономии и музыки. Автор «Божественной комедии» овладел французским и провансальским языками.

Данте жил в сложный период. В Италии в конце XIII в. обострилась борьба между императором и Папой. Флоренция, где жили Алигьери, разделилась на две противоборствующие партии – *гвельфов и гибеллинов*. К гвельфам присоединились в основном горожане (пополаны), а к гибеллинам – представители аристократии; соперничество порой достигало такого накала, что в 1248 г. и в 1260 г. гвельфы изгонялись из города. Семья Данте поддерживала партию гвельфов. Данте даже участвовал какое-то время в управлении городом, был приором – чем-то вроде члена городской думы. Этот приорат стал, по его собственным словам, «началом всех его бедствий».

В 1296 г. было положено начало деления гвельфов на «белых» и «черных». В состав «белых» входила городская интеллигенция и богатая буржуазия. «Черные» были преимущественно старыми беднеющими дворянами. Суть проблемы состояла в том, что власть в городе находилась в руках верхушки пополанов, дворяне были отстранены от нее. В противостояние «черных» и «белых» гвельфов вмешался папа Бонифаций VIII, категорично настроенный против «белых», считая, что они поддерживают связи с гибеллинами. Бонифаций VIII стремился к созданию в Италии теократического государства во главе с папой. Он предпринимает меры для того, чтобы искоренить Белых: наложил на город интердикт, а в 1301 г. послал на Флоренцию войска Карла Валуа, которые довершили разгром «белых». «Белые» гвельфы были изгнаны из Флоренции. 10 марта 1302 г. «черные гвельфы» заочно приговорили к смерти 15 вождей «белых», в их числе был и великий Данте Алигьери. Данте был обвинен в присвоении казенных денег, вымогательстве, и непокорности папе. Предписывалось: если Данте Алигьери вернется во Флоренцию, то пусть его «жгут огнем, пока не умрет».

Данте был вынужден покинуть Флоренцию. Он ездил по Италии, Франции, читал лекции, принимал участие в диспутах. Хотя знаменитого поэта

с почестями принимали во многих городах Италии, он тяжело переживал разлуку с Флоренцией. «Как горек хлеб не свой» – пишет Данте.

Жизнь в изгнании значительно изменила политические убеждения Данте. Полный гнева против Флоренции, он пришел к выводу, что ее горожане не доросли до самостоятельной защиты своих интересов. Первое время Данте надеялся, что «белым» гвельфам удастся силой отбить Флоренцию у «черных», для чего он вступил в союз с изгнанными гибеллинами. Но вскоре Данте разочаровался в своих союзниках, презрительно назвав их «сбродом извергов, глупцов». Все более и более поэт склоняется к убеждению, что только императорская власть может умиротворить и объединить Италию, дав решительный отпор папской власти. Надежду на осуществление этой программы он возлагал на императора Генриха VII, явившегося в 1310 г. и Италию якобы для наведения «порядка» и ликвидации междоусобной распри итальянских городов, фактически же с целью их ограбления. Но Данте видел в Генрихе желанного «мессию» и усиленно агитировал за него, рассылая во все стороны латинские послания. Однако Генрих VII умер в 1313 г., не успев занять Флоренцию.

В 1316 г. флорентийские власти поняли, что Данте может послужить вящей славе города. Ему предложили вернуться при условии, что он признает себя политическим преступником, публично покается, пройдет по городу со свечой до баптистерия Сан-Джованни, станет на колени и попросит прощения у народа Флоренции. Но Данте отказался. «Разве я не могу смотреть на солнце и звезды с любого места на земле? Разве я не могу размышлять о великих вопросах в любом месте под небом? Зачем же мне подвергаться постыдной и унижительной процедуре перед народом Флоренции?»

Данте умер в Равенне в 1321 г., заразившись малярией. Через пятьдесят лет вся Италия звала его божественным поэтом. Власти Флоренции неоднократно просили Равенну вернуть его прах на родину. Но Равенна отвечала отказом. Ведь Данте не хотел возвращаться на родину даже в виде праха. Однако во Флоренции в соборе Санта-Кроче ему все-таки поставили пышное надгробие. Надгробие это – чистая условность, поскольку тело Данте по-прежнему покоится в Равенне. Надгробие – дань тщеславию Флоренции и напоминание о том, что поэт страстно любил родной город.

Главные произведения Данте: **«Новая жизнь»**, **«Божественная комедия»**, **«Пир»**, **«О народном красноречии»**.

В книге «Новая жизнь» Данте собрал, снабдив биографическими комментариями, стихи, посвященные своей возлюбленной Беатриче Портинари. Поэт создает образ, воплощающий веру, мудрость, красоту, справедливость, сострадание – словом все человеческие добродетели. Биографическая канва предельно скупа: встреча с Беатриче в детстве, в юности, начало любви, смерть отца Беатриче, смерть самой Беатриче, искушение новой любовью и преодоление его. В книге Данте описывает свои переживания. Он повествует о том блаженстве, которое испытал, когда увидел прелестный облик Беатриче, и какое страшное горе он пережил, когда узнал,

что Беатриче умерла. В «Новой жизни» поэзия сочетается с прозой. В сонетах и канцонах запечатлен образ возлюбленной, а в прозаических пояснениях Данте рассказал о том, что послужило поводом к созданию стихотворения, и какую мысль он хотел в нём выразить. «Новая жизнь» – не только повесть о любви Данте, а трактат о поэзии на народном языке. В отличие от средневековых трубадуров, писавших о любви к вымышленной прекрасной Даме, Данте выражает реальные сильные чувства любви к Беатриче, которые были утаены от всех, в том числе и от неё.

К первым годам эмиграции относится морально-философский трактат *«Пир» (1306 – 1308)*. В нем Данте затрагивает вопросы богословия, философии, морали, астрономии, натурфилософии. Подобно средневековым схоластам, автор рассуждает о бессмертии и путях совершенствования души. Но над схоластической ученостью и средневековыми воззрениями реет живая творческая мысль: Данте своей книгой стремится приобщить к знанию массы, сплотить народ Италии единой культурой. Вопреки средневековой традиции писать ученые сочинения на латыни, поэт обращается в этом произведении к национальному итальянскому языку.

В «Пире» было высказано немало передовых для того времени взглядов, предвосхитивших многие идеи гуманистов эпохи Возрождения. Такова мысль о равенстве людей.

Страстно увлеченный мыслью о значении народного языка, как могучей силы духовного сплочения нации, Данте принимается в разгаре работы над «Пиром» за создание специального лингвистического труда «О народном красноречии» (1306 г.), который был первым в Европе научным исследованием по романскому языкознанию. В трактате исследуется происхождение европейских языков, дается их классификация, деление на живые и мертвые. Мертвой латыни автор противопоставляет живые языки романских народов. Оба труда остались неоконченными.

Над «Божественной комедией» Данте работал в изгнании около 20 лет. Поэт назвал свое произведение «Комедия». Это не означало принадлежности к драматическому жанру, во времена Данте комедией называли произведение, начинающееся трагически, но завершающееся счастливо. Потомки назвали творение Данте «Божественная комедия», выразив тем самым свое восхищение. Поэма состоит из трёх частей: «Ад», «Чистилище», «Рай», соответствуя трём состояниям человеческой души в загробном мире. Каждая часть состоит из 33 песен, помимо этого есть вступительная песнь.

Поэма написана терцинами, то есть строфами, каждая из которых состоит из трёх строк, причем рифмуются сначала первая и третья строка, а затем вторая строка в следующей строфе с первой и третьей. Заметим, что в творчестве Данте, цифра три имеет особый смысл, связанный с троичностью божества. Данте посвятил поэму Беатриче. Но Беатриче – образ-символ, образ – идея. Рядом с призраком умершей возлюбленной в «Комедии» встает другой образ – живой, трепетный, реальный. То образ родины поэта – Италии.

Поэма, написанная в средневековом литературном жанре «видения». Начинается она картиной дремучего леса, в котором заблудился поэт. В лесной чаще Данте окружили хищные звери – лев, пантера, волчица. Поэту грозит гибель. Внезапно перед ним появляется старец, который отгоняет зверей и выводит его из лесной чащи. Старец этот – великий римский поэт Вергилий. Его послала Беатриче, чья душа обитает в раю. С райских высот, умершая возлюбленная увидела опасность, которая угрожает Данте. Вергилий предлагает Данте следовать за ним, и ведет его по загробному миру. Они проходят через ад и чистилище, где видят мучения осужденных грешников, поднимаются к вратам рай, где Вергилий покидает Данте. Ему на смену приходит Беатриче. Она ведет Данте дальше, через райские сферы, где они видят праведников. Возносясь все выше и выше, они достигают божественного престола, где поэту предстает образ самого Бога.

В поэме предстает трагический образ Италии, увиденной глазами скитальца, исходившего всю ее землю, опаленную огнем кровопролитных войн. От песни к песне разворачивается в поэме трагический свиток итальянской истории: городские коммуны в огне гражданских войн; вековая вражда гвельфов и гибеллинов, прослеженная от самых ее истоков вплоть до дня, когда поэт стал бездомным изгнанником...

Италия, раба, скорбей очаг,
В великой буре судно без кормила,
Не госпожа народов, а кабак!
А у тебя не могут без войны
Твои живые, и они грызутся,
Одной стеной и рвом окружены.
Тебе, несчастной, стоит оглянуться.
На берега твои и города:
Где мирные обитатели найдутся?
(«Чистилище», песнь VI)

Поэт гневно обличал сильных мира, преступных земных властителей, разжигавших войны и сеявших опустошение и гибель. В 7-м кругу ада, там, где клокочет «жгучий Флегетон» – река, несущая вместо вод потоки кипящей крови, он собрал военных преступников разных времен и народов, которые мечутся в кровавом зареве адской реки:

...Здесь не один тиран,
который жаждал золота и крови:
Все, кто насильем осквернил свой сан.
(«Ад», песнь XII)

Первая часть поэмы («Ад») создавалась в годы, когда в памяти Данте были еще свежи события флорентийской распри «белых» и «черных» гвельфов, и ее мрачные и грозные отзвуки заполняют всю кантику. Показывая трагические эпизоды борьбы в коммунах, поэт приходит к отрицанию всего строя городских республик, который неспособен обеспечить гражданам закон и справедливость, защитить их свободу и жизнь. «Божественная комедия»

запечатлела своеобразие классовой борьбы в период средневековья, которая, переплетаясь с борьбой религиозной, выступала нередко в форме ересей. За церковными расколами, за еретическими движениями того времени скрывался острый, непримиримый антагонизм социальных сил: борьба классов, политических партий, лагерей, групп. Это своеобразие получило образное выражение в эпизодах восьмого круга ада, где вместе с виновниками религиозных расколов автор поместил и сеятелей политических распрей, назначив всем им одну и ту же казнь. Она символична: те и другие терзали и дробили тело родной земли, а ныне адские демоны рвут и рассекают на части их тела:

И все, кто здесь, и рядом, и вдали,
Виновны были в распрах и раздорах.
Среди живых, и вот их рассекли.
(«Ад», песнь XXVIII)

Но, выступая против церковных расколов, обрекая на адские муки еретиков, Данте еще более беспощадно судил господствующую римско-католическую церковь. Разоблачение папства стало одной из ведущих тем «Божественной комедии». Данте отразил всенародный протест против антинациональной политики папской власти, ненависть народа к паразитизму и стяжательству католического духовенства. Пап и кардиналов Данте поместил в ад, среди обманщиков и изменников. Недаром церковная цензура подвергла запрету отдельные части «Божественной комедии». По сей день многие стихи Данте вызывают ярость Ватикана.

Свое «видение» загробных сфер Данте строил, черпая образы, краски, из мира живой природы. В обитель мертвых поэт принес свое восприятие жизни как вечного, неумного движения, океана звуков и красок. Жизнь Ада наполнена криками, всплесками ярости, отчаяния, боли. Все здесь гудит, несется, клокочет. Воеет адский вихрь, кружа в густом мраке души сладострастников (второй круг ада). Бегут по адскому кругу насильники с такой быстротой, что «ноги их кажутся крылатыми». Мечется снежная вьюга, пляшет огненный дождь, клокочет река Флегетон и, воя, обрушивается на дно преисподней. Но есть в глубинах адской бездны страшная обитель тишины. То круг изменников, предателей. Там вечный мрак и неподвижность смерти – вечная мерзлота. Мертвым зеркалом блещет ледяное озеро Коцит, зажав в своей остекленевшей глади вмерзшие тела.

Всю безмерность своего презрения к предательству, к измене, излил поэт в картине этой страшной казни – казни холодом, мраком, мертвой пустыней. Данте собрал здесь все разновидности этого позорного порока. Предатели родины, предатели родных, близких, друзей, предавшие тех, кто им доверился... Холодные души, мертвые еще при жизни. Им нет пощады, нет облегчения, им даже не дано выплакать свою муку, потому что их слезы

... с самого начала,
В подбровной накопляясь глубине,
Твердеют, как хрустальные забрала.
(«Ад», песнь XXXIII)

Муки предателей не трогают поэта. Зато, какие вдохновенные, какие гордые слова находит Данте, чтобы воспеть красоту и величие гражданского подвига! В 10-й песне «Ада» он создал героический образ флорентийского патриота – Фарипаты дельи Уберти, человека, чья преданность родине возвысила его над политической враждой и личными мстительными чувствами. Фарината был вождем гибеллинов. Когда в исторической битве при Монтаперти его партия одержала победу над гвельфами, и гибеллинские вожди постановили разрушить Флоренцию – оплот гвельфов, Фарината поклялся уничтожить каждого, кто посягнет на его родной город, и его мужество спасло Флоренцию.

Фарината осужден на казнь в раскаленной могиле, как еретик. Но, огненная мука не выжгла из памяти патриота образ родины. Заслышав звуки флорентийской речи, подымается он из пламени – могучий, величавый – навстречу Данте, чтобы расспросить поэта о судьбе родного города. С гордостью вспоминает старый воин свой подвиг:

... я был один, когда решали
Флоренцию стереть с лица земли?
Я спас ее при поднятом забрале.
(«Ад», песнь X)

Поэт хочет, чтобы все знали, к чему он стремится в политике. Упорно, настойчиво ведет он читателя к мысли: только политическое единство может спасти Италию. Этой идее служит весь художественный строй поэмы, вся мощь ее реалистических образов, все ее сложные символы и аллегории, имеющие, наряду с философским, глубокий политический смысл. В «Божественной комедии» получили образное воплощение мысли трактата «О монархии». Тема империи звучит уже в финальных песнях «Ада», в символической картине казни Кассия и Брута – врагов Римской империи. Вместе с хриstopродавцем, предателем Иудой, на дне адской бездны их грызет в своей тройной пасти Люцифер.

В чем отличие Данте от средневековых поэтов?

- Средневековые философы-моралисты писали свои произведения в аскетическом отрицании мира, в ожидании потустороннего бытия. Они звали к покаянию и очищению от греха во имя счастья вечной, загробной жизни. Данте призывает к моральному очищению во имя достойной жизни на земле. Трактую вопросы морали и этики, он перемещает центр тяжести на их социальное содержание.
- Наиболее суровому осуждению подлежат у Данте не плотские грехи, которые церковь в своей ненависти к телесной природе человека осуждала так беспощадно, а пороки общественные: насилие, алчность,

предательство, ложь. В «Божественной комедии» видны проблески нового взгляда на этику и мораль.

- Стяжательство Данте именуется «жадностью». Мотив обличения жадности звучал и в народной сатире, и в обличительных проповедях низшего духовенства. Но Данте не только обличает. Он старается осмыслить социальное значение и корни этого порока. «Матерью нечестья и позора» называет Данте жадность. Жадность несет жестокие социальные бедствия: вечные распри, политическую анархию, кровопролитные войны. Поэт клеймит слуг жадности, изыскивает им изощрённые пытки. Жадность царит в папском дворце, свила себе гнездо в городских республиках, поселилась в феодальных замках. На заре нового общества Данте с поразительной прозорливостью различил зло, идущее об руку с буржуазным прогрессом. Гневные слова поэта звучали грозным предостережением грядущему миру буржуазного стяжательства.
- Данте жаждет правды. Жаждет в мире, опозоренном ложью, оскверненном злобой и постыдными преступлениями. И, вырываясь героическим усилием из средневековой почвы, он ищет эту правду не в «божественном промысле», не в откровении веры, а в человеке.
- В глазах церкви решающим критерием «праведности» служили не личные качества человека, не подвиги гуманности, а его преданность догматам христианской веры. Данте отвергает этот богословский критерий и судит людей по их личным нравственным качествам и по земным их делам. Праведен тот, «кто в делах и в мыслях к правде обращен, ни в жизни, ни в речах не делал злого» («Рай», песнь XIX). Поэтому в раю Данте находит место даже для нехристиан, если они прославлены добрыми делами. А слуг жадности «истинной веры» – пап и кардиналов, повинных в постыдных преступлениях, поэт поместил в ад и определил им жестокие кары.
- Суждения Данте о человеке свободны от нетерпимости и догматизма. Человек у него не абстракция, не схема, как было у средневековых писателей, а живая личность, сложная и противоречивая. Его грешник может в то же время быть праведником. В «Божественной комедии» немало таких «праведных грешников», и это – самые живые, самые человеческие образы поэмы. Они воплотили широкий, истинно гуманный взгляд на людей – взгляд поэта, кому дорого все человеческое, кто умеет восхищаться силой и свободой личности.

Развил идеи Данте **Франческо Петрарка (1304 – 1374)** – выдающийся итальянский поэт, зачинатель Ренессанса. Ф. Петрарка получил юридическое образование, но не стал юристом, был посвящён в священники, чтобы найти средства к жизни, и заниматься любимым делом, так как по наследству от отца он получил только рукопись сочинений Вергилия. Поселившись в Авиньоне при папском дворе, Ф. Петрарка собирает и изучает наследие античных авторов. Он первым заговорил о повороте культуры к Античности, к Гомеру и

Вергилию. По мнению Ф. Петрарки, овладение античным наследием должно помочь воспитанию духовно богатого и нравственно совершенного человека.

Подобно греческим мудрецам, он стремился к физической привлекательности. Не сомневаясь в том, что будущее поколение ценителей поэзии станут интересоваться не только его стихами, но и его личностью, он написал «Письмо к потомкам», в котором обстоятельно рассказал о своем жизненном пути. Следуя заветам древних, итальянский гуманист считал, что тот не мудрец, кто не знает себя. Поэтому все его творчество основывалось на самопостижении, что должно было помочь ему понять все человечество.

Творчество Ф. Петрарки огромно – *«Книга песен», поэма «Африка»*, посвященная победителю карфагенян полководцу Сципиону Африканскому, а также произведения биографического жанра *«О знаменитых людях», «Моя тайна», «Старческие письма», «Письма без адреса» и т.д.*

8 апреля 1341 г. Ф. Петрарка за поэму «Африка» был увенчан лавровым венком. Поэма посвящена подвигу Сципиона Африканского Старшего. Эта дата трактуется как начало ренессанса. Почему? Увенчание лавровым венком – это возрождение античной традиции, кроме того, увенчан был писатель, творческий человек.

Ф. Петрарка был на службе у многих князей, но он всегда подчеркивал: «Это лишь казалось, что я жил при князьях, на деле же князья жили при мне». Из этих слов следует, что писатель всегда считал себя личностью, которая имеет приоритет даже над сильными мира сего. Ф. Петрарка твердо уверен, что не знатное происхождение, а личные достоинства человека делают его подлинно благородным. В латинской книге «О средствах против счастья и несчастья» он писал: «кровь всегда одного цвета. Но если одна светлее другой, это создает не благородство, а телесное здоровье. Истинно благородный человек не рождается с великой душой, он сам себя делает таковым великолепными своими делами».

Ф. Петрарка всячески подчеркивает значение гуманитарных наук и словесных искусств – поэзии, риторики, литературы, этики, эстетики, которые помогают нравственному и духовному совершенствованию человека. По его мнению, такие дисциплины, как арифметика, геометрия, астрономия и музыка (квадривиум) оттеснили на задний план гуманитарные науки, которые столь важны для понимания человека.

В произведении «Моя тайна» Ф. Петрарка показывает как его светские настроения, жажда жизни вступают в противоречие с религиозными взглядами и чувствами. В его произведениях не раз возникает тема смерти. Но смерть для Ф. Петрарки – не возможность приобщиться к вечной жизни (в которую он, разумеется, искренне верил), а перспектива утраты ощущения полноты собственного «я», которое не сможет заменить ему даже райское блаженство. Отсюда его постоянная тоска, пессимистичность, порожденная осознанием ценности его собственной человеческой индивидуальности и конечной, земной действительности.

Современному читателю Ф. Петрарка известен, прежде всего, своими стихами, посвященными Лауре – возлюбленной поэта, в которых он, продолжая и развивая традицию любовной лирики трубадуров, раскрывает богатый мир чувств. Ф. Петрарка воспевает красоту женщины, облагораживающую силу любви. Знаменитый шестьдесят первый сонет становится в «Книге песен» своего рода лирическим манифестом новой эпохи:

Благословен день, месяц, лето, час,
И миг, когда мой взор те очи встретил!
Благословен тот край и дол тот светел,
Где пленником я стал прекрасных глаз!
Благословенна боль, что в первый раз
Я ощутил, когда и не приметил,
Как глубоко пронзен стрелой, что метил
Мне в сердце бог, тайком разящий нас!
Благословенны жалобы и стоны,
Какими оглашал я сон дубрав,
Будя отзвучья именем мадонны!
Благословенны вы, что столько слав
Стяжали ей, певучие канцоны,—
Дум золотых о ней, единой, сплав!

(Пер. Вяч. Иванова)

Ф. Петрарка не приемлет любовь провансальских трубадуров, отвергает эротику средневековой комической лирики, низводившей любовь до похоти, он не приемлет и религиозно-философскую интерпретацию любви, как греха. Для Петрарки любовь – это всеохватывающее естественное чувство.

Несмотря на то, что Ф. Петрарка принял религиозный сан, он выступает с антиклерикальных позиций, что особенно наглядно представлено в «Письмах без адреса» и в трех антипапских сонетах из «Книги песен». Поэт гневно обрушивался в них на папскую курию:

Источник скорби, бешенства обитель,
храм ереси, в недавнем прошлом – Рим,
ты Вавилоном сделался вторым,
где обречен слезам несчастный житель.
(СХХХVIII, перевод А.Эфроса)

Он обвинял Авиньон в распутстве и богоотступничестве: «В твоих покоях дьявол, обнаглев, гуляет зеркалами повторенный, в объятья стариков бросая дев», и совсем в духе народных проповедников называл церковь «площадной девкой», восставшей против Христа и апостолов, ибо она отвергла принцип «чистой, смиренной бедности». Он проклинает императора Константина за его «дар», который обрек его за этот тягчайший грех перед человечеством на вечные муки в аду.

Ф. Петрарка, конечно же, не отвергает христианство, напротив, христианство может обогатиться, обратившись к наследию древних. Поэт

критически оценивает схоластику, которая не может дать ответ на вопросы об особенностях природы человека и его предназначении.

Наряду с Данте Ф. Петрарка стал создателем итальянского литературного языка, основоположником общеевропейской школы лирической поэзии. Его «Книга песен» («Канцоньере») еще до начала XVII в. выдержала около 200 изданий.

Джованни Боккаччо (1313 – 1375), итальянский поэт, писатель, знаток классической древности, родоначальник жанра новеллы в литературе, основоположник ренессансного реализма.

Родился Дж. Боккаччо в Париже, но всю сознательную и творческую жизнь был связан с такими центрами культуры итальянского Ренессанса, как Неаполь и Флоренция. Он был внебрачным сыном француженки благородного происхождения и богатого флорентийского купца, по настоянию которого в очень раннем возрасте стал изучать право, банковское и торговое дело в компании Барди – знаменитого купеческого семейства. С 1330 г. находился при отце в Неаполе, который был поставщиком двора неаполитанского короля Роберта Анжуйского. Именно этот государь, покровитель искусств, заметил дар юного Боккаччо, который, по собственному его признанию, стал сочинять стихи, как только выучил буквы. Творческое призвание Дж. Боккаччо, его интерес к изящным искусствам и классическим древностям были поддержаны и получили развитие в общении с кругом художников, поэтов и мыслителей, приближенных ко двору Роберта Анжуйского. Любовь к встреченной в Неаполе Марии д'Аквино, побочной дочери короля, вдохновила многие произведения любовной лирики Боккаччо. Он воспел ее под именем Фьяметта, что означает «огонек». В Неаполе Дж. Боккаччо создал несколько пользовавшихся популярностью произведений: **«Охота Дианы»** – поэтическое сочинение в терцинах (около 1336), в котором благородные неаполитанские дамы представлены героинями античных мифов – спутницами богини Дианы, **«Филострато» (1338)** – поэма в октавах на темы Троянского цикла (1339) и т.д. Все эти сочинения написаны на народном итальянском языке – так называемом «вольгаре».

В 1340 г. Дж. Боккаччо по настоянию отца возвращается во Флоренцию. Он охотно исполнял почетные дипломатические миссии от имени Флорентийской республики, был членом посольств, отправляемых в Романью, в Равенну и Рим, Неаполь, Авиньон, Венецию. Очевидно, что Дж. Боккаччо пользовался уважением и авторитетом среди сограждан. В 1350 г. он знакомится с Петраркой, ставшим его лучшим другом. Дружеское общение и переписка двух великих гуманистов продолжалась многие годы.

В период жизни во Флоренции Дж. Боккаччо создал прославившие его прозаические сочинения: **«Фьяметта» (1343)**, **«Декамерон» (1348 – 1353)**, а также поэтический цикл **«Фьезоланские нимфы» (1345)**. Литературный шедевр Боккаччо «Декамерон» стал образцом совершенства языка и стиля для итальянских авторов, классикой мировой литературы. «Декамерон» представляет собой сто историй, рассказанных благородными флорентийскими

дамами и молодыми людьми на протяжении десяти дней. Отсюда и название «Декамерон» (греч.), что означает «Десятидневник». Место действия «Декамерона» Флоренция. Это не условное место, а подлинная Флоренция XIV в. Повествование протекает на фоне эпидемии чумы («черной смерти»), от которой скрывается благородное общество в загородном имении. Эту книгу Дж. Боккаччо часто называют «Человеческой комедией» – так широк ее размах, так много в ней действующих лиц. Не всегда здесь царят веселье и радость, звучат здесь и грустные ноты, но мажорное начало одерживает верх. Автор верит в человека. Любуется его энергией.

В книге представлены все сословия: купцы, ремесленники, землепашцы, сеньоры и монахи, составлявшие весьма заметную прослойку общества того времени. В изображении Дж. Боккаччо клирики неоднозначны. Он охотно посмеивается над человеческими слабостями и недостатками, не соответствующими суровым требованиям монастырского устава. Но ведь они такие же люди, как и все остальные. Но, в «Декамероне» есть и новеллы, которые можно назвать антиклерикальными. Например, новелла о богатом парижском купце Абраме, которого его друг, итальянский купец, настойчиво уговаривал принять христианскую веру. Прежде чем решиться на столь ответственный шаг, Абрам отправился в Рим, чтобы поглядеть на главу христианской церкви. Проведя некоторое время в Риме, Абрам пришел к заключению, что папа и все его приближенные «от мала до велика, открыто распутничают, предаются не только разврату естественному, но и впадают в грех содомский, что ни у кого нет стыда, ни совести ...». Заканчивается новелла самым неожиданным образом. Абрам заявляет своему другу: «Сколько я понимаю, ваш владыка, а глядя на него, и все прочие стремятся свести на нет и стереть с лица земли веру христианскую, и делают это они необычайно старательно, необычайно хитроумно и необыкновенно искусно, меж тем как им надлежит быть оплотом и опорой. А выходит-то не по-ихнему: ваша вера все шире распространяется и все ярче и призывнее сияет, – вот почему для меня не подлежит сомнению, что оплотом ее и опорой является дух святой, ибо эта вера истиннее и святее всякой другой. Я долго и упорно не желал стать христианином и противился твоим увещаниям, а теперь я прямо говорю, что непременно стану христианином. Идем же в церковь, и там ты, как велит обряд святой вашей веры, меня окрестишь» (1, 2). В европейской литературе немного найдется таких саркастических апологий католической церкви.

В «Декамероне» значительное место отведено земной человеческой любви. Только в Средние века любовь роскошных палат и любовь скудных хижин принадлежала разным художественным сферам. Рыцарские романы воспевали «высокую» куртуазную любовь, в то время как более демократические фавлю, шванки и новеллы касались преимущественно любви «низкой», чувственной, лишенной аристократических «придворных» черт. Для Боккаччо любовь едина. Он не делит ее на «низкую» и «высокую».

Одной из идей «Декамерона» является любовь к себе. Она приводила читателя к возвышению собственной личности. Показательна в этом отношении

канцона, которую спела одна из героинь, когда были рассказаны новеллы первого дня: «Я от красы моей в таком очарованье». Любовь к самому себе означала наслаждение богатствами: телесными, духовными. В этой канцоне отразилась новое отношение к человеку – «Я» как чудо из чудес.

В «Декамероне» Боккаччо не упустил возможность сурово обличить могущественных венценосцев за их кровавые затеи. Устами мудрого Натана он утверждает: «Всевластные императоры и могущественные короли почти исключительно ценой убийства... великого множества людей, – ценою выжигания целых стран и разрушения городов добились расширения владений своих, а следственно, и распространения своей славы» (X, 3). В новеллах последнего дня, прославляются щедрость и великодушие, а все нынешние государи объявляются жестокими тиранами» (X, 7).

Наряду с любовью в «Декамероне» почетное место отводится человеческой энергии. Если в средневековом рыцарском романе на первый план выдвигалась физическая сила, то в новеллах Дж. Боккаччо, как и в городских новеллах более раннего периода, особенно высоко ценится сила ума, сообразительность, изобретательность. О божественном провидении в «Декамероне» почти не упоминают. Нет в нем места и нечистой силе. Самым важным для Дж. Боккаччо были не сатира, имеющая место в книге, а утверждение общечеловеческих идеалов любви, великодушия, ума, доблести, красоты.

Церковь резко осудила «Декамерон» как произведение безнравственное, наносящее ущерб её авторитету, и настаивала на отречении Дж. Боккаччо от своего детища. Испытывая душевные муки, Боккаччо обратился за советом к Петрарке, который в ответном письме удержал его от сожжения «Декамерона».

Важным вкладом Дж. Боккаччо в формирование гуманистической культуры стало и его сочинение «Генеалогия языческих богов», в котором прослеживаются взаимосвязи античных мифов, их происхождение и формируется своеобразный пантеон богов и героев античной мифологии. Автор продолжил здесь начатую Ф. Петраркой реабилитацию языческой поэзии.

В последний период жизни главным делом Дж. Боккаччо стало прославление личности и творчества Данте. Он пишет *«Комментарии к Божественной комедии»* (около 1362), *«Похвальное слово Данте»* (около 1360), а также, перед самой смертью, цикл публичных лекций о нем, прочитанных в церкви Св. Стефана во Флоренции. Эти произведения были единственными сочинениями, написанными Дж. Боккаччо на вольтаре в зрелый период его жизни. Теперь он предпочитает писать произведения на латыни и в более серьезных жанрах, чем прежде. В 1351 – 1367 гг. он написал на латинском языке *«Буколическую поэму»* (подражание Вергилию), трактаты *«О несчастьях знаменитых людей»* и *«О знаменитых женщинах»* (более ста биографий от Евы до королевы Иоанны Неаполитанской – наследницы короля Роберта).

В конце 1350-х – начале 1360-х гг. Дж. Боккаччо пережил глубокий душевный кризис, причину которого одни биографы видят в любовных

неудачах и разочарованиях, другие, напротив, в закономерном обретении духовной зрелости путем серьезных религиозных исканий. В 1362 г. он принял духовный сан. Хотя, Дж. Боккаччо испытал в старости поворот в сторону старой культуры, но этот поворот был не в силах ослабить грандиозное воздействие его «Декамерона». Он вошел в историю именно как автор этой великой книги, навсегда оставшейся одним из величайших памятников человеческой мысли и творчества, освобождающихся от гнета феодально-церковного мировоззрения.

В живописи первый шаг к созданию искусства нового типа сделал **Джотто ди Бондоне (1276 – 1337)**, флорентийский живописец, архитектор. Для современного изощренного глаза его живопись может показаться «примитивной», однако для своего времени Джотто был величайшим революционером. До него итальянская живопись строго следовала византийским канонам – угловатые плоские фигуры, отчужденные выражения лиц, отсутствие объема и глубины. Джотто, отступив от этих традиций, придал «человечность» своим персонажам. Паола Волкова – выдающийся российский искусствовед, дает емкую характеристику Джотто – «человек, начавший с нуля».

Джотто расписал стены небольшой **Капеллы Скровеньи**, или, как ее называют Капелла дель Арена в Падуе, в связи с тем, что её построили на землях **«Арена ди Падова»**, принадлежавших **Энрико Скровеньи**, и с использованием в качестве фундамента остатков древнеримского театра.

Капелла расписана на темы из земной жизни Марии и Христа по новым принципам: сюжеты располагались в три ряда на стене и разделялись орнаментально декоративными поясами. Каждый сюжет воспринимается как самостоятельная композиция, но в целом все композиции образуют повествовательный цикл.

Джотто разрушил иконописную застылость фигур, он заставил их двигаться, жестикулировать. Движения действующих лиц более естественны, чем у мастеров Средневековья. Лица и жесты героев в работах Джотто ярко выражают чувства: добросердечие при встрече Марии и Елизаветы, торжественно-праздничное настроение у волхвов, пришедших поклониться маленькому Иисусу, материнская любовь во фреске «Оплакивание Христа». Объемность фигур достигалась с помощью складок одежды. Впервые, при изображении библейских событий, некоторые из фигур изобразил спиной к зрителю, что было недопустимо в прежние времена.

Словом, Джотто был художником, который пробудил интерес мастеров искусства Италии к построению реального объема и пространства – некой сценической площадки, на которую он выводил своих очеловеченных героев, тем самым, создав то, что на современном языке называется – композиция. Самая главная заслуга Джотто состоит в том, что евангельские сюжеты он представил как реально существующие события, которые происходят здесь, на этой земле. В «Явлении ангелов св. Анне» художник изображает внутренние

покои Анны с ее скромным ложем и мелкими предметами быта. В пристройке видна служанка, занятая работой.

Одной из самых замечательных фресок в Капелле Скровеньи является *«Поцелуй Иуды»*, в которой Джотто выступает подлинным режиссером трагического сюжета евангельской истории: измены ученика своему учителю. Так же, как на театральных подмостках, где существует вторая самостоятельная жизнь, на фреске, в замкнутом пространстве композиции, вершится магия искусства, которая заставляет зрителя поверить в этот второй мир, столь же убедительный, как и сама жизнь. Иуда, лицемерно обнимающий своего учителя, привел стражников, чтобы схватить Христа. В синем небе полыхает огонь факелов, вознесенные пики и дубинки придают сцене тревожную эмоциональную окраску. Волнение толпы только подчеркивает затаенную силу драматического напряжения центральной группы. Иуда уже предал, Христос знает, что предан! Иуда приближает свои губы к губам учителя, и контраст их лиц поражает. Спокойно и просто смотрит Христос в глаза того, чье имя станет символом вероломства и человеческой низости. Напряжение возрастает. Кажется, что пространство между ясным, почти античным профилем Христа и обезьяноподобным лицом Иуды заряжено электричеством. Столкнулись противоположности – высокое и низкое, нравственное и безнравственное, черное и белое. Джотто средствами живописи сумел в безмолвном диалоге Христа и Иуды передать целое море человеческих чувств. Собеседники открываются друг другу в одних только взглядах, жестах, помыслах, еще не облеченных в слово. В этом остром диалоге, просто и безыскусно запечатленном на фреске, передан человеческий смысл легенды, так как для Джотто история: Христа является нравственным подвигом, победой личности над собой и своей судьбой. Художник заставляет зрителя волноваться, негодовать, верить. Он всеми средствами стремится оживить сцену: поворачивает фигуры в профиль и спиной, приближает и уводит их в глубину, как бы приглашая зрителя войти в мир фрески, занять место справа или слева от Христа и определить свою нравственную позицию.

Верхняя часть фрески, к сожалению, плохо сохранилась – многие детали вооружения стражников рассмотреть невозможно. Связано это с тем, что Джотто писал в технике сухой фрески, не отличающейся прочностью. Дж. Вазари в своей книге *«Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»* называет сухую фреску *«ужасным изобретением»*, свидетельствуя при этом, что многие художники пишут именно таким способом.

Таким образом, если для живописной эстетики средневековья была характерна установка на статику, отстраненность от мира, устремленность в вечность. В эпоху Проторенессанса вместе с примирением противоречия между материальным миром и духовным, живописные формулы начинают включать мирскую образность и движение.

Что касается станковых работ Джотто, то до наших дней дошла только одна – выполненный примерно в 1310 г. монументальный алтарный образ

«Мадонна на троне» («Мадонна Оньисанти»). Впервые в истории западной живописи Мадонна и младенец изображены в измеримом пространстве. Мария восседает на троне, изображенном не совсем безупречно с точки зрения законов перспективы, но дающим ощущение глубины. Складки одежды придают объём и весомость телу Марии, по её лицу скользит едва заметная грустная улыбка. Изображенные фигуры всё более напоминают настоящих людей – например, поющие ангелы на переднем плане или сама Мадонна, как обыкновенная земная женщина, крепко прижимающая к себе сына.

Некоторые исследователи относят к творчеству Джотто большой цикл живописи «История св. Франциска», находящийся в *базилике Сан Франческо в Ассизи (1297 – 1299)*, однако другие отвергают его авторство.

Джотто был не только живописцем, но и архитектором, по его проекту была возведена *колокольня Флорентийского собора*.

В 1334 г. был заложен фундамент одной из самых красивых итальянских кампанил. Джотто дожил только до начала этого большого строительства: к моменту смерти художника успели построить только первый этаж звонницы. После его смерти строительство 90-метровой башни продолжил Андреа Пизано и окончательно завершил около 1359 г. одним из крупнейших флорентийских архитекторов XIV века *Франческо Таленти (ок. 1300 – 1369)*, придавшим этому зданию его теперешний облик.

Первоначальный проект Джотто был так изменен, что рисунок Джотто с проектом колокольни, хранящийся в Кафедральном соборе Сиены, на котором колокольня изображена такой, какой задумывал ее сам художник, сильно отличается от современного облика, но все же ее продолжают называть «Башней Джотто».

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите хронологические рамки Проторенессанса?
2. Назовите выдающихся деятелей культуры Проторенессанса?
3. В чем состоит общая характеристика литературы эпохи Возрождения?
4. Какие черты стиля эпохи Возрождения присущи поэме «Божественная комедия»?
5. Дайте характеристику политических взглядов Данте?
6. Объясните, почему Данте называют последним поэтом Средневековья и первым поэтом Нового времени?
7. В каком городе похоронен Данте?
8. Каковы ключевые особенности произведений Франческа Петрарки?
9. За какое произведение Петрарка был увенчан лавровым венком?
10. В чем заключается новаторство Петрарки?
11. В чем состоит специфика эпического стиля произведения «Декамерон» Дж. Боккаччо?

12. Сформулируйте главные идеи живописного произведения Джотто «Поцелуй Иуды»?
13. Что новое внес в живопись Джотто?
14. Назовите известные работы Джотто?
15. Кто был автором первоначального проекта колокольни известного флорентийского собора «Санта-Мария-дель-Фьоре»? Чье имя носит колокольня?

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте первую часть поэмы Данте «Божественная комедия» («Ад»). Подумайте, каковы критерии оценки человека в мире Данте. Основное внимание уделите образам так называемых праведных грешников. Почему Данте страдает им?

С этой точки зрения проанализируйте эпизоды встречи Данте с Франческой (песнь V), с Чакко (песнь VI), с Фаринатой (песнь X), с Брунетто Латини (песнь XV), с Улиссом (песнь XXVI), с графом Уголино (песнь XXXIII).

2. Прочитайте «Книгу песен» Франческо Петрарки. Ответьте на вопросы:

- Как автор изображает внутренний мир героя?
- Как описывает Петрарка Лауру?

3. Прочитайте несколько новелл из «Декамерона». Какова тематика новелл? Предлагаются следующие новеллы: 1 новелла 1-го дня, 2 новелла 1-го дня, 4 новелла 2-го дня, 1 новелла 4-го дня, 10 новелл 10-го дня.

4. Изучите росписи Джотто в капелле дель Арена в Падуе.

Тесты

1. В «Божественной комедии Данте:

- а) 33 песни
- б) 100 песен;
- в) 133 песни.

2. Имя возлюбленной Данте, которую он увековечил в произведении «Новая жизнь»:

- а) Франческа;
- б) Беатриче;
- в) Лаура.

3. Проводником Данте по Аду стал античный поэт:

- а) Овидий;
- б) Гомер;
- в) Вергилий.

4. Автором произведений «Моя тайна», «О знаменитых людях» был:

- а) Данте;

- б) Петрарка;
- в) Боккаччо.

5. Преобладающий жанр в творчестве Боккаччо:

- а) поэма;
- б) памфлет;
- в) новелла.

6. Название литературного стиля, в котором написаны произведения Боккаччо – _____

7. Из станковых работ Джотто, до наших дней дошла только одна – _____

8. «Божественная Комедия» Данте написана:

- а) на латыни;
- б) на итальянском;
- в) на французском.

9. Первоначально главное произведение Данте называлось:

- а) Комедией;
- б) Божественной Комедией;
- в) Несравненной Комедией;
- г) Ад, Чистилище и Рай.

10. Самый страшный грех в иерархии Данте:

- а) прелюбодеяние;
- б) гнев и уныние;
- в) предательство.

11. Из какого произведения Данте эти строки:

Был ранний час, и солнце в тверди ясной
Сопровождали те же звезды вновь.
Что в первый раз, когда их сонм прекрасный
Божественная двинула любовь.

- а) «Новая жизнь»;
- б) «Пир»;
- в) «Божественная Комедия».

12. О ком пишет Дж. Боккаччо:

Изгнанника Равенна приютила,
Ей – тело, духу – Божья благодать,
И зависть пред согласьем отступила.

- а) о Франческо Петрарке;
- б) о Джотто;
- в) о Казимо Медичи;
- г) о Данте Алигьери

13. Данте помещает римских пап:

- а) в Ад;
- б) в Рай;
- в) в Чистилище.

14. Начало научного изучения жизни и творчества Данте положено:

- а) Джованни Боккаччо;
- б) Лоренцо Медичи
- в) Франческо Петраркой

15. Общее число новелл в «Декамероне»:

- а) 10;
- б) 99;
- в) 100.

16. «Декамерон» в буквальном переводе означает: _____

17. Основой гуманизма Боккаччо выступает:

- а) принцип подражания природе;
- б) реабилитация человеческого естества;
- в) утверждение равенства духовного мира у представителей всех сословий;
- г) утверждение политического и гражданского равенства;
- д) утверждение имущественного равенства;
- е) утверждение политических прав и свобод человека.

18. Подзаголовок «Декамерона» придуман читателями и звучит так:

- а) 100 новелл;
- б) Лекарство от скуки;
- в) Князь Галеотто.

19. В «Моей тайне» собеседником Петрарки выступает:

- а) Августин Блаженный;
- б) Вергилий;
- в) Цицерон;
- г) Гомер.

20. Первый европейский интеллигент, принявший духовный сан, но обязанностей священника никогда не исполнял:

- а) Дж. Боккаччо;
- в) А. Данте;
- б) Ф. Петрарка;
- г) Г. Кавальканти.

Рекомендуемая литература

1. Бранка В. Боккаччо средневековый. – М., Радуга, 1985. – 400 с.
2. Гуковский М.А. Итальянское Возрождение. – Л.: ЛГУ, 1990. – 340 с.
3. Доброхотова А.Л. Данте. – М.: Мысль, 1990. – 208 с.
4. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура. – М.: «Академия», 1999. – 448 с.
5. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. – М.: Высшая школа, 2011. – 435 с.

6. История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения //Под ред. Л.М. Брагиной. – М.: Высшая школа, 2001. – 479 с.
7. Хлодовский Р.И. Ф. Петрарка. – М.: Наука, 1974. – 186 с.

4.3. Треченто

Треченто охватывает период последних двух третей XIV в.

Характерные черты художественной культуры Треченто

- тенденции проторенессанса уживаются с традициями италовизантийского искусства и готики. Распространение готического стиля в Италии объясняется избранием на папский престол француза, а папская резиденция была перенесена в Авиньон во Францию;
- распространения в Италии готического стиля, свидетельствуют о соседстве гуманизма с мистикой;
- в изобразительном искусстве черты готики проявлялись в стремлении к аллегорическим символам, к изысканным цветовым решениям. Отличие же состояло в том, что в Италии готике предшествовал Проторенессанс, искусство, которого сделало уже первые шаги к разрыву со средневековыми художественными системами. Поэтому итальянская готика не аналогична готике в других странах Европы. В итальянской архитектуре готический стиль применялся в основном во внешнем декорировании фасадов храмов. Остроконечные щипцы, стрельчатые очертания арок, башни, окно-роза – всего лишь графический рисунок на плоскости. Таковы церкви Сан-Дзено в Вероне, Санта-Кроче и Санта-Мария Новелла во Флоренции, Дворец Дожей и фасад собора св. Марка в Венеции;
- оставаясь в Италии чужеродным элементом, готический стиль получил истинное признание только в Сиене и проявляется в пристрастии сиенцев к богатой орнаментации, ярким и чистым цветам, двухмерной пространственной организации изображения, в золоченых фонах. Готическое искусство обогащает сиенскую живопись возвышенным изяществом образов и психологизмом;
- развитие основных художественных принципов, заложенных Джотто, проявляется в подражании природе, светотеневой моделировке, позволившей дать ощущение реального предмета и реального пространства, отказе от золотого фона и введении в композицию пейзажа, расположение линии горизонта на естественном уровне. Наиболее ярко все эти черты прослеживаются в творчестве Альтикьеро да Дзевио.

Сиенская школа отличается особой утонченностью и, вместе с тем, одухотворенностью. Существует несколько объяснений причин происхождения изощренного изобразительного языка сиенцев. В. Андреева связывает манеру сиенских живописцев со стилем византийских миниатюр. В. Лазарев говорит о влиянии на художников данной школы французской куртуазной культуры. Дж. Арган упоминает о возможности знакомства отдельных мастеров с миниатюрой

и резными изделиями слоновой кости во Франции, которые могли оказать влияние на их произведения.

Действительно, Сиена имела тесные экономические и культурные связи с Францией. В аристократической Сиене пользовались популярностью прованские поэты, чья лирика была исполнена религиозным восторгом, облеченным в форму куртуазных символов. Главными персонажами этой поэзии были рыцарь и «прекрасная дама», которые могли интерпретироваться в буквальном и метафорическом смысле. Прекрасная дама возвеличивалась, как Божья Матерь, а Дева Мария была прекрасной дамой. Сам рыцарь мог восприниматься не просто как воин, но воин Христов или воин Богоматери.

Центральным образом сиенского искусства стал образ Мадонны. После победы при Монтеапerti в 1260 г., когда чудотворному образу Девы Марии были принесены в дар ключи города, Богоматерь стала покровительницей Сиены. В живописи сиенских мастеров Дева Мария представляла как знатная сеньора, облаченная в богатейшее одеяние. В этом отразились этико-религиозные представления о природе святости в эпоху треченто, которая воспринималась как избранность во всем, начиная от общественного положения и кончая личным спасением. Богатство и знатность рассматривались, как знак Божьей милости. В силу этих причин происходит отход от демократических принципов, получивших импульс в период дученто, и переход к аристократическим и консервативным традициям. Так как готический стиль был тесно связан с рыцарской этикой, то получил он наиболее яркое развитие в Сиене, где у власти находились аристократы.

Живопись Сиены была нарядной, декоративной и красочной, но прогрессивные насущные художественные и жизненные проблемы того времени нашли в ней гораздо менее радикальное претворение и носили менее последовательный характер, нежели во флорентийском искусстве. Основателем сиенской школы живописи был *Дуччо ди Буонинсенья (около 1255 – 1319)*. По своим общественным и художественным взглядам он был консервативен. Всецело был привязан к византийскому искусству с его плоскостностью, декоративностью, линейностью, яркой красочностью, отвлеченными золотыми фонами, с готическими элементами, в архитектурном обрамлении в виде вимпергов и стрельчатых арок. Документы сохранили свидетельство о том, что, когда в 1299 г. в Сиене утвердилось народное правительство пополанов, Дуччо отказался принести ему присягу. Вместе с тем его искусство, овеянное тонким лиризмом, хотя и не открывало собой новых путей, но в нем было много искренности. К числу сильных сторон его искусства принадлежал и редкий по красоте колорит. Изысканная по цветовой гамме палитра Дуччо содержала в себе оранжево-красные, фиолетовые, синие, желтые, зеленые, бледно-сиреневые, чайно-розовые тона. Из его произведений следует выделить алтарный образ Сиенского собора – «Маэста» или «Величество». Художник изобразил мадонну – покровительницу Сиены – с младенцем и ангелами. Обратная сторона образа была посвящена «Страстям Христовым». Образ Мадонны с младенцем в окружении ангелов, с благоговением вззирающих на

них, был традиционным сюжетом в алтарных изображениях эпохи Проторенессанса. Но Дуччо придал этому мотиву такую нежность и лирическую теплоту, каких ранее не знала итальянская живопись XIII в.

Алтарный образ – своими размерами превышающий почти все, что создавались до того времени, – был торжественно, при большом стечении народа установлен в Сиенском соборе 9 июня 1311 г. В течение трёх последующих дней весь город праздновал это событие: во всех храмах звучали колокола, а нищим раздавалась милостыня. Это был первый случай в истории искусства, когда произведение живописи становилось событием общественной жизни. Сам Дуччо был, по-видимому, весьма горд своей работой; он подписал у трона Девы Марии: «Святая Богородица, даруй мир Сиене и жизнь Дуччо, ибо это он написал Тебя так».

Самым выдающимся и одаренным последователем Дуччо **Симоне Мартини (ок. 1285 – 1344)**. В творчестве этого замечательного художника тесно переплелись черты готики и предвозрождения. Симоне Мартини был аристократическим художником, поддерживавшим связи в высших слоях общества, обслуживавшим и выражавшим своим искусством интересы Анжуйской династии, Папы и сиенского совета Девяти. Он сделал блестящую карьеру, став художником, выполняющим заказы папского престола. Кроме того, Симоне Мартини был не только другом, но и любимым художником Ф. Петрарки, заказавшим ему портрет своей возлюбленной Лауры.

Колорит произведений Симоне Мартини поражает светом, радостью гармонии. Ему была присуща определенная цветовая гамма, построенная на сочетании синего и красного цветов, с использованием золота, что соответствовало традиционному цветовому решению образа Богоматери. Красный цвет – символ страдания и любви. Пурпур – цвет царственного величия и духовности. Это облачение Марии говорит о Ее высоком достоинстве как Божьей Матери и Царицы Небесной. Синий покров символизирует приснодевство (т.е. Мария до рождения Христа была дева и дева после рождения Христа) Марии. Синий цвет, таким образом, говорит об отречении от мирского, ради небесной мудрости, поэтому этот цвет может быть и знаком целомудрия, и символом бесстрастия и отказа от земной суеты. Золотой фон не только выполняет эстетическую функцию, но несет важную смысловую нагрузку. Золото обозначает божественный Свет. Золотой фон может символизировать и красоту девства.

Одна из самых известных работ Симоне Мартини – «Благовещение». Архангел Гавриил, преклонившийся перед Мадонной, только сошел с небес – его крылья еще распахнуты, его плащ развевается на ветру. Из уст небесного вестника исходят слова из Евангелия: «Радуйся, Благодатная, Господь с Тобою».

Мадонна кажется удивленной и напуганной этим внезапным появлением. Застенчивое движение Марии, ее изогнутый удлинённый силуэт придают изящество всей композиции. Мраморный пол, плащ архангела с мотивом в клетку, ваза с лилиями, полузакрытая книга Марии, ее трон дают ощущение

реально существующего пространства. Одежды изображенных персонажей тонко очерчены плавной декоративной линией, что типично для сиенской школы живописи.

В большом зале сиенского Палаццо Пубблико Симоне Мартини изобразил – во всю ширину стены – **конный портрет прославленного кондотьера Сиены Гвидориччо да Фальяно**. По обе стороны портрета на фреске можно видеть две покоренные, обезлюдившие крепости, предположительно это близкие к Сиене Монтемасси и Сассофорте, взятие которых в 1328 г. явилось славной победой Гвидориччо.

Перед зрителями предстает целеустремленный, решительный, не терпящий возражений кондотьер. На синем фоне четко вырисовывается профиль его энергичного лица. Симоне Мартини уделяет большое внимание правдоподобию и в то же время декоративному изображению деталей. На Гвидориччо надет блестящий панцирь, который лишь возле вытянутой в стремени ноги выглядывает из-под пышного плаща кондотьера, украшенного мотивами его герба: ряд черных ромбов на золотом фоне, между которыми извиваются виноградные лозы с зелеными листьями. Согласно средневековому обычаю конь убран в такие же цвета. Длинная парадная попона вместе с широким шлейфом плаща величественно собирается в складки при торжественно медленном марше. Безжизненный пейзаж с большими желтоватыми, живописно моделированными пятнами голых скал и крепостей резко контрастирует с ярким, богато украшенным позолоченным убором победоносного военачальника. Величие триумфа подчеркивается значительно увеличенной по сравнению с задним планом фигурой Гвидориччо.

Новизна этой фрески не только в том, что это первый конный портрет, но и в том, что здесь, хотя и выполненный условно, представлен пейзаж.

Представителями сиенской школы живописи были братья **Пьетро и Амброджо Лоренцетти (около 1295 – 1348)**. Дата рождения братьев неизвестна, однако известно, что оба брата умерли во время эпидемии чумы, разразившейся в Сиене в 1348 г. Большинство исследователей считают Пьетро старшим братом; его искусство ближе сиенской традиции, чем творчество его брата – Амброджо. Джорджо Вазари в своих «Жизнеописаниях наиболее прославленных живописцев» посвятил Амброджо маленькую, но очень лестную главу, описывая Амброджо как человека философского склада ума, который «переносил с духом умеренным и спокойным добро и зло, даруемые судьбой». Кроме того Вазари пишет, что Амброджо Лоренцетти был почитаем современниками не только как художник, но и как литератор, что он постоянно общался с людьми учеными и заслуженными, и «скорее напоминал дворянина и философа, чем художника...».

Проработав несколько лет во Флоренции, Амброджо Лоренцетти имел возможность познакомиться с искусством Джотто, которое произвело на него большое впечатление. В своих живописных произведениях он уделял особенно большое внимание передаче пространства. В отличие от Джотто Амброджо Лоренцетти не ограничивает пространство узким слоем переднего плана, а в

ряде своих картин создает обширные панорамы с далеким горизонтом. Пейзажи и интерьеры, исполненные художником, свидетельствуют о больших успехах в построении перспективы. Искусство Амброджо Лоренцетти носит повествовательный характер, композиции картин включают множество эпизодов и лишены, ясно выраженного, центра. С большой любовью он передает многочисленные детали из наблюдений над жизнью.

После того, как Симоне Мартини в 1337 г. по приглашению папы отбыл в Авиньон для работ над новой папской резиденцией, его место занял Амброджо Лоренцетти. Вероятно поэтому он в 1337 г. получил большой заказ на роспись зала Девяти – главный зал в Палаццо Пубблико, где заседало правительство Сиены. Это самое значительное произведение Амброджо Лоренцетти, выполнено в технике фрески. Шесть сцен фрески посвящены изображению аллегии доброго и злого правления. В этом цикле Амброджо Лоренцетти объединил изображения средневековой городской и сельской жизни, оживленных множеством человеческих фигурок. Фрески с изображением *«Дорого и дурного правления и их последствий»* со всей ясностью выражают идею, что мирное разумное начало обеспечивает процветание, и дурное, неразумное начало, сеет разрушение и хаос. Интересно, что современники эти фрески именовали «Война» и «Мир». Главную задачу художник видел в том, чтобы дать наглядный пример разумного подхода к организации жизни, под которым подразумевалась деятельность сиенского правительства, и изобразить то, чего следовало во всех случаях избегать – человеческих пороков, ведущих к разрушению и смерти.

В центре *«Аллегии доброго правления»* изображена большая фигура старца в одежде, украшенной драгоценными камнями, сидящего на троне. В левой руке он держит щит, с изображением городской печати, а в правой – скипетр. Он спокоен и величественен. У его ног мифическая волчица, кормящая дух мальчиков, будущих основателей Сиены. Так аллегорически Амброджо Лоренцетти изобразил символ городской власти Сиены. Над этим символом парят три аллегии добродетелей – Вера, Надежда, Любовь, а по сторонам от них расположились Мир, Сила, Благоразумие, Правосудие, Умеренность и Великодушие. Самой интересной фигурой в этом наборе, несомненно, является та, что олицетворяет Мир – она полулежит на мягких подушках, с оливковой ветвью в руке; от неё действительно исходит мирное спокойствие. В левой части фрески находится фигура Правосудия. На чашах весов Правосудия разместились ангелы. Ангел в красной одежде, коронует человека с пальмовой ветвью в руке, и рубит голову другому, ангел в белой одежде – протягивает коленапреклоненному человеку две меры длины и зерно. Уровнем ниже изображена иная, земная ипостась Правосудия, сидящая не на «горнем престоле», а на обычном кресле; на её коленях покоится гигантский рубанок – намек на всеобщее равенство перед законом. На этом же уровне фрески Амброджо Лоренцетти написал большое скопление народа, среди которого, возможно, есть и портреты реальных людей той эпохи.

На восточной стене зала размещена фреска *«Плоды доброго правления»*. Амброджо Лоренцетти вложил в неё все представления о счастливой мирной жизни: тучнеют стада, в полях растёт виноград, и мирно трудятся крестьяне, в городе жизнь бьёт ключом – идет строительство, торгуют лавочки, люди развлекают себя играми, а в центре сцены беспечные, модно одетые девицы водят хоровод. Интересно, что в части, изображающей сельскую местность, Амброджо Лоренцетти топографически точно передал её вид, так что эти места можно узнать до сих пор. У городских ворот художник изобразил парящую в небе аллегорическую фигуру Безопасности; она юна и прекрасна, но в руке держит маленькую виселицу с повешенным преступником – предупреждение всем, кто может прийти в процветающую Сиену с дурными намерениями.

На западной стене, напротив *«Плодов доброго правления»*, находится большая, но в основном утраченная фреска *«Плоды дурного правления»*, в которой также был изображен не только город, но и его пригороды. В центре композиции – Тиран. На его голове рога, во рту клыки, а у ног чёрный козёл. В левой руке – бокал с ядом. Над ним парят: Жадность – старуха с мешками денег, Гордость, торжественно показывающая ярмо, от которого она освободилась, и Тщеславие, любующееся собой в зеркало. Слева от Тирана, изображена Жестокость, которая в одной руке держит младенца, а в другой змею; далее, Измена, держащая на руках ягненка с хвостом скорпиона, и Обман с крыльями летучей мыши, держащий в руках жезл. Справа от Тирана расположились: Ярость – смесь кабана, кентавра и льва с кинжалом в руке, Раздор, в одежде с геральдическими цветами Сиены (чёрный и белый) – на одной стороне платья написано «да», на другой «нет», который пилой разделяет согласие, и Война со щитом и мечом в руках. У ног Тирана – поверженное Правосудие. Слева можно видеть разграбленный город, в котором каждый день происходят убийства и грабежи. Далее простирается обездоленная земля с горящими домами, разрушенными замками и толпами мародеров. И над этой внушающей ужас картиной парит зловещая фигура Страха, в руках которой меч.

Уникальность этих фресок Амброджо Лоренцетти заключается в том, что в столь большой и политически важной аллегории он обошёлся без религиозных сюжетов и ссылок на Библию. Такая программа фрескового цикла, для пропитанной христианским духом средневековой Сиены, была абсолютным новшеством.

К последним его работам относят два великолепных произведения – *«Принесение во храм»* и *«Благовещение»*, написанные уверенной рукой большого мастера.

Амброджо Лоренцетти является крупнейшим итальянским художником первой половины XIV в., который внес также большой вклад в решение проблемы передачи трехмерного пространства на плоскости. Новым явлением в его живописи были сцены из обыденной жизни.

Еще один художник треченто, последователь Джотто – *Альтикьеро де Дзевио (ок. 1320 – 1385)*. Он работал в Падуе и расписал базилику Сант-

Антонио. На боковой стене капеллы расположена, написанная им, грандиозная сцена «Распятие». Как и Джотто, он использует светотеневую моделировку, чтобы дать реальное ощущение предмета и реального пространства. Альтикьеро отказывается от золотого фона и вводит в композицию усложненный подробностями пейзаж. Скалистые пейзажи Джотто больше похожи на кулисы, а у Альтикьеро пейзаж более живой, правдоподобный. Большую роль в композиции играет колорит, разнообразные оттенки цветов, которые создают пространственное впечатление и усиливают пластичность фигур.

Он строит свои картины на гармонии оттенков светлых, прозрачных, теплых цветов. Благодаря своим новаторским идеям Альтикьеро по праву считается одним из предтеч венецианской живописи XVI в.

В конце XIII в. во Флоренции началось строительство одного из лучших соборов мира – *Санта-Мария-дель-Фьоре*, посвященного Богородице (собор Святой Марии с цветком лилии). Данное сооружение должно было не только стать символом богатства и силы города, но и превзойти своей красотой и величиной соборы тосканских городов-соперников. Для его строительства был приглашен один из лучших мастеров того времени – *Арнольфо ди Камбио (1245 – 1310)*. В 1294 г. он закончил проект храма, и началось строительство.

В плане здание представляло собой латинский крест, который должен был увенчать купол. В 1302 г. Арнольфо ди Камбио скончался. Под его руководством были частично возведены боковые стены, полностью стена западного фасада и выполнена ее отделка. А в 1310 г. строительные работы были остановлены на целых 45 лет из-за нехватки средств.

Когда в 1355 г. было возобновлено строительство, решено было увеличить размеры храма, сохранив при этом проект Арнольфо ди Камбио. Архитектура храма представляет не только характерные черты готической архитектуры, но и признаки архитектуры Возрождения. Фасады храма облицованы цветным мрамором. Огромное внутреннее пространство собора, наполненное светом и воздухом, устремлено не вверх, а вширь. Светлые гладкие стены создают ощущение тихой радости, покоя и умиротворения. Пространства окон заполняют витражи.

Западный фасад украшают стрельчатые архивольты перспективных порталов, окна-розы, декоративные башенки, скульптуры и рельефы. В украшении боковых фасадов и апсидол (венки капелл) использованы полуциркулярные арки и сдвоенные полуколонны коринфского ордера, придающие облику храма торжественность и праздничность.

Параллельно со строительством собора Санта-Мария-дель-Фьоре под руководством Арнольфо ди Камбио возводилась и резиденция синьории (правителей города) – *Палаццо Веккьо* («Старый дворец»). Здание было заложено в 1294 г.

Палаццо Веккьо имеет облик средневекового дома-крепости, над которым возвышается высокая сторожевая башня (94 м) с машикулями. Машикули (от фр. – «бить в голову») – навесные бойницы, расположенные в

верхней части крепостных стен и башен. Машикули предназначались главным образом для вертикального обстрела штурмующего стены противника, забрасывания его камнями.

Здание имеет кубическую форму и состоит из 3 этажей. Окна второго и третьего этажей украшены горбылями. Поверхность стен отделана **рустованным камнем** (камень с грубооколотой или выпуклой лицевой поверхностью). Верх ратуши украшает аркада, под которой можно видеть 9 гербов коммуны Флоренции, среди которых самый известный – красная лилия на белом фоне.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самопроверки

1. Назовите характерные черты художественной культуры эпохи Треченто?
2. Какие художественные школы и стили оказывали влияние на живопись Сиены в период Треченто?
3. Объясните значение цветовой гаммы в иконописи?
4. Какие факторы, по мнению искусствоведов, обусловили консерватизм сиенской школы живописи?
5. Назовите имена самых известных представителей сиенской художественной школы?
6. В чем заключается уникальность фресок Амброджо Лоренцетти в Плаццо Публико?
7. Чем отличается живопись Амброджо Лоренцетти от живописи Джотто?
8. Расскажите, как художник Амброджо Лоренцетти представил в своих фресках плоды плохого и хорошего правления?
9. Назовите характерные черты живописи Альтикьеро да Дзевио?
10. Назовите архитектурные сооружения Арнольфо ди Камбио?

Задания для самостоятельной работы

1. Подготовьте биографические презентации, посвященные Николо Пизано и Андреа да Буонайути. Презентация должна отражать основные этапы развития творчества мастеров, представлять иллюстрации в хронологическом или типологическом порядке с подписями, содержать описание особенностей творческого метода мастера, его стиля, характеристику его роли и места в развитии ренессансного искусства.

Тесты

1. *Сильное влияние Византийской живописной традиции и готики в период треченто характерно для живописи:*
 - а) Флоренции;
 - б) Венеции;
 - в) Сиены.
2. *Художник, которому Ф. Петрарка заказал портрет своей возлюбленной Лауры:*
 - а) Дуччо Буонинсенья;

- б) Симоне Мартини;
- в) Альтикьеро де Дзевио.

3. Основатель сиенской школы живописи:

- а) Дуччо Буонинсеня;
- б) Симоне Мартини;
- в) Альтикьеро де Дзевио.

4. Алтарный образ «Маэста» в Сиенском соборе был выполнен:

- а) Альтикьеро де Дзевио;
- б) Дуччо Буонинсеня;
- в) Симоне Мартини.

5. Одна из самых известных работ Симоне Мартини:

- а) «Маэста»;
- б) «Благовещение»;
- в) «Афина и кентавр».

6. Начало строительства собора Санта-Мария-дель-Фьоре относится:

- а) к XII в.;
- б) к XIII в.;
- в) к XIV в.

7. Для отделки внешних стен Плаццо Веккьо во Флоренции используют рустовый камень – это:

- а) камень, с грубоколотой или выпуклой поверхностью;
- б) шлифованный камень;
- в) камень неправильной формы, отличающийся разными размерами и толщиной.

8. Художник, продолживший живописные принципы Джотто:

- а) Дуччо Буонинсеня;
- б) Симоне Мартини;
- в) Альтикьеро де Дзевио.

9. Автор фрески с аллегорическим изображением «Дорого и дурного правления и их последствий»:

- а) Дуччо Буонинсеня;
- б) Симоне Мартини;
- в) Альтикьеро де Дзевио
- г) Амброджо Лоренцетти.

10. Проект одного из лучших соборов мира – Санта-Мария-дель-Фьоре был выполнен:

- а) Арнольфо ди Камбио;
- б) Альтикьеро де Дзевио;
- в) Амброджо Лоренцетти.

Рекомендуемая литература

Бицилли П.М. Место Ренессанса в истории культуры. – СПб., 1996. – 276 с.
Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. – М.: Юристь, 1996. – 591 с.

Гнедич П.П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура. – М.: Эксмо, 2002. – 848 с.

Жуковский В.И. Искусство Возрождения: учебное пособие. – Красноярск: Красноярский гос. Университет, 2006. – 298 с.

Любимов Л.Д. Искусство Западной Европы: Сред. Века. Возрождение в Италии. – М.: Просвещение, 1996. – 318 с.

Муратов П. Образы Италии. – М.: Прогресс, 1994. – 592 с.

4.4. Флорентийское Кватроченто – Раннее Возрождение

Хронологически Кватроченто охватывает XV в. – это время расцвета изобразительного искусства Возрождения. Итальянское искусство Раннего Возрождения развивалось в рамках локальных школ – флорентийская, умбрийская, североитальянская, венецианская. Лидирующее положение занимала Флоренция.

«Цветком Тосканы» и «зеркалом Италии» называли Флоренцию. «Это почти рай, – писал из Флоренции Ф. Достоевский. – Ничего представить нельзя лучше впечатления этого неба, воздуха и света... Здесь есть такое солнце и небо и такие – действительно уж **чудеса искусства** (подчеркнуто Достоевским), неслыханного и невообразимого...». Такой Флоренция является, и по сей день.

В начале XV в. Флоренция претендовала на роль главного города Италии, противопоставив себя «вечному городу» – Риму. Флоренции было чем гордиться. Здесь впервые были провозглашены демократические принципы: «Свобода есть неотъемлемое право, которое не может зависеть от произвола другого лица». Этот жизнеутверждающий идеал свободы найдет свое отражение во многих произведениях искусства, ставшего частью общественной жизни Флоренции. Проект дворца или купола собора, приобретение картины Боттичелли или статуи Микеланджело волновали каждого жителя, Флоренция служила своеобразной моделью современного города блистательных изобретений и открытий, который часто называли «новыми Афинами».

Закат Флоренции в конце XV в. оказался трагичен. Он был отмечен кострами инквизиции на площадях города. Здесь сжигали книги Данте и Петрарки, «непристойные» картины, скульптуры, гравюры и рисунки известных мастеров. В XVI в. Флоренция уступает свою роль Риму, но остается одним из крупнейших городов Италии – «культурной провинцией», по праву гордящейся богатым прошлым.

Характерные черты художественной культуры Кватроченто

- этот период наполнен творческой свободой, смелыми дерзаниями, преклонения перед человеческой индивидуальностью. Это поистине век гуманизма. Кроме того, это эпоха, полная веры в безграничную силу разума, эпоха интеллектуализма;
- геометрия, математика, анатомия, учение о пропорциях человеческого тела имеют для художников огромное значение; именно в это время начинают тщательно изучать строение человека;

- в XV в. итальянские художники решили проблему прямолинейной перспективы, которая уже назрела в искусстве Треченто;
- в формировании светской культуры Кватроченто огромную роль сыграла античность. XV столетие демонстрирует прямые связи с ней культуры Возрождения. Во Флоренции основывается Платоновская академия, библиотека Лауренциана содержит богатейшее собрание античных рукописей;
- появляются первые художественные музеи, наполненные статуями, обломками античной архитектуры, мраморами, монетами, керамикой. Восстанавливается античный Рим;
- влияние античности наслаивается на многовековые и прочные традиции средневековья, на христианское искусство. Сюжеты языческие и христианские переплетаются, трансформируются, сообщая специфически сложный характер культуре Возрождения. Кватроченто черпает свои сюжеты и образы и из Священного Писания, и из античной мифологии, из рыцарских легенд, из наблюдений самого художника сиюминутной жизни.
- в связи с усилением роли патрициата во второй половине XV в., в искусстве большее значение приобретают изящество и роскошь. Евангельские сюжеты, изображенные *Доменико Гирландайо (1449 – 1494)* на стенах церкви Санта Мария Новелла, по сути, представляют собой трактовку сцен быта высших слоев флорентийского общества. Особой изысканности флорентийское искусство достигает в конце века, в правление внука Козимо — Лоренцо Медичи.

Искусство Флоренции тесно связано с домом Медичи. Династия Медичи дала миру четырех римских пап – Льва X, Пия IV, Льва XI, Клементя VII, и двух французских королей – Катерину и Марию Медичи. Фамилия Медичи указывает на то, что кто-то из предков занимался медициной. Известно, что до приезда во Флоренцию Медичи преуспевали в аптечной торговле. В XIII в. семейное дело превратилось в банковский дом, в XIV в. этот дом стал одним из крупнейших в Италии, и открыл филиалы в Венеции и Риме. Укрепившись финансово, Медичи сделали ставку на малоимущее население и его борьбу против знати – феодального дворянства и крупного купечества стали единоличными правителями города и прилегающих земель. И все же главное, чем запомнились Медичи в истории, – это широкое покровительство лучшим художникам и архитекторам своего времени. *Лоренцо Медичи (1449 – 1492)* был сам крупнейшим поэтом той поры. Он писал стихи, поэмы, карнавальные песни, в которых воспевал красоту мира, радость жизни. Время правления Лоренцо было непростое. Заговоры и восстания против тирании Медичи, с одной стороны, с другой – блистательная жизнь двора с праздниками, карнавалами, турнирами. Знаток и любитель искусства, Лоренцо сумел привлечь к себе немало художников, музыкантов, поэтов. Деньги Медичи шли на создание шедевров мировой культуры. По заказу семейства были построены великолепные дворцы и разбиты прекрасные парки.

Медичи правили во Флоренции с небольшими перерывами более трехсот лет. Их дважды изгоняли из республики за неудачи, но они вновь возвращались. В конце концов, они воцарились во Флоренции в качестве герцогов Тосканских и правили вплоть до XVI в.

Реформатором в живописи Раннего Возрождения был *Мазаччо (1421 – 1427/28)* основатель нового реализма. Его настоящее имя – Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи. За свою беспечность, рассеянность и непрактичность, отличавшие его с раннего детства, художник получил прозвище Мазаччо, что в переводе означает «нескладный чудак» или «мазила». За свою короткую жизнь (27 лет) он сумел решить в живописи сложнейшие задачи: поместил фигуры в пространстве, прочно поставил их на землю и заставил по ней ходить, связал фигуры с пейзажем, впервые дал воздушную перспективу. Одним из достижений Мазаччо была разработка системы глубинного изображения пространства с помощью прямой центральной перспективы, названной впоследствии итальянской.

В капелле Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции Мазаччо написал сцену *«Изгнания из рая» (1425)*. Это первые в истории западноевропейского искусства реально написанные, и верно поставленные нагие фигуры, хотя без детализации, лишь прописаны их основные мышцы. Здесь еще нет точного знания анатомии, но ощущается общее знание человеческого тела. Лица грешников удивительно выразительны и полны эмоций, их движения естественны и реалистичны. Адам от стыда закрыл лицо руками. Ева рыдает, запрокинув в отчаянии голову.

Там же, в капелле Бранкаччи, он написал серию фресок, посвященных жизни св. Петра. Самая гениальная по своей убедительности сцена – *«Чудо со статиром» (1425)*, где Христос вместе со своими учениками был остановлен сборщиком податей. У Христа не было денег, и он велел Петру выловить в озере рыбу, достать из нее монету (статир) и отдать сборщику. Каждый образ наделен психологической характеристикой. В сцене «Чудо со статиром» объединены сразу три сюжета: Христос с учениками у ворот города, остановленный сборщиком податей, – это центральная композиция; Петр, по велению Христа, вылавливающий рыбу, чтобы достать из нее необходимую для уплаты монету – композиция слева; сцена выплаты подати сборщику – справа. Сам принцип соединения на одной плоскости трех сцен еще архаичен, но в нарушение этой традиции, сцены в ней не идут последовательно одна за другой. Главное действующее лицо – Христос, он – центр группы апостолов, центр композиции, смысловой центр произведения. Фигуры апостолов величавы и массивны. Вся фреска написана с единой точки зрения, головы персонажей находятся на уровне горизонта, фигуры соотнесены с пейзажем в масштабе и в цветовых отношениях. Зритель видит спокойную пластику поз, естественность жестов, монументальную обобщенность. Лица апостолов индивидуализированы. Характер развития действия, созданные образы, построение пространства принадлежали уже новому искусству. Вдаль уходят холмы и деревья, образующие естественную среду, в которой пребывают герои

и с которой органично связаны фигуры. Естественно располагается в пейзаже центральная группа – Иисус и его ученики. Между фигурами создается как бы воздушная среда. Мазаччо не побоялся сообщить портретные черты группе учеников Христа в центре: в правой крайней фигуре современники видели самого Мазаччо, в лице слева от Христа усматривали сходство с Донателло. Естественным было и освещение: оно соответствовало реальному свету, падающему с правой стороны капеллы. Капелла Бранкаччи становится своего рода академией: здесь будут учиться, копируя Мазаччо, целые поколения мастеров вплоть до Микеланджело.

В первой половине XV в. в живописи появляется самостоятельный жанр – светский портрет, созданный по единому типу: погрудные профильные изображения. Мазаччо в этом жанре написал *Мужской портрет (ок. 1425)*. Распространение портрета имело свои причины – возросший интерес мастеров искусства к достоинству, красоте, неповторимым качествам индивида.

Несмотря на краткость жизни и творчества Мазаччо, он оказал сильнейшее влияние на новое зарождающееся искусство. Вместо господствовавшей в живописи второй половине XIV в. декоративности и повествовательности, появилась сдержанная цветовая гамма, обобщенность и лаконичность монументальной формы.

Фра Беато Анджелико (ок. 1400 – 1455) также относится к новаторам в живописи, хотя источником его творчества были византийские традиции и средневековой миниатюры. Настоящее его имя Гвидо ди Пьетро. Он был монахом, настоятелем монастыря.

Для творчества Фра Анджелико характерна простота цветовых решений, мягкий лиризм, широкое использование золота. Его искусство проникнуто глубокой и искренней религиозностью. Художник смотрит на мир с благоговейным восторгом, открывая в нем некий отблеск одухотворенной небесной красоты. Его задумчивые светловолосые Мадонны, ангелы в голубых и розовых, затканых золотыми звездами одеяниях, хрупки и грациозны и подчас кажутся скорее небесными, чем земными созданиями.

В то же время Анджелико наделяет предстающий в его композициях мир радостным многообразием. Он открывает прелесть цветущих лугов и стройность темных силуэтов кипарисов, прозрачные краски пейзажных далей, движение легких теней, любит гармоничными формами колонн ренессансных портиков, переносит действие то на городские площади и улицы, то на берег моря или в уютные дворики. Мир Анджелико приветлив и радостен, в нем есть непосредственное, живое очарование. Один из самых утонченных колористов XV в., Фра Анджелико наделяет его изысканной гаммой нежных и чистых красок, нередко сочетая их с позолотой.

Николай Гумилев посвятил Фра Анджелико стихотворение, где есть такие строки:

На всем, что сделал мастер мой, печать
Любви земной и простоты смиренной.

О да, не все умел он рисовать,
Но то, что рисовал он, — совершенно.

Шедевром Фра Беато Анджелико является *Благовещение* (ок. 1432 – 1433), написанное для церкви Сан Доменико в Кортоне. Сцена происходит в галерее с аркадой, образованной изящными колоннами. Мария, благоговейно скрестив руки на груди, слушает слова склонившегося перед ней Архангела Гавриила. Над головой Марии летит золотой голубь – воплощение Духа Святого. Слева – сад с изящно прописанными цветами, пальмой и другими растениями. В глубине сада видна сцена изгнания из Рая. Алтарь весь пропитан нежными красками и изящными линиями, подчеркнута плавными движениями героев, тончайшей детализацией в написании одеяний, фрагментов интерьера и архитектуры, сиянием золота в нимбах.

Последние десять лет жизни Фра Анджелико провел в Риме, где он украсил фресками капеллу папы Николая V (1445 – 1448). Сюжетами росписей стали фрагменты житий св. Лаврентия и св. Стефана. По замыслу это были скорее повествовательные сцены, чем молитвенные образы.

Знакомство с итальянской живописью XV столетия немислимо без знакомства с творчеством *Паоло Уччелло* (ок. 1397 – 1475). Паоло Уччелло родился в семье флорентийского цирюльника. Изначально ему дали имя Паоло ди Доно, но со временем оно, по досконально неизвестным причинам, было изменено на общеизвестный вариант. Примерно в 15-летнем возрасте Паоло стал подмастерьем Лоренцо Гиберти, но скульпторам не стал и предпочел ваянию живопись. Вместо этого, он вступил в гильдию врачей, аптекарей и художников Флоренции.

В 1415 г. Уччелло вступил во флорентийскую гильдию врачей, аптекарей и... художников. Этот курьез историки искусства объясняют тем, что живописцы в ту пору готовили краски из тех же материалов, из которых фармацевты делали свои лекарства. Другие же искусствоведы склоняются к тому, что медицина и живопись «объединялись по небесному признаку» – покровителем, как врачей, так и художников считался святой Лука. Эти объяснения, впрочем, не противоречат друг другу.

Уччелло прожил долгую жизнь и принадлежал к поколению реформаторов. Он был неутомимым экспериментатором, одержимым новыми художественными идеями, разработкой новых изобразительных принципов. Особенно его увлекали принципы перспективного построения пространства на плоскости.

Интерес Уччелло к проблемам перспективы был настолько велик, что этот предмет оказался неразрывно связан с именем художника. Вазари начинает биографию Уччелло словами: «Уччелло посвятил перспективе большую часть своей жизни, и если бы он не потратил на эти изыскания столько времени, он смог бы стать самым знаменитым живописцем со времен Джотто». Далее Вазари выдвигает предположение, что изучение перспективы не только не позволило художнику в полной мере реализовать свой талант живописца, но и повинно в «одионочестве, эксцентричности, бедности мастера».

Точку зрения Вазари разделяли многие историки искусства последующих поколений. Так, в XIX в. Джон Рескин писал: «Уччелло потерял голову от своей любви к перспективе».

Понять одержимость Уччелло перспективой несложно. В то время она была еще плохо изучена. Уччелло считал, что перспектива способна дать художнику поистине безграничные возможности. В 1456 г. по приглашению Козимо Медичи он приступил к украшению его дворца, написав три картины *«Битва при Сан Романо» (1432)*, где флорентийцы одержали победу над войсками Сиены. Каждая деталь этой композиции, от лежащих на земле сломанных копий до фигур, сражающихся солдат, написана в соответствии с законами перспективы, превратившими хаотичную сцену битвы в безупречно точный, математически выверенный узор.

С точки зрения «натуралистичности», «жизненной правдивости» «Битву при Сан-Романо» рассматривать невозможно. Но Уччелло и не стремился к тому, чтобы как можно более реалистично запечатлеть кровавое сражение. Его интересовало совершенно другое. И перспектива служила ему вовсе не для написания «правдоподобной сцены». Живописец хотел так организовать пространство картины, чтобы каждая деталь в нем выглядела как часть целого, создающего определенное настроение. В настоящий момент это три большие картины, разбросанные по разным музеям Европы. Первоначально это был единый фриз длиной в 9,5 м, помещенный высоко на стенах одной из комнат Палаццо Медичи.

Тем же целям служит перспектива и в других работах Уччелло. Здесь уместно вспомнить фреску *«Ночная охота» (1470)*, где удаляющиеся и теряющиеся во мраке деревья, навевают мысли о таинственности и необозримости мира, в котором человек так легко может потеряться и никогда не найтись. Сюжет картины нетривиален. Художники эпохи Возрождения довольно часто изображали охотничьи сцены – но всегда на заднем плане, в качестве одной из составляющих фонового пейзажа. Охота как таковая (и тем более – ночная охота) никогда не становилась до Уччелло самостоятельным сюжетом картины. Некоторые историки искусства предполагают, что эта работа мастера иллюстрирует некое (возможно, утраченное) литературное произведение того времени. Эта теория выглядит правдоподобной, но подтвердить ее пока ничем не удалось. «Темное» происхождение картины, однако, не умаляет ее художественных достоинств и оригинальности авторского замысла.

С первого взгляда поражает движение, одновременно и беспорядочное, и целеустремленное, которое Уччелло сводит к одному центру – к зверям, которых загоняют. Взгляд зрителя не останавливается на какой-то конкретной фигуре – все смешивается на картине в общем движении. И в этом движении идея картины, но, однако, и само движение вторично перед фанатическим рвением создать иллюзию пространства. Движение является пространственно организующим фактором. Чтобы придать движению композиционную оформленность, Уччелло пользуется методом скрытой перспективы. Этот метод

художник применял в «Битвах», где обломки копий направляют взгляд зрителя к определенному центру и тем самым усиливают иллюзию пространства. В «Охоте» направляющие линии более закамouflированы. Они не бросаются сразу в глаза, и потому действие их на зрительное восприятие более опосредствовано, но не менее сильно. Два загонщика, симметрично расположенные с левого и с правого края картины, держат в руках палки - если продолжить линии этих палок, то обнаруживается точка схода где-то в центре картины около одного загоняемого зверя. На втором плане можно найти еще одного загонщика, палка которого также направлена к этому центру. Далее, в центральной части картины на самом первом плане собака, форма тела и движение которой идентичны собаке, находящейся в глубине. Проводя линии через головы и лапы собак, видим, что сходятся они около той же общей точки.

Богатство фантазии и склонность в поэтической условности особенно ярко проявляются в станковых работах Уччелло. Его излюбленные темы – битвы, охоты, сражения прекрасного рыцаря со сказочным драконом.

Уччелло был первым, кто воплотил визуальную идею конного монумента, позже воплощенную в бронзе его современниками – скульпторами Донателло и Верроккьо. В 1436 г. он написал фреску *«Конный памятник кондотьера Джованни Акото»* – не имея возможности отлить в бронзе памятник этому флорентийскому полководцу, англичанину по происхождению Джону Хоквуду, правительство Флоренции решило хотя бы запечатлеть такой памятник в фреске. Чеканный, скупой силуэт всадника, его властная поза, величавая поступь коня, возможно, стали образцом для скульптора Донателло, создавшего десять лет спустя конный памятник полководцу Гаттамелате в Падуе.

Имя Уччелло никогда не забывали окончательно, но на протяжении столетий его считали художником, «помешавшимся на перспективе» и «писавшим забавные картины». Еще в 1896 г. один из самых знаменитых исследователей итальянской живописи эпохи Возрождения, Бернард Бернсон, говорил об Уччелло как о математике, увлекавшемся живописью. «Его истинной страстью была перспектива, – писал искусствовед, – а живопись служила Уччелло тем пробным камнем, на котором можно было искать решение тех или иных математических проблем. Как художник Уччелло не представлял собой ровным счетом ничего».

Настоящее признание пришло к мастеру лишь в XX в. Одним из самых пылких почитателей его таланта был известный искусствовед Кеннет Кларк, опубликовавший в 1983 г. эссе, посвященное творчеству художника. В нем он назвал стиль Уччелло «синтезом готической фантазии и эвклидовой логики, синтезом настолько совершенным, что нам никогда не докопаться, чему обязана своим рождением та или иная деталь в композициях мастера, – пылкому воображению или холодному математическому расчету».

Наиболее ярким художником эпохи раннего Возрождения во Флоренции следует считать великого *Сандро Боттичелли (1445 – 1510)*. Настоящее имя художника – Алессандро Филипепи. На три долгих столетия о нем забыли.

Интерес к его таланту возник только в XIX в. Его творчество привлекло внимание художников-прерафаэлитов.

В творчестве Сандро Боттичелли нашла выражение вся сложность и драматичность времени конца Кватроченто. В его искусстве невероятным образом соединились мистическая тревога Средневековья с просветленным духом античности. По определению Б.Р. Виппера, Боттичелли не занимают ни реальная натура, ни тема, которой посвящена данная картина. Его занимает вообще не то, что происходит в картине, а то, что происходит в нем самом.

На протяжении нескольких лет он выполнял заказы для дома Медичи. На одной из них он создает коллективный портрет семьи Медичи и их друзей – *«Поклонение волхвов» (1475 – 1476)*. Сандро Боттичелли показывает евангельское событие как некое таинство. В глубине композиции – Святое семейство. Младенец, сидящий на коленях Марии, вызывает у собравшихся чувство глубочайшего благоговения. Художник использует в компоновке сцены разнообразие поз, движений, поворотов и наклонов головы. Место, где совершается действие, – это мир древности: в отдалении видны руины античного храма. Но всюду вокруг пробивается новая жизнь, среди камней растут первые побеги – своего рода символ новой эры, которую знаменует рождение Христа.

В левой части картины представлены Лоренцо Медичи, держащийся с некоторой надменностью, на его плечо склонился поэт Анджеоло Полициано; следующим стоит юный философ граф Пико делла Мирандола, указывающий жестом на чудесное явление Младенца. Продолжим описание картины словами Джорджо Вазари: «И особую выразительность мы видим в старце, который, целуя ноги Господа нашего и тая от нежности, отменнейшим образом показывает, что он достиг цели длиннейшего своего путешествия. Фигура этого царя представляет собой точный портрет Козимо Старшего ди Медичи». В правой стороне композиции, начиная от центра, изображены сыновья Козимо Старшего, Пьеро и Джованни, уже умершие к моменту написания картины, вблизи от них в черном одеянии с красной отделкой меланхоличный Джулиано Медичи, за ним – философ Джованни Аргиропуло.

Как пишет Паола Волкова: «Сандро Боттичелли был великим художником, но он также был и придворным. И он был не просто придворным, он был театральным художником. Боттичелли ставил театральные постановки дома Медичи. Он оформлял охоты. Он оформлял турниры. Сандро Боттичелли был обаятельным, обходительным, он обожал Лоренцо Великолепного, он был практически членом семьи. Но более всего он был другом младшего брата Лоренцо Великолепного, он был другом Джулиано Медичи.

Джулиано Медичи ...был прекрасным братом и был идеальным рыцарем. ... Джулиано Медичи по законам того времени ... был отчаянно влюблен. Он был влюблен в совершенно очаровательную женщину... Симонетту Веспуччи. ... Симонетта стала кумиром и идеалом красоты для многих флорентийцев. Ее сравнивали с Беатриче и Лаурой, с нимфой и родившейся из пены Венерой. ... Симонетта умерла очень рано, ей не было еще и 30 лет. ...В 1477 или 1478 г. во Флоренции произошло очень страшное и очень тяжелое событие: Пацци,

которые были одним из самых знатных родов Флоренции, составили заговор против Медичи. В один из дней, когда Медичи после мессы сходили со ступеней кафедрального собора Санта Мария дель Фьоре, Пацци хотели убить Лоренцо Медичи, но Джулиано заслонил собой своего брата. И даже перед смертью, как говорят, этот юноша произнес что-то вроде прощального монолога, что наконец-то он может жизнь свою отдать за брата своего, великого человека.

И вот когда исчезли они оба: когда умерла Симонетта, и когда так романтично и драматично погиб Джулиано Медичи, они превратились в настоящих героев Боттичелли. Они стали его сном, они стали его навождением. Они стали его уникальными и единственными героями. Художник писал их бесконечно».

Две наиболее прославленные свои композиции, «Рождение Венеры» и «Весну», Боттичелли посвятил Джулиано Медичи и его возлюбленной Симонетте Веспуччи, прекрасный образ которой художник включает почти во все свои живописные работы. **«Рождение Венеры» (1482 – 1486)** – одно из самых светлых произведений Кватроченто – навеяно содержанием поэмы Полициано «Турнир»:

«Девушка божественной красоты
Колышется стоя на раковине,
Влекомой к берегу сладострастными Зефирами
И Небеса любят этим зрелищем».

Художник изображает обнаженную богиню Венеру (Афродиту), скользющую по поверхности моря в огромной раковине; слева дуют на нее аллегорические фигуры ветров, справа на берегу богиню встречает нимфа, чтобы покрыть ее прозрачным, затканым цветами плащом. Так художник изобразил загадочное возникновение Красоты.

«Весна» (1482) («Primavera») – еще в большей степени, чем «Рождение Венеры», содержит в себе черты иррационализма и декоративности. Она просто невероятно красива. Сюжет не совсем ясен.

Справа Боттичелли изобразил Зефира, преследующего нимфу Хлорис, из их союза возникла Флора; затем видим Венеру, танец Граций и, наконец, Меркурия, который, устремив взгляд ввысь, снимает кадуцеем пелену облаков, препятствующую созерцанию.

Венера стоит под сенью деревьев в зачарованном пространстве весеннего леса. На ней платье из тончайшей ткани с золотыми нитями, роскошный плащ алого цвета. Все это свидетельствуют о том, что перед нами богиня любви и красоты. Склоненная голова Венеры покрыта газовым покрывалом, в какие Сандро любил одевать своих Мадонн. Лицо Венеры с вопрошающе поднятыми бровями выражает грусть и скромность. Значение ее жеста неясно – приветствие ли это, робкая защита или благостное приятие? Персонаж напоминает Деву Марию. Языческое и христианское объединяются в одухотворенный образ.

В других фигурах композиции также улавливаются ассоциации с религиозными мотивами. Так, образы Зефира и нимфы Хлорис перекликаются со средневековым изображением дьявола, не пускающего душу в Рай. Грации спутницы и служанки Венеры – Целомудрие, Любовь, Наслаждение. Их стройные фигуры с удлиненными, плавно изгибающимися формами сплелись в ритмической последовательности кругового движения. Художник на редкость изобретателен в трактовке причесок, передавая волосы одновременно как природную стихию, и как декоративный материал. Волосы Граций собраны в пряди, вьющиеся, ниспадающие волной, рассыпающиеся по плечам, словно золотистые струи.

Легкие изгибы и повороты фигур, диалог взглядов, изящное соединение рук и постановка ступней – все это передает поступательный ритм танца. Все женские фигуры в картине повторяют образ Симонетты Веспуччи, а Фигура Меркурия – Джулиано Медичи. Все произведения Боттичелли подобны музыке. Они рождают в душе человека красоту, уточненную и грустную.

На картинах Сандро Боттичелли чаще всего зритель видит человека страдающего. Его Мадонны и Венеры печальны. Они производят впечатление людей, понесших глубокую утрату. Одна из самых трагических картин Боттичелли – *«Пьета» (1490 – 1495)* («Оплакивание Христа»). Картина передаёт, прежде всего, настроение. Лицо Спасителя несёт на себе след от страданий и печали. Все фигуры, показывают глубокую грусть, страдания. Женщины и апостол склоняются над измученным телом Христа. Иосиф изображён с терновым венком в руке – он забрал тело у Пилата. Работа настолько передаёт настроение Святых, что невидимая сила заставляет зрителя сопереживать этот ужасный момент вместе с ними. Ведь Спаситель хотел добра для всех людей, а его приговорили к мучительной смерти. Участники этой сцены не могут понять зачем? Убийство – грех. Работа пропитана прозрачными тусклыми тонами красок, которые придают угнетённую атмосферу. Столько скорби, и она реальна. «В самом этом теле Христа, изломанном, сломленном, – то ли Оплакивание Лоренцо, то ли Оплакивание Джулиано, то ли Оплакивание того времени, которое было для Боттичелли всем: его жизнью, его дыханием, его дружбой, его любовью. Это такой ВСЕПЛАЧ, общее рыдание» (Паола Волкова).

В позднем творчестве художника нарастает напряженный драматизм, экспрессия – *«Клевета» (1494), «Покинутая» (1496)*.

Грустные мотивы в живописи Боттичелли навеяны религиозно-мистическими проповедями Савонаролы, введением войск французского короля на Апеннинский полуостров.

Боттичелли оставил довольно большое количество рисунков, среди них знаменитую серию *иллюстраций к «Божественной комедии» Данте*.

Художник создал пленительные по своей возвышенности образы-аллегии и подарил миру идеал женской красоты. Одушевленность ландшафта, хрупкая красота фигур, музыкальность легких, трепетных линий,

прозрачность изысканных, словно сотканных из рефлексов красок, создают в его произведениях атмосферу мечтательности и легкой грусти.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите хронологические рамки Кватроченто?
2. Назовите характерные черты культуры эпохи Кватроченто?
3. Расскажите о творчестве Мазаччо, особенностях его творчества?
4. Какие направления имели место в живописи флорентийского кватроченто?
5. В чем состоят особенности живописной манеры Сандро Боттичелли?
6. Назовите излюбленные прототипы живописных произведений Сандро Боттичелли?
7. На примере работ Сандро Боттичелли покажите, как художник сочетает средневековый мистицизм с античной традицией, идеалы готики и Возрождения?
8. Назовите картины Сандро Боттичелли, являющиеся отражением кризиса флорентийского Возрождения?
9. В 1415 г. Уччелло вступил во флорентийскую гильдию врачей, аптекарей и... художников. Как объясняют искусствоведы такое курьезное сочетание направлений?
10. Расскажите о картине Паоло Уччелло «Ночная охота». Сформулируйте главную идею картины?
11. Назовите излюбленные темы художественных произведений Паоло Уччелло?
12. В чем ценность работ Паоло Уччелло для современных художников?

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте «Речь о достоинстве человека» Пико дела Мирандола. Найдите в тексте утверждения автора об антропоцентризме. Выпишите из текста аргументы в пользу превосходства человеческой природы. Какой из них, по мнению автора, является самым важным?

2. Рассмотрите картины художников раннего Возрождения и отметьте новые подходы к изображению человека под влиянием антропоцентризма.

Тесты

1. С именем какой династии связан культурный подъем во Флоренции:

- а) Анжуйской;
- б) Бонифациев;
- в) Медичи.

2. Эпоха Кватроченто в Италии связана с расцветом:

- а) живописи и музыки;
- б) живописи и скульптуры;

в) живописи и танца.

3. Художник – основатель реализма в живописи:

- а) Мазаччо;
- б) Джотто;
- в) Сандро Боттичелли.

4. Художник, разработавший теорию перспективы:

- а) Мазаччо;
- б) Фра Беато Анджелико;
- в) Паоло Учелло.

5. Сандро Боттичелли – выдающийся живописец раннего Возрождения, работы которого снискали ему славу самого эмоционального и лирического художника. Его картины «Благовещение», «Весна», «Покинутая», «Рождение Венеры», «Мадонна во славе» полны поэтичности и изысканности. Определите, в какой из вышеназванных картин Боттичелли соединил в единую композицию фигуры Венеры, Меркурия, трех граций, нимфы, весны, зефира и других.

6. Кому посвятил эти строки Н. Гумилев:

*На всем, что сделал мастер мой, печать
Любви земной и простоты смиренной.*

*О да, не все умел он рисовать,
Но то, что рисовал он, – совершенно.*

- а) Мазаччо;
- б) Фра Беато Анджелико;
- в) Паоло Уччелло.

7. Фреска Мазаччо «Изгнание из Рая» находится:

- а) в галерее Уффици;
- б) в капелле дель Арена;
- в) в капелле Бранкаччи.

8. Как называется фреска Мазаччо, на которой одновременно изображены три разновременных сюжета:

- а) «Благовещение»;
- б) «Чудо со статиром»;
- в) «Вознесение».

9. Последние десять лет жизни этот художник провел в Риме, где он украсил фресками капеллу папы Николая V. Сюжетами росписей стали скорее повествовательные сцены, чем молитвенные образы.

- а) Мазаччо;
- б) Фра Беато Анджелико;
- в) Паоло Уччелло.

10. «Битва при Сан Романо» написана:

- а) Мазаччо;
- б) Фра Беато Анджелико;
- в) Паоло Уччелло.

11. Художник, воплотивший визуальную идею конного монумента:

- а) Мазаччо;
- б) Фра Беато Анджелико;
- в) Паоло Уччелло;
- г) Сандро Боттичелли.

Рекомендуемая литература

1. Волкова П. Мост через бездну. – М.: Зебра Е, 2013. – 224 с.
2. Зубов В.П. Леонардо да Винчи. 1452–1519 / В. П. Зубов; Отв. Ред. Канд. Искусствоведения М. В. Зубова. Российская академия наук. – М.: Наука, 2008. – 352 с.
3. Искусство Раннего Возрождения. – М.: Искусство, 1980. – 257 с.
4. История искусства: Ренессанс. – М.: АСТ, 2003. – 503 с.
5. Пикол Ч. Леонардо да Винчи. Полёт разума / Пер. С англ. Т. Новиковой. – М.: Эксмо, 2006. – 768 с.
6. Петрочук О. К. Сандро Боттичелли. – М.: Искусство, 1984. – 224 с.
7. Пико дела Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Академия художников СССР, 1962. Т. 1. С. 507 – 508.
8. Стратерн П. Медичи. Крестные отцы Ренессанса. – М.: АСТ, Астрель, 2001. – 512 с.
9. Яйленко Е. В. Итальянское Возрождение. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 128 с.

4.5. Архитектура и скульптура Кватроченто

Наибольшее развитие архитектуры Кватроченто пришлось на XV в.

Характерные черты архитектуры

- особенное значение придаётся формам античной архитектуры;
- массивные и визуально устойчивые конструкции;
- полуциркульные линии, геометрический рисунок (круг, квадрат, крест, восьмиугольник) преимущественно горизонтальное членение интерьера;
- крутая или пологая крыша с башенными надстройками, арочные галереи, колоннады, круглые ребристые купола, высокие и просторные залы;
- кессонный потолок;
- в интерьере: античные скульптуры, лиственный орнамент, роспись стен и потолка;
- устройство порталов с тяжелым карнизом, фризом и колоннами; прямоугольный и полуциркульный арочный вход;
- увеличение масштабов гражданского, светского строительства;
- изменение характера монументальной, культовой архитектуры – устремленность в ширину.

Для современного человека символом ренессансной Флоренции, если не всего Ренессанса вообще стал купол собора Санта Марии дель Фьоре, возносящийся над городом – крупнейший собор Италии, вмещающий 30 000 человек. Собор являлся местом проповедей Савонаролы, а также в соборе во

время заговора Пацци в 1478 г. было совершено покушение на Лоренцо Медичи и его брата Джулиано.

Как уже говорилось выше строительство собора было начато в 1289 г. и к 1380 г. стены здания были, наконец, возведены, но возникли проблемы со строительством купола, диаметр которого был 42 метра. На 40 лет в строительстве возник перерыв. Сооружение купола над алтарной частью базилики для средневековой строительной техники Италии оказалось непосильной задачей, которую решил **Филиппо Брунеллески (1377 – 1448)**. В одном из документов флорентийской Синьории, который датируется 1421 г., его называют: «...муж проницательнейшего ума, одаренный удивительным мастерством и изобретательностью...».

В 1404 г. Брунеллески выигрывает конкурс на создание проекта перекрытия купола Флорентийского собора. Трудность возведения купола заключалась не только в огромных размерах перекрываемого пролета, но и в необходимости возвести его без лесов на высоком восьмиугольном барабане с относительно небольшой толщиной стен. Поэтому все усилия Брунеллески были направлены на максимальное облегчение веса купола и уменьшение сил распора, действующих на стены барабана. Облегчение веса свода было достигнуто устройством пустотелого купола с двумя оболочками, из которых нижняя – несущая, а верхняя – защитная. Используя опыт готической архитектуры, он создает сложную каркасную конструкцию купола, на восьми несущих ребрах и шестнадцати дополнительных, стянутых изнутри опоясывающими кольцами. Разумеется, Брунеллески гениально нашел правильный изгиб ребер – дуга в 60 градусов обладает наибольшей прочностью. Вторая техническая находка – способ кладки, когда кирпичи располагаются не горизонтально, а с наклоном внутрь, при этом центр тяжести свода оказывается внутри купола – своды росли равномерно (восемь синхронных групп каменщиков) и равновесие не нарушалось. Кроме того – в каждой лопасти свода ряды кирпичей образуют не прямую, а слегка вогнутую, провисающую линию, не дающую разломов. Кирпич для строительства купола использовали очень высокого качества.

В новом образе величавого купола как монумента, воздвигнутого во славу города, воплотилась идея торжества разума, характерная для гуманистических устремлений эпохи.

Связанный средневековыми частями собора, Брунеллески в своем куполе, естественно, не мог добиться полного стилевого соответствия новых и старых форм. Так что первенцем архитектурного стиля раннего Возрождения стал **Воспитательный дом во Флоренции (1419)**. Это был первый сиротский приют Европы такого масштаба и одно из первых архитектурных сооружений эпохи Возрождения (длина здания 70 метров). Гильдия производителей шелка и ювелиров была назначена попечителем приюта.

Здание построено по периметру большого квадратного двора, обрамленного легкими арочными портиками. Такие приемы использовались при строительстве средневековых жилых зданий и монастырских комплексов с

их защищенными от солнца уютными внутренними двориками. Фасад здания, расчлененный на два неравных по высоте этажа, в отличие от средневековых сооружений такого типа, выделяется исключительной простотой форм и ясностью пропорционального строя. Впечатляет и цветовое решение – в оформлении второго этажа использована гладкая белая штукатурка, а все членения и колонны, выполнены из местного серого камня, контрастирующего с белой стеной. В целом фасад здания выглядел светлым и легким. Этот колористический эффект впоследствии станет излюбленным для Брунеллески и будет часто использован другими флорентийскими мастерами. Прямоугольный формат окон, их рамы и фронтоны окон скопированы Брунеллески с римских образцов, так же, как и колонны, архивольты арок, пилястры и профиль карниза. Но античные формы трактованы необычайно свободно, вся композиция оригинальна и вовсе не может быть названа копией античных образцов. В тимпанах между арками в конце XV в. разместили четырнадцать бело-голубых майоликовых медальонов из глазурованной глины, созданных в мастерской *Луки делла Роббиа*. На этих медальонах изображены запеленатые по пояс младенцы. Это изображение вошло в круг международной медицинской символики, «флорентийский младенец» стал в ряде стран символом педиатрии.

В 1429 г. представители флорентийского магистрата направили Брунеллески под Лукку для руководства работами, связанными с осадой города. После осмотра местности Брунеллески предложил проект, замысел которого состоял в том, чтобы, возведя систему плотин на реке Серкио и подняв таким способом уровень воды, открыть в нужный момент шлюзы, чтобы вода, хлынув по специальным каналам, затопила всю местность вокруг городских стен, принудив Лукку к сдаче. Проект Брунеллески был реализован, однако потерпел фиаско, вода, хлынув, затопила не осажженный город, а лагерь осаждающих, который пришлось спешно эвакуировать.

Возможно, Брунеллески и не был виноват. Совет Десяти не предъявлял к нему никаких претензий. Однако флорентийцы считали Филиппо виновником провала луккской кампании, они не давали ему прохода на улицах. Брунеллески был в отчаянии. В сентябре 1431 г. он составил завещание, по-видимому, опасаясь за свою жизнь. Существует предположение, что в это время он уехал в Рим, спасаясь от позора и преследований.

Однако все это не помешало Филиппо, три года спустя, снова «вступить в бой». В 1434 г. он демонстративно отказался платить взнос в цех каменщиков и деревообработчиков. Это был вызов, брошенный художником, осознавшим себя независимой творческой личностью, цеховому принципу организации труда. В результате конфликта Филиппо оказался в долговой тюрьме. Заключение не заставило его покориться, и вскоре цех вынужден был уступить: Филиппо освободили по настоянию музея Опера дель Дуомо, поскольку без него не могли продолжаться строительные работы. Это был своеобразный реванш, взятый Брунеллески после провала при осаде Лукки.

Филиппо считал, что он окружен врагами, завистниками, предателями, желавшими его обойти, обмануть, обокрасть. Было ли так на самом деле, сказать трудно, но именно так воспринимал свое положение Филиппо, такова была его жизненная позиция.

Еще в 1430 г. Брунеллески начал строительство *капеллы Пацци*. Эта капелла, выстроенная по заказу семейства Пацци в качестве их семейной молельни и служившая также для собраний духовных лиц из монастыря Санта-Кроче, является одним из самых совершенных и ярких произведений Брунеллески. Она расположена в узком и длинном средневековом дворе монастыря и представляет собой прямоугольное помещение, вытянутое поперек двора и замыкающее одну из его коротких торцовых сторон.

Брунеллески спроектировал капеллу так, что она сочетает в себе поперечное развитие пространства интерьера с центрической композицией, а снаружи подчеркнута фасадное решение здания с его купольным завершением. Поражает геометрическое совершенство храма, который ассоциируется с сооружениями древнего Рима. Основные пространственные элементы интерьера распределены по двум взаимно перпендикулярным осям, отчего возникает уравновешенная система здания с куполом на парусах в центре. Интерьер капеллы Пацци – один из наиболее характерных и совершенных образцов своеобразного применения ордера. С помощью ордера пилястр (пилястры – это прямоугольные «стеновые столбы», которые так же, как и колонны, обычно имеют базу и капитель) зодчие расчленили стену на несущие и несомые части, выявляя действующие на нее усилия сводчатого перекрытия и придавая сооружению необходимую масштабность и ритм.

Последней культовой постройкой Брунеллески, в которой наметился синтез всех его новаторских приемов, была оратория (часовня) *Санта-Мария-дельи-Анджели (1434)* во Флоренции. Здание это не было закончено.

Во Флоренции в XV в. появляется образец светского городского дворца – *палаццо* – трехэтажного, выложенного из грубого камня (отсюда схожесть с крепостью), но с ясной и четкой конструкцией (*Палаццо Медичи, Палаццо Руччелан*).

Вопрос о роли Брунеллески в создании нового типа городского дворца чрезвычайно усложняется тем, что единственным произведением подобного рода, для которого авторство мастера засвидетельствовано документально, остается не достроенный *палаццо ди Парте Гвельфа*. Заказчиком дворца выступала могущественная гвельфская партия, в эти годы начавшая постепенно терять свое влияние. Капитаны гвельфской партии решили построить роскошный дворец, который бы демонстрировал силу партии, которой она фактически уже не обладала.

Проект дворца был выполнен около 1420 г. и представляет собой самый ранний пример использования ордера в композиции городского палаццо Возрождения. Брунеллески проявил себя как новатор, решительно порывавший со средневековыми традициями в архитектуре. Пропорции здания, его членения

и формы, определяемые системой классического ордера, составляет наиболее примечательную особенность этой постройки.

Ни одно из начатых Филиппо больших строителей не было им закончено, на всех он был занят, всеми руководил одновременно и не только во Флоренции. Параллельно он строил в Пизе, Пистойе, Прато – в эти города ездил регулярно, иногда несколько раз в год. В Сиене, Лукке, Вольтерре, в Ливорно и его окрестностях. Брунеллески заседал в различных советах, комиссиях, давал консультации по вопросам, связанным с архитектурой, строительством, инженерным делом.

Брунеллески очень точно описал обстановку, в которой ему приходилось работать на протяжении всей своей жизни. Он выполнял заказы коммуны, деньги брались из государственной казны. Поэтому работа Брунеллески на всех ее стадиях контролировалась разного рода комиссиями и назначавшимися коммуной чиновниками. Каждое его предложение, каждая модель, каждый новый этап в строительстве подвергался проверке. Его снова и снова заставляли участвовать в конкурсах, получать одобрение жюри, состоявших, как правило, не столько из специалистов, сколько из уважаемых граждан, зачастую ничего не понимавших в существе вопроса, и сводивших при обсуждениях свои политические и частные счеты.

Брунеллески приходилось считаться с новыми формами бюрократии, сложившимися во Флорентийской Республике. Его конфликт – это не конфликт нового человека с пережитками старого средневекового устройства, но конфликт человека нового времени с новыми формами организации общества. Брунеллески умер 16 апреля 1446 года. Его похоронили в Санта-Мария-дель-Фьоре.

Началом истории скульптуры Раннего Возрождения традиционно считается 1401 г., когда молодой ювелир *Лоренцо Гиберти (1378 – 1455)* победил на конкурсе скульпторов, состязавшихся за право изготовления бронзовых дверей *флорентийского баптистерия*. Гиберти вошел в число ведущих скульпторов своего времени. Выполненные им восточные двери баптистерия, Микеланджело назвал *«Райскими вратами»*. Работа над ними продолжалась более двадцати лет (1404 – 1424). Рельефы двери посвящены сюжетам Ветхого завета. В искусстве Лоренцо Гиберти ясно обозначились устремления к реализму. Лирическая красота образов, правильность пропорций фигур, живое изящество форм и линий, богатство пейзажных и архитектурных фонов, сочность растительных орнаментов обрамления – все это составляет единый ансамбль нового, реалистического искусства.

Характерные черты скульптуры Кватроченто

- скульптура уже не является составной частью архитектуры, как это было в Средние века, а становится самостоятельным жанром искусства;
- человеческое тело стало основным источником вдохновения;
- реализм;
- обращение к античным законам пластики;

- развитие получает жанр портрета, создаются конные статуи, украшающие площади.

Скульптором, в творчестве которого наиболее полно обозначились черты нового времени, был *Донатто (1386 – 1466)*, которого близкие друзья называли *Донателло*. Античная скульптура стремилась изобразить только гармоничное тело, средневековая скульптура давала только символическое изображения тела. Данотелло соединяет античную красоту с духовностью.

По заказу цеха ткачей Донателло изваял *статую св. Марка (1411 – 1412)*. В этой скульптуре он решил проблему постановки человеческой фигуры с опорой на правую ногу (левая согнута в колене). Этот принцип был известен в античности и получил развитие в работах Поликлета. Его определяют греческим словом «*хиазм*». В образе св. Марка Донателло реабилитирует классические идеалы телесной красоты. Фигура святого выглядит достоверно и убедительно, книга в руках указывает на то, что перед нами мыслитель.

Донателло первым создает одухотворенную героическую личность. Именно героическая личность стала главной темой искусства Возрождения. Первой такой работой Донателло стало изображение *св. Георгия (1415 – 1417)*. В противоположность «готической кривой», герой Донателло прочно стоит на ногах, и бесстрашно смотрит на врага.

В искусство возвращается изображение прекрасного обнаженного тела. «*Давид*» (1430 – 1440) Донателло – первое изображение со времён античности свободно стоящей обнажённой фигуры. Статуя Давида была создана по заказу Козимо Медичи. Образ Давида был очень популярен в эпоху Возрождения.

Согласно Библии, филистимляне собрали свои войска против израильского народа. Израильтяне под предводительством царя Саула тоже приготовились к войне, расположившись на горе, напротив войск неприятеля. Трое старших братьев Давида были в войске Саула. Отец послал Давида в израильский стан отнести хлеб братьям. Когда Давид пришел к израильским войскам, то он увидел громадного ростом филистимлянина, по имени Голиаф, одетого в медную броню, шлем и держащего огромное копьё и щит. Голиаф смеялся над народом Израиля, и говорил, что если кто-нибудь из израильтян победит его, то филистимляне будут их рабами. Однако никто из израильского стана не решался выйти сразиться с Голиафом. Все воины были напуганы его ужасным видом. Давид подошел к Саулу с просьбой разрешить ему сразиться с Голиафом. Саул сказал: «...Ты еще юноша, а он воин от юности своей». Но, Давид рассказал Саулу, как Бог помогал ему в борьбе со львами и медведями, когда он пас овец. Тогда Саул позволил ему сразиться, и одел его в броню и медный шлем. Но, Давид не привык к такому вооружению. Он снял его с себя, взял свой посох в руку, выбрал пять гладких камней из ручья, положил их в пастушескую сумку, и выступил против Голиафа.

Голиаф, увидев идущего к нему Давида, стал смеяться над ним. Но, Давид опустил руку в свою пастушескую сумку, достал оттуда камень, бросил его из пращи и поразил Голиафа так, что камень попал Голиафу прямо в лоб и

тот замертво упал на землю. Филистимляне, увидев, что их великан погиб, стали разбегаться, а израильское войско одержало над ними победу.

Бронзовый Давид Донателло – почти мальчик с гибким, юношеским телом и длинными волосами. Он абсолютно наг, если не считать широкополой пастушеской шляпы, увенчанной лавровым венком, и сандалий с поножами. Свободная поза героя: тяжесть тела покоится на правой ноге, в то время как левой, полусогнутой, он попирает голову побеждённого им Голиафа. Тело юноши слегка отклонено от центральной оси; диагональ меча, на который опирается победитель, подчёркивает неустойчивость и внутреннюю динамику фигуры. В левой руке он держит камень от пращи – орудие победы.

В своей работе «Творцы итальянского Возрождения» А. К. Дживелегов даёт статуе Давида следующую характеристику: «Давид прекрасен. <...> На лице написано спокойное торжество, но сквозь улыбку радости сквозит какая-то задумчивость, облагораживающая весь образ. Во всем блеске своего нагого, не вполне сформировавшегося тела стоит он перед зрителем, открытый со всех сторон, не скованный ни нишей, ни карнизом, ни табернакулумом. Давид не только сокрушил Голиафа. Он освободил от векового рабства скульптуру. Теперь она более не служанка архитектуры: перед ней открылся широкий свободный путь».

Одной из самых значительных работ Донателло является, воздвигнутая им в Падуе конная статуя кондотьера Эразмо де Нарни, прозванного итальянцами *Гаттамелата*, что означает «Хитрая кошка» или «Рябая кошка» (1443 – 1453). Колоссальная бронзовая статуя кондотьера на соборной площади в Падуе считается первым конным монументом Ренессанса и родоначальником всех конных статуй, воздвигнутых в европейских городах в последующие века. Скульптору удалось придать облику Гаттамелаты и яркие индивидуальные черты – нос с горбинкой, четко очерченный рот, небольшой подбородок – и некие общие черты, свойственные человеку его эпохи, скорее это обобщенный образ человека Возрождения, мужественного, уверенного в себе человека.

Хотя кондотьер умер в семидесятилетнем возрасте, Донателло изобразил его в зрелом возрасте, полном сил, наделенным крепким умом и нестигаемой волей, уверенно сидящим на лошади. Голова всадника обнажена на античный манер, Гаттамелата облачен в доспехи римского императора. Недаром Микеле Савонарола писал вскоре после 1457 г. о «Гаттамелате»: «... он восседает с замечательным великолепием, подобно триумфирующему Цезарю». Для человека Возрождения это была высшая похвала.

Памятник сохраняет связь с традициями северо-итальянского надгробного конного монумента; недаром та часть нынешней площади перед собором Св. Антония (Санто), где она стоит, в XV в. была кладбищем. Но похоронен Гаттамелата в соборе, где находится и его скульптурное надгробие. Конный же памятник поставлен по решению венецианского сената, дабы увековечить «выдающуюся славу» главнокомандующего войсками Венецианской республики, (статуя была отлита на средства вдовы и сына Гаттамелаты, так что это было целиком частное начинание).

Высота статуи более 3 м, высота постамента 8 м. Подобно куполу Брунеллески, бронзовый всадник царит над городом. Статуя Гаттамелаты логически замыкает «героическую» линию творчества мастера, в нем наиболее последовательно воплотился ренессансный идеал – идеал сильного человека, заслужившего своими героическими деяниями право на благодарность и память потомков.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите характерные черты архитектуры Кватроченто?
2. Назовите характерные черты скульптуры Кватроченто?
3. Что нового внес в архитектуру Филиппо Брунеллески?
4. Объясните, почему большинство из начатых Филиппо Брунеллески больших строительств не было им закончено?
5. Укажите, в чем проявилась преемственность и что составляет новаторский аспект искусства эпохи Возрождения по отношению к античности?
6. Назовите имя скульптора XIV в., первым создавшим скульптору Давида?
7. Какое архитектурное сооружение называют первым зданием в стиле Ренессанс?
8. Каковы основные художественные открытия Донателло в области скульптуры?
9. Что рассказывает Библия о Давиде?
10. Почему Давид был любимым персонажем в эпоху Возрождения?
11. Что означает термин «хиазм»?
12. Одной из самых значительных работ Донателло является, воздвигнутая им в Падуе, конная статуя. Кому она посвящена?
13. В какой сфере художественной культуры работал Лоренцо Гиберти? Назовите его работы.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте отрывок из книги Дж. Вазари «Жизнеописания». Ответьте на вопросы:

- Что вы узнали о великом скульпторе раннего Возрождения Донателло как о человеке и художнике?
- Какие его произведения названы автором книги?

2. Прочитайте отрывок из книги С.М. Стама «Корифеи Возрождения». В чем отличие трактовки образа Донателло у Дж. Вазари и С.М. Стама? Чем вы можете это объяснить? Что нового привнес скульптор в трактовку библейских образов? Чем отличается его прочтение традиционного сюжета от средневекового толкования?

Тесты

1. Итальянский скульптор раннего Возрождения Донателло создал тип самостоятельно стоящей статуи, не связанной с архитектурой, и впервые в ренессансной скульптуре изваял обнаженную фигуру. Какое из произведений Донателло является первым изображением нагого человеческого тела в статуарной пластике Возрождения:

- а) Св. Марк и Св. Георгий;
- б) бронзовая статуя Давида;
- в) бронзовая статуя кондотьера Гаттамелаты;

2. Купол собора Санта-Мария-дель-Фьоре был построен:

- а) Донателло;
- б) Брунеллески;
- в) Джотто.

3. Центром новой архитектуры в эпоху Раннего Возрождения был (а):

- а) Рим;
- б) Флоренция;
- в) Венеция.

4. Капелла Пацци была построена Брунеллески:

- а) в Неаполе;
- б) в Милане;
- в) во Флоренции.

5. Медальоны для Воспитательного дома во Флоренции были созданы:

- а) Л. Гиберти;
- б) Л. дела Роббиа;
- в) Дж. Вазари.

6. На медальонах Воспитательного дома во Флоренции были изображены:

- а) портреты донаторов;
- б) мадонны;
- в) запеленатые по пояс младенцы.

7. Первый конный монумент кондотьеру Гаттамелате был создан:

- а) Л. Гиберти;
- б) Д. Браманте;
- в) Донателло.

8. Какой памятник архитектуры не относится к Раннему Возрождению:

- а) купол собора Санта-Мария-дель-Фьоре;
- б) часовня Темпьетто;
- в) двор Бельведера.

9. Восточные двери флорентийского баптистерия выполнены:

- а) Л. Гиберти;
- б) Д. Браманте;
- в) Донателло.

10. Филиппо Брунеллески оказался в тюрьме по причине:

- а) обвинения в провале военной кампании под Луккой;
- б) отказа платить взнос в цех каменщиков;
- в) отказа выполнить проект для строительства палатцо ди Парте Гвельфа.

Рекомендуемая литература

1. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих (любое издание).
2. Культура Возрождения: энциклопедия. Т.1–2. – М.: РОССПЭН, 2007–2011. – 864 с.
3. Лисовский В. Г. Архитектура эпохи Возрождения в Италия. – СПб.: Азбука, 2007. – 615 с.
4. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. Пер. А Габричевского. Ред. В.Д. Дажина. – М.: Искусство, 1998. – 362 с.
5. Стам С.М. Корифеи Возрождения. – М.: Вузовская книга, 2006. – 672 с.
6. Томан Р. (Под ред.). Искусство итальянского Ренессанса. Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунок. – М.: Конетанн, 2000. – 464 с.
7. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. – Москва; Санкт- Петербург: Университетская книга, 2001. – 622 с.

4.6. Высокое Возрождение

Общая характеристика эпохи. Живопись и архитектура

Период Высокого Возрождения приходится на время опустошительных войн 1494 – 1559 гг., когда Италия стала ареной борьбы между Францией и Испанией за овладение Неополитанским королевством и Миланским Герцогством. Войны нанесли Италии большой экономический ущерб. Страна теряет свои позиции в торговле, что было связано с перемещением торговых путей, в результате великих географических открытий и турецких завоеваний в Восточном Средиземноморье. Завоевание Константинополя турками внесло много трудностей в торговлю Италии. Открытие Америки и морского пути в Индию отдало дело снабжения европейских рынков пряностями в руки португальцев, испанцев, а потом и немцев: большие немецкие фирмы, вроде Фуггеров и Вельзеров, основали конторы в Испании, стремясь монополизировать эту отрасль торговли. Флоренция и Венеция, лишившиеся значительной части рынков для своего промышленного экспорта, потеряли принадлежавшее им до той поры ведущее значение в развитии капиталистических отношений, поэтому раннекапиталистические отношения здесь не получили новых стимулов. Еще хуже обстояло дело в областях, захваченных Испанией, в Ломбардии и на юге. Там наместники испанского короля фискальными (порча монеты), податными, таможенными мерами искусственно сокращали роль торговли и промышленности, следуя в этом отношении принципам экономической политики самой Испании. Юг Италии с его феодальными традициями, тянувшимися еще от анжуйцев и далеко не заглушенными при арагонской династии, представлял вообще благоприятную

почву для феодальной реакции, и испанским наместникам не стоило большого труда найти среди потомков прежних анжуйских баронов элементы, готовые всячески поддерживать диктуемые из Испании меры. Но и в Ломбардии, области, имевшей прочные промышленные традиции, испанцы захотели восстановить значение землевладения. Культура земли всячески поощрялась. Налоги, одолевавшие буржуазию, щадили помещиков. Ломбардская знать радостно приветствовала новые принципы экономической политики, и часть освобождавшихся капиталов вкладывала в землю, расширяя родовые имения. К началу XVII в. Италия оказалась намного позади таких передовых стран, как Англия и Голландия.

В итальянских городах-республиках утверждаются абсолютистские формы правления (республиканский строй сохраняется только в Венеции), идет процесс продажи и раздачи феодальных титулов и званий. Происходят изменения в идеологии, если для торгово-промышленных слоев были характерны такие ценности как гражданственность, патриотизм, то теперь стали цениться родовитость, верность сеньору, фамильная честь, воинские доблести.

Совершенно ясно, что перелом в экономике и политике оказал влияние на культуру. Культурная политика определялась католической церковью, которая перешла к насаждению традиционной церковной морали и благочестия. Центр Возрождения перемещается из Флоренции в Рим. Стремясь к объединению Италии под своей властью, папы пытались превратить Рим в подлинную столицу. С этим связана меценатская политика пап. Начиная с Юлия II (1503 – 1513), главными покровителями ренессансного творчества сделались Римские папы. В 1462 г. появился Папский эдикт, запрещающий уничтожение Античных артефактов, а Папа Павел II (1464 – 1471) создал первый музей древних произведений, который в последующем превратившийся в Капитолийский музей Сикста IV. При Льве X (1513 – 1521) культура Ренессанса достигла своего зенита.

Именно Высокое Возрождение обогатило «Вечный город» самым большим количеством грандиозных зданий, великолепных скульптур, фресок, картин.

В то же самое время свободомыслящие люди, такие как Джордано Бруно, отправлялись на костры. Галилея заставили отречься от его теории. Был издан папский *«Индекс запрещенных книг» (1559)*. Но, не смотря на наступление реакции, культура Возрождения уже проникла во все творческие сферы. Началось распространение массового образования, доступного всем слоям общества и обязательного для знати и купечества, что создало прочный базис эпохи Просвещения.

Первые три десятилетия культурного развития Италии в XVI в. были отмечены высочайшими культурными достижениями. Причину невиданного взлета творческого гения в этот период ученые рассматривают по-разному, но почти все сходятся в одном: художники «золотого века» выросли на традициях предшествующих поколений мастеров, которые решили глобальные

живописно-пластические проблемы, подготовили почву, на которой достойно была воплощена главная идея эпохи – человек-герой.

Характерные черты искусства Высокого Возрождения

- крупный масштаб образов. Как грандиозные, так и небольшие по размерам художественные произведения отличались внутренней значительностью, глубиной, сложностью, особым величием образов;
- вера в безграничные возможности человека, вера в разумное устройство мира, в торжество прогресса;
- на первый план выдвинулись проблемы гражданского долга, высоких моральных качеств, подвига. В центре искусства образ человека-героя, сумевшего подняться над уровнем повседневности;
- искусство Высокого Ренессанса отрешается от частностей, незначительных подробностей во имя обобщенного образа, во имя стремления к гармоничному синтезу прекрасных сторон жизни;
- необычайное расширение общественного кругозора ее создателей, масштабность их представлений о мире и космосе;
- утверждаются и формируются новые жанры искусства: пейзаж, историческая живопись, портрет;
- широкое распространение получает станковая и монументальная фресковая живопись;
- художники, обращаясь к традиционным христианским сюжетам, придавали им материальное и реалистичное воплощение, тем самым, демонстрируя возможность дерзкого совмещения идеально-воображаемого и реалистического;
- использование античных сюжетов, трансформируемых в соответствии с гуманистическими взглядами того времени;
- художники Высокого Возрождения – не только люди огромной культуры, но творческие личности, свободные от рамок цехового устоя, заставляющие считаться со своими замыслами представителей правящих классов.

Живопись и скульптура Высокого Возрождения

Среди художников Чиквиченто выделяются Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело, которых еще современники называли божественными. Они стали олицетворением главных ценностей итальянского Возрождения: интеллекта, гармонии и мощи. Рафаэль стремится постичь тончайшие движения человеческой души; Микеланджело – титаническую героику, трагедийность и величественность.

Титаном эпохи Возрождения был *Леонардо да Винчи (1452 – 1519)* – архитектор, музыкант, изобретатель, инженер, скульптор и гениальный художник. Он был описан как архетип «человека эпохи Возрождения» и универсального гения. Об этом красноречиво свидетельствует перечень его работ: «трактат об архитектуре и военном деле», «Анатомическая рукопись»,

«Трактат о свете и тени», «Трактат о полете птиц», «Трактат о стереометрии», «Трактат о глазе», «Трактат о живописи», «Трактат о движении и изменении воды».

Леонардо родился в небольшом итальянском городке Винчи, что расположился неподалеку от Флоренции, у нотариуса Пьеро да Винчи. Он был внебрачным ребенком. Мать мальчика, некая Катерина, немного позже вышла замуж за крестьянина. Отец не отказался от малютки, взял его на воспитание. Внебрачным детям нельзя было обучаться в университете, и систематического образования Леонардо не получил. Все науки он постигал сам, а затем будет подписывать свои работы – «Леонардо Винчи, ученик опыта». Заметив склонность сына к рисованию, отец отдал его в обучение к одному из самых известных в то время мастеров скульптуры, живописи и ювелирного дела *Андреа Верроккьо (1435 – 1488)*.

1472 г. Леонардо оставляет мастерскую Верроккьо и становится мастером в цехе живописцев. Он работает в академии искусств – так тогда называли мастерскую, созданную по инициативе Лоренцо Великолепного. Но во Флоренции Леонардо прожил недолго. В 1482 г. Он уезжает в Милан.

Миланского герцога, человека жестокого и недалекого, мало интересовала творческая составляющая личности Леонардо. Мастера герцогское равнодушие волновало еще меньше. Интересы сошлись в одном. Мору нужны были инженерные приспособления для военных действий и механические сооружения для увеселений двора. Леонардо разбирался в этом как никто другой. Здесь Леонардо посвящает новому для себя занятию — гидравлике. По инициативе Сфорца Леонардо разрабатывает и осуществляет проект по осушению территории Ломбардской равнины. В 1495 г. художник начал работу над созданием знаменитой фрески «Тайная вечеря». В 1496 г. в связи с вторжением в Миланское герцогство французского короля Людовика XII Леонардо покидает город. В разные годы он жил в Венеции (1499, 1500), во Флоренции (1500 – 1502, 1503 – 1506, 1507), Мантуе (1500), Милане (1506, 1507 – 1513), Риме (1513 – 1516). В 1516 (1517) принял приглашение Франциска I и уехал в Париж.

Поселившись в замке Кло-Люсе, он получил официальное звание первого королевского художника, архитектора и инженера, стал получателем крупной ренты. Работая над планом монарших апартаментов, главным образом, выступал в ипостаси советника и мудреца. Через два года после приезда во Францию он серьезно заболел, ему было сложно передвигаться одному, правая рука онемела, и в следующем году он полностью слег. 2 мая 1519 г. Великий «универсальный человек», окруженный учениками, умер; похоронили его в расположенном неподалеку королевском замке Амбуаз.

Многие из его произведений остались незаконченными, тем не менее, они оказали огромное влияние как на современников, так и на последующие поколения художников. Леонардо да Винчи оставил огромное количество рисунков, которые хранятся главным образом в Королевской коллекции в

Виндзорском замке. Важнейшим источником для изучения воззрений Леонардо да Винчи являются его записные книжки и рукописи.

Среди полотен да Винчи особое место занимает фреска *«Тайная вечеря» (1495 – 1497)*. История знаменитой фрески интересна и удивительна. Она была написана по заказу монахов доминиканского ордена, пожелавших украсить живописью стены трапезной в своем монастыре в Милане.

Для своей фрески на стене трапезной монастыря Санта-Мария-делле-Грацие да Винчи выбрал тот момент, когда Христос говорит своим ученикам: «Воистину говорю вам – один из вас предаст меня». Эти слова предваряют кульминацию чувств, высшую точку накала человеческих отношений, трагедию. Фреска Леонардо заполнена не только библейскими персонажами, это еще и гиганты Возрождения – свободные и красивые. Но сейчас они в смятении...

«Один из вас предаст меня...» – и ледяное дыхание неотвратимого рока коснулось каждого из апостолов. После этих слов на их лицах выразились самые различные чувства: одни были поражены, другие возмущены, третьи опечалены. Готовый к самопожертвованию склонился к Христу юный Филипп, в трагическом недоумении развел руками Иаков, вот-вот готов броситься на предателя, схватившийся за нож Петр, правая рука Иуды сжимает кошель с роковыми сребрениками... Впервые в живописи сложнейшая гамма чувств нашла такое глубокое и тонкое отражение. Предатель Иуда сидит вместе с другими апостолами, а старые мастера изображали его сидящим отдельно. Но Леонардо да Винчи выявил его мрачную обособленность, окутав его черты тенью

Все в этой фреске выполнено с удивительной правдой и тщательностью, даже складки на скатерти, покрывающей стол, выглядят настоящими. У Леонардо так же, как и у Джотто, все фигуры композиции расположены на одной линии – лицом к зрителю. Христос изображен без ореола, апостолы без своих атрибутов, которые были характерны для них на старинных картинах. Игрой лиц и движением выражают они свое душевное беспокойство.

«Тайная вечеря» – одно из великих творений Леонардо, судьба которого оказалась очень трагичной. Любой, кто видел эту фреску уже в наши дни, испытывает чувство непередаваемой скорби от вида тех страшных утрат, которые нанесли шедевру неумолимое время и варварство людское. А между тем, сколько времени, сколько вдохновенного труда и самой пламенной любви вложил Леонардо да Винчи в создание своего произведения!

Тема материнства, образы молодой матери, любящейся своим ребенком, долгое время оставались ключевыми в творчестве великого мастера. Истинными шедеврами являются его полотна *«Мадонна с цветком»* или *«Мадонна Бенуа» (1478)* и *«Мадонна Пико» (1480)*.

Юная мать протягивает ребенку цветочек, он озабоченно тянется к нему ручками, но не может сразу схватить, и она смеется над его неловкими движениями, в то же время восхищаясь прелестью своего сына. Добиваясь впечатления жизненной реальности, Леонардо тщательно разрабатывает

передачу рельефа, объемности фигур. Он отмечает множество градаций освещения: полутень, глубокую, но прозрачную тень, а там, где пелена тени сгущается более всего – на щеке, на руке ребенка, – он прерывает ее легкой полосой рефлекса, отсвета. Свет играет также на шелковом отвороте плаща, на брошке, украшающей платье матери. В окне прозрачное небо, создающее впечатление беспредельной дали.

Обе фигуры, тесно вписанные в картину, заполняют собой почти без остатка всю её поверхность, только справа, наверху расположено небольшое стрельчатое окно, по-видимому, незаконченное художником. Надо думать, что он предполагал поместить здесь свой излюбленный горный пейзаж с рекой, напоминающий виды его родного Винчи, но, как обычно, затянул работу и, перейдя к чему-нибудь другому, оставил эту деталь недоделанной.

Картина *«Мадонна Пико»* в сравнении с *«Мадонной с цветком»* демонстрирует качественный скачок, который произошел в творчестве Леонардо да Винчи. Композиционное построение картины отличается поразительной четкостью и совершенством. Достаточно обратить внимание на то, как красиво до предела обобщенный и в то же время живой силуэт фигуры мадонны сочетается с геометрически строгими очертаниями двух симметрично расположенных оконных проемов или как безошибочно точно, но в то же время естественно ее голова помещена в простенке между этими окнами. Мягкая лепка ее лица выигрывает от контрастного соседства с голубым небом, видимым в просвете окна. Чувство радости материнства в картине *«Мадонна Литта»* углубилось благодаря содержательности самого образа Марии – в нем нашел свое зрелое выражение тип леонардовской женской красоты. Тонкому прекрасному лицу мадонны особую одухотворенность придают полузакрытые глаза, и едва уловимая улыбка, кажется, что она улыбается своим грезам. Картина *«Мадонна Литта»* написана художником не маслом, а темперой – ее лучшей сохранностью объясняется, вероятно, несколько более интенсивное, чем обычно у Леонардо, колористическое созвучие подбитого золотистой подкладкой синего плаща (более светлым отголоском которого воспринимается голубое небо с легкими облаками) и насыщенно красного платья мадонны.

Одним из самых известных полотен да Винчи является знаменитая *«Мадонна в скалах» (1483 – 1493)*. Оно было выполнено Леонардо по заказу монахов церкви Сан-Франческо-Гранде в Милане. Композиция предназначалась для украшения алтаря в капелле Иммаколата. Существует два варианта картины, один из которых хранится в Лувре в Париже, а другой – в Национальной галерее Лондона. Именно луврская *«Мадонна в скалах»* украшала алтарь церкви. Ученые предполагают, что французскому королю Людовику XII передал ее сам художник. Подаренный вариант заменила другая картина, находящаяся сейчас в лондонской Национальной галерее. В 1785 г. ее выкупил и привез в Англию некто Гамильтон.

Отличительной особенностью *«Мадонны в скалах»* является слияние человеческих фигур с пейзажем. Это первая картина великого художника, где образы святых гармонично переплетаются с одухотворенной их присутствием

природой. Впервые в творчестве мастера фигуры изображаются не на фоне архитектурной постройки, а как бы заключены внутри сурового скалистого пейзажа. Такое ощущение создается еще и за счет особой игры света и падающих теней.

Необычайно одухотворенным и неземным представлен здесь образ Мадонны. Мягкий свет падает на лики ангелов. Художник сделал немало набросков и зарисовок, прежде чем его герои ожили и их образы стали яркими и выразительными. Вся картина проникнута чувством спокойствия, умиротворения и тишины.

Вариант, написанный мастером позднее, отличается от первого рядом деталей: над головами святых появляются нимбы, маленький Иоанн Предтеча держит крест, изменяется положение ангела. А сама техника исполнения стала одним из поводов для того, чтобы приписать авторство картины ученикам Леонардо. Здесь все фигуры представлены ближе, масштабнее, и к тому же линии, образующие их, оказываются более заметными, даже тяжелыми, более заостренными. Такой эффект создается за счет сгущения теней и высвечивания отдельных мест в композиции. Картина имеет четкое и ясное геометрическое построение: фигуры как бы вписаны в равнобедренный треугольник, вершина треугольника совпадает с головой Марии. Леонардо да Винчи положил начало, чрезвычайно распространенной в живописи Высокого Возрождения, пирамидальной композиции, способствующей созданию ясных и гармоничных решений.

В портретном жанре Леонардо да Винчи воплотил возвышенный идеал вечной женственности и человеческого обаяния. Одним из лучших женских портретов является *«Дама с горностаем» (1489 – 1490)*. Искусствоведы и историки предполагают, что на полотне изображена Чечилия Галлерани, фаворитка миланского герцога Людовика Моро до его женитьбы. Сохранились сведения о том, что Чечилия была очень образованной женщиной, а являлось большой редкостью в то время. Кроме того, историки и биографы знаменитого художника полагают также, что она была близко знакома с Леонардо да Винчи.

Это полотно дошло до нас лишь в переписанном варианте, и потому, ученые долгое время сомневались в авторстве Леонардо. Однако хорошо сохранившиеся части картины с изображением горностаея и лица молодой женщины позволяют с уверенностью говорить о стили великого мастера. Интересен и тот факт, что плотный темный фон, а также некоторые детали прически являются дорисовками, сделанными позднее. *«Дама с горностаем»* представляет собой одно из ярчайших психологических полотен в портретной галерее художника. Вся фигура девушки выражает динамизм, устремленность вперед, свидетельствует о необычайно волевом характере. Правильные черты лица лишь подчеркивают это. Портрет действительно сложен и многогранен, гармония и завершенность образа достигаются путем слияния воедино нескольких элементов: выражения лица, поворота головы, положения рук.

Глаза женщины отражают необыкновенный ум, пронизательность, энергию. Плотно сжатые губы, прямой нос, острый подбородок – все подчеркивает волю, решительность, независимость.

Портрет удивительно динамичен. Мастеру удалось точно уловить момент, когда одно движение должно плавно перейти в другое. А потому, кажется, что вот-вот девушка оживет, повернет голову. Улыбка. Она еле тронула уголки губ. Притаилась в чуть-чуть припухлых девичьих ямочках у рта и, подобно зарнице, ответно блеснула в темных, расширенных зрачках, прикрытых округлыми лукообразными веками.

Тонкая холеная рука Чечилии нежно поглаживает шелковистую шерстку горностая – одного из геральдических символов власти герцогов Сфорца. Маленький зверек отвечает на ласку. Кстати, обратите внимание, что «Пико» (горноста́й) образует корень имени Галлерани. Метафора... Вот одна из основных примет портретов Леонардо. Геральдический символ рода Моро, имя его прелестной возлюбленной и живой зверек – горноста́й. Это сочетание самых, казалось, несовместимых слагаемых выливается, в формулу, известную только Леонардо да Винчи. Посмотрите на изящный поворот головки зверька, его миловидную остроглазую мордочку и взгляните на очаровательную хозяйку «Пико».

Обратите внимание на коготки растопыренной лапки горностая и на движение кисти руки Чечилии. Есть что-то схожее с осторожной, кошачьей, может быть, не очень доброй ласковостью этих касаний. Не является ли внезапно мысль, может быть, кощунственная, о сходстве молодой женщины и маленького хищника.

Пожалуй, самой большой популярностью из всех шедевров мирового изобразительного искусства пользуется *«Джоконда» (1503)*. Советский искусствовед И. Долгополов отмечает, что писать об этой картине «просто страшно, ибо поэты, прозаики, искусствоведы сочинили о ней не одну сотню книг. Не счесть изданий, в которых самым тщательным образом изучается каждая пядь этой картины. И хотя история ее создания довольно известная, но подвергаются сомнению название картины, дата ее написания и даже город, в котором великий Леонардо встретил свою модель».

Дж. Вазари в своих «Жизнеописаниях» сообщает об этой картине: «Взялся Леонардо выполнить для Франческо дель Джокондо портрет Моны Лизы, жены его». Как сейчас предполагают некоторые исследователи, Вазари, видимо, ошибся. Новейшие исследования показывают, что на картине изображена не жена флорентийского дворянина дель Джокондо, а какая-то другая высокопоставленная дама. М.А. Гуковский, например, еще несколько десятилетий назад писал, что портрет этот передает черты «дамы сердца» Джулиано Медичи, и был выполнен по его заказу. Об этом недвусмысленно сообщает Антонио де Беатис, видевший портрет в мастерской Леонардо во Франции. В своем дневнике от 10 октября 1517 г. он сообщает: «В одном из предместий господин кардинал поехал с нами грешными повидать господина Луонардо да Винчи – флорентийца... превосходного живописца нашего

времени. Последний показал его светлости три картины – одну некоторую флорентийскую даму, написанную с натуры, по просьбе покойного Великолепного Джулио Медичи».

Многих исследователей поражало, почему купец дель Джокондо не оставил себе портрет супруги. Действительно, портрет стал собственностью художника. И факт этот тоже воспринимается некоторыми как аргумент в пользу того, что Леонардо изобразил не Мону Лизу.

Как бы то ни было на самом деле, благодаря Д. Вазари этот женский образ вошел в историю мировой культуры под именем «Моны Лизы», или «Джоконды». Была ли она красива? Наверное, но были во Флоренции многие женщины и красивее ее. Однако Мона Лиза была удивительно привлекательна, хотя черты ее лица и не были гармоничными. Небольшой улыбающийся рот, ниспадающие на плечи мягкие волосы... «Но вполне развившаяся фигура ее, – пишет М. Алпатов, – была совершенна и особенно совершенной формы были ее выхоленные руки. Но, что было в ней замечательно, несмотря на богатство, выщипанные по моде брови, румяна и массу драгоценностей на руках и шее – это простота и естественность, разлитые во всем ее облике... А потом лицо ее осветилось улыбкой и стало необычайно привлекательным для художника – смущенным и немножко лукавым, словно к нему вернулась утраченная шаловливость юности и что-то затаенное в глубине души, неразгаданное».

«Джоконда» до сих пор остается и самой загадочной картиной великого да Винчи. Она по-прежнему остается непостижимой и продолжает уже несколько столетий тревожить воображение, может быть, именно потому, что это не портрет в привычном понимании этого слова. То, что написал художник, далеко выходит за рамки простого портрета. Каждый оттенок кожи, каждая складка одежды, теплый блеск глаз, жизнь артерий и вен – всем этим снабдил художник свою картину. Перед зрителем на заднем плане возникает еще и обрывистая цепь скал с ледяными вершинами. У подножия гор – водная гладь с вытекающей из нее широкой и извилистой рекой, которая, сужаясь под маленьким мостиком, превращается в миниатюрный водопад, исчезающий за пределами картины.

На зрителя льются золотистый теплый свет итальянского вечера и колдовское очарование живописи Леонардо. Пристально смотрит на мир и людей «Джоконда». Не одно столетие прошло с тех пор, как ее создал художник, и с последним прикосновением кисти Леонардо она стала вечно живой.

Как пишет искусствовед В. Липатов: «Джоконду» копировали многократно и всегда безуспешно: она была неуловима, даже отдаленным подобием не возникала на чужом полотне, оставалась верной своему создателю. Действительно, ни одна репродукция не донесет и тысячной доли очарования, которое струится с портрета.

При написании «Джоконды» Леонардо использует особую художественно-изобразительную технику – *сфумато*. Суть ее заключается в

том, что линии контура обрисовываются нечетко, они размыты, это и создает в композиции ощущение слияния, взаимопроникновения отдельных ее частей.

В портрете такая техника (слияние человеческой фигуры и масштабного природного ландшафта) становится способом выражения философской идеи: мир человека так же огромен, масштабен и разнообразен, как и мир окружающей нас природы. Но, с другой стороны, основную тему композиции можно представить и как невозможность полного познания человеческим разумом мира природы. Именно с этой мыслью многие искусствоведы связывают ироническую улыбку, застывшую на губах Моны Лизы.

Она как бы говорит: «Все старания человека познать мир абсолютно напрасны и тщетны».

Портрет Джоконды, по мнению ученых-искусствоведов, является одним из высочайших достижений Леонардо да Винчи. В нем художник действительно смог воплотить и наиболее полно выразить идею гармонии и необъятности мира, мысль о приоритете разума и искусства.

В творчестве Леонардо да Винчи наиболее полно выразился универсализм представителей Возрождения, где сложно обнаружить резкие грани между наукой, художественной фантазией и воплощением замыслов. Поэт Д. Мережковский посвятил Леонардо следующие строки:

«Пророк иль демон, иль кудесник
Загадку вечную храня,
О, Леонардо, ты предвестник
Еще неведомого дня.
Смотрите вы, больные дети
Больных и сумрачных веков,
Во мраке будущих столетий
Он непонятен и суров,
Ко всем земным страстям бесстрастный,
Таким останется навек –
Богов презревший, самовластный,
Богopodobный человек!»

Рафаэль де Санти (1483 – 1520) – великий итальянский живописец и архитектор. В отличие от Леонардо он не был новатором в искусстве. Рафаэль воплотил в своей живописи все то лучшее, что уже было достигнуто художниками. Творческая биография Рафаэля связана с тремя городами: Перуджо, Флоренцией и Римом.

Рафаэль родился в Урбино, в семье живописца Джованни Санти. По свидетельству Дж. Вазари в 1500-1504 гг. он учился у художника Перуджино в Перудже. В 1504 – 1508 гг. Рафаэль работал во Флоренции, где познакомился с творчеством Леонардо да Винчи, занимался изучением анатомии и научной перспективы. Переезд во Флоренцию сыграл огромную роль в его творческом становлении.

На протяжении своей короткой жизни Рафаэль был занят поисками идеального, гармоничного образа, чтобы воплотить его в мадонне. Он сумел

выразить все тончайшие оттенки чувств в идее материнства, так понятной всем. Его мадонны не требуют никакого объяснения, их надо созерцать, как чудесное явление. Годы проведенные Рафаэлем во Флоренции – это по преимуществу эпоха мадонн: *«Мадонна со щегленком»*, *«Мадонна дома Темпи»*, *«Мадонна дома Колонна»*, *«Мадонна дель Балдахино»*, *«Мадонна Грандука»*, *«Мадонна Каниджани»*, *«Мадонна Террануова»*, *«Мадонна в зелени»*, так называемая «Прекрасная садовница» и превосходное по драматичности композиции *«Положение Христа во гроб»*.

Одно из самых совершенных произведений Рафаэля – *«Сикстинская мадонна» (1516)*. Это алтарная картина, изображающая Марию с младенцем, Св. Варвару и Папу Сикста II. Фигуры четко вырисовываются на фоне светлого неба. Рафаэль изобразил Марию с младенцем не на земле, как всех своих мадонн, а идущую по небесам. Богоматерь, юная и прелестная, предстает перед нами как чудесное явление. Занавес открыт, Мария, окруженная золотистым сиянием, несет на руках сына, одновременно прижимая его к себе и отдавая. Выражение лица Марии сложно, в нем нет твердой решимости и героической готовности к жертве, «здесь все молитвенный ужас» (Гете).

Рафаэль также был блистательным портретистом. Он исполнил много портретов, мужских и женских, в них хорошо виден уровень его мастерства последних лет, которые ставят его в один ряд с Леонардо да Винчи по тонкости передачи образа человека. Профессор Б.Р. Виппер дал такое определение Рафаэлю – портретисту: «Рафаэль был замечательным портретистом, одним из самых великих портретистов во всей истории европейской живописи».

В 1506 г. Рафаэль написал *«Автопортрет»*: прекрасное лицо написано вполоборота, в огромных глазах – бесконечная печаль, даже и отрешенность. Рафаэлю было двадцать три года. Голова его и плечи четко вырисовываются на гладком фоне. Контур необыкновенно тонок, чуть волнист. Взгляд задумчив и мечтателен. Рафаэль как бы смотрит на мир и проникается его гармонией. Но художник еще робок, юн, ласковая кротость разлита по его лицу. Однако сквозь его неуверенность уже чувствуется нарождающееся душевное равновесие. Резко выступающая нижняя губа, линия рта, красиво и энергично изогнутая, овальный подбородок выдают решимость и властность. Дж. Вазари писал, что «небо было расточительным и благосклонным, возлагая на одну лишь голову то бесконечное богатство своих сокровищ и красот, которое оно обыкновенно распределяет в течение долгого времени между несколькими личностями». Он отмечает, что в Рафаэле «соединилось столько грации, трудолюбия, скромности и доброй нравственности», что его можно было бы считать не человеком, «но смертным Богом».

Французский художник Энгр говорил, что Рафаэль писал людей добрыми и честными. Таков *«Портрет графа Бальдассаре Кастильоне» (1514 – 1515)* – гуманиста и писателя, его имя в Италии начала XVI в. было синонимом обаяния, эрудиции, взыскательного художественного вкуса. Рафаэль знал Кастильоне с юности, они дружили, переписывались, граф проводил художника в последний путь, и написал одну из эпитафий.

Граф Бальдассаре Кастильоне на портрете Рафаэля предстает перед зрителем как человек понимающий мир и людей. Его лицо спокойно и приветливо. Приветливость неуловимо соединена с легкой грустью и раздумьем... Перед нами человек и очарованный бытием, и бытие с сожалением хорошо знающий. Одежда преимущественно темного цвета: таков был и вкус самого Кастильоне (из трех основных тонов – черного, серого и белого – Рафаэль создает исключительно богатую красочную гамму).

Самый поэтичный женский образ среди портретов Рафаэля – *«Донна велата» (1516)*. «Велата» – покрытая покрывалом, вуалью. Эта картина написана примерно в то же время, что и «Сикстинская Мадонна». Дж. Вазари, видевший «Донну велату» сказал: «Вся как живая». Исследователи единодушно в том, что лицом она похожа на «Сикстинскую мадонну».

В 1506 г. Рафаэль получил от Папы Юлия II заказ на роспись личных папских покоев (станца – комната) в Ватикане и покидает Флоренцию. Темой фресок были избраны четыре духовные силы, на которых держится христианская культура, – теология, философия, поэзия и юриспруденция.

Станца делла Сеньятура (1508 – 1511) была папским рабочим кабинетом, и здесь же подписывались папские указы. Это первая из станц, расписанных Рафаэлем. Тема росписи – духовная деятельность человека. Фрески представляют четыре её области: «Диспута» – богословие; «Афинская школа» – философия; «Парнас» – поэзия; а «Добродетели и закон» – правосудие. Цикл росписей начинается с фрески «Диспута», где речь идет о таинстве евхаристии (таинство, в котором верующему под видом хлеба и вина преподается истинное Тело и истинная Кровь Господа нашего Иисуса Христа).

Фреска «Диспута» – это не столько беседа о таинстве причастия, сколько прославление и триумф церкви. Вверху на небесах, изображён Бог-отец, под ним – Христос с Богородицей и Иоанном Крестителем. Ниже – голубь, символ Святого Духа, восседающие на облаках апостолы. Внизу, на земле, представлены отцы церкви, папы, священнослужители, верующие, среди которых можно увидеть Данте, Савонаролу, и художника монаха Фра Беато Анджелико. Фреска отличается удивительным композиционным единством и гармонией.

«Парнас». В центре – Аполлон, вокруг него девять муз и поэты, как античные, так и эпохи Возрождения. Слева – слепой Гомер, Вергилий, Данте, Петрарка, Анакреон, Сапфо. Справа – Теренций, Ариосто, Овидий, Гораций.

Лучшей из всех фресок единодушно признается *«Афинская школа»* – одно из величайших творений ренессансного искусства. В центре композиции – фигуры Аристотеля и Платона. Платон (в красном плаще и с чертами Леонардо да Винчи в старости) воздевает руку к небу – в знак того, что мир идей обретается в горних пределах; Аристотель (в синем плаще с чертами Леонардо да Винчи в молодости) указывает рукой вниз – в знак того, что мир идей связан с земным опытом. На фреске представлены и другие великие философы – Сократ (слева от Платона), Диоген (лежит на ступенях лестницы). На переднем плане внизу – Пифагор в окружении учеников, Гераклит, сидит в глубокой

задумчивости почти в центре (с чертами лица Микеланджело). Евклид нагнулся, с циркулем в руках (с чертами лица архитектора Донато Браманте), Птоломей и Зороастр (справа), с которыми беседуют двое юношей (один из них с чертами лица самого Рафаэля, другой – живописца Содомы, начинавшего до Рафаэля работать в этой станце). По замыслу мастера подобное сходство должно было символизировать воздействие и глубинное родство античной философии и новой теологии. Подпись Рафаэля (RSVM) – у ворота его одеяния.

На фреске, посвященной добродетелям и правосудию, в виде трех прекрасных женщин изображены **Сила, Мудрость и Умеренность**, а также сцены основания гражданского и канонического права, где присутствует портрет папы Юлия II.

Станца д'Элиодоро Рафаэль расписал в 1511 – 1514 гг. Тематика её росписей – чудесное покровительство, оказываемое Богом церкви.

Фреска **«Изгнание Элиодора»**, по которой станца получила своё название, рассказывает о том, как небесный всадник изгоняет сирийского военачальника Элиодора из Иерусалимского храма, который он хотел разграбить. Считается, что в этом сюжете содержится намёк на изгнание французов из Папской области. Слева изображён сидящим папа Юлий II. Прекрасно передан характер этого сильного и властного человека.

В **«Мессе в Больсене»** изображено чудо, которое произошло в 1263 г., когда во время богослужения хостия (евхаристический хлеб) в руках у неверующего священника обагрилась кровью. При этом событии присутствует коленопреклонённый папа Юлий II, а справа расположилась группа швейцарских гвардейцев из папской стражи, одетых в яркие костюмы.

С большим мастерством написана фреска **«Изведение Петра»**, рассказывающая о чудесном освобождении из темницы апостола Петра. Здесь содержится намёк на эпизод из жизни Папы Льва X. Будучи ещё кардиналом, он участвовал в битве при Равенне в 1512 г. и был взят в плен французами, но ему удалось бежать. Композиция делится на три части. В центре изображён за решёткой, в темнице, спящий апостол Пётр, над которым склоняется ангел. В правой части ангел выводит Петра из темницы, в то время как стража спит, в левой – проснувшиеся стражники, обнаружив исчезновение Петра, поднимают тревогу. Рафаэль с большим мастерством использует в этой фреске ночное освещение, способствующее созданию драматического настроения и глубокой выразительности.

Несмотря на то, что основная идея этих росписей должна была заключаться в прославлении христианства, художественная реализация этой программы Рафаэлем – человеком своего времени – вылилась в победу светского начала над религиозным.

Рафаэль был создателем простого стиля, основой которого стало идеальное совершенство формы. «Идеальный стиль» Рафаэля опирался на совокупный художественный опыт. Рафаэль говорил, что для написания одной красавицы ему нужно видеть много красавиц. Живопись понималась им как

преображенная реальность, светлая, радостная, гармоничная, и во всех произведениях Рафаэля господствовал дух пленительной идиллии. Как считаю многие исследователи творчества Рафаэля, его идеализм, не неся в себе творческого импульса, подлинного художественного открытия, начал перерождаться в академизм, поражая пустотой и банальностью, еще при жизни мастера.

В 1514 г. умер Браманте, и Рафаэль стал главным архитектором строящегося в то время собора Святого Петра. В 1515 г. он получает и должность главного хранителя древностей. Вазари писал, что Рафаэль умер «после времяпрепровождения еще более распутного, чем обычно», но современные исследователи полагают, что причиной смерти была римская лихорадка, которой заразился живописец во время посещения раскопок. Рафаэль умер в Риме, 6 апреля 1520 г. в возрасте 37 лет. Похоронен он в Пантеоне. На его гробнице имеется эпитафия: «Здесь покоится великий Рафаэль, при жизни которого природа боялась быть побежденной, а после его смерти она боялась умереть»

Микеланджело Буонаротти (1475 – 1564) – титан Высокого Возрождения.

«Он мог все». Так о нем сказал Бенвенуто Чиллини – выдающийся итальянский скульптор, ювелир, живописец, воин и музыкант эпохи Возрождения. Действительно Микеланджело Буонаротти был живописцем, скульптором, архитектором, поэтом и мыслителем.

При жизни были написаны две биографии Микеланджело, авторами были Асканио Кондиви и Дж. Вазари, лично его знавшие. Кроме того, сохранились письма Микеланджело и его стихи. В стихах личность раскрывает свою душу. У Микеланджело довольно большое поэтическое наследие. Родился Микеланджело во Флоренции. Его отец Лодовико Буонаротти происходил из древнего рода графов Каносса, но к этому времени древний род Буонаротти сильно обеднел. Известно, что Лодовико Буонаротти избирался на должность городского судьи (подеста). Мать Микеланджело умерла, когда ему было 6 месяцев. Его отправили к кормилице – жене каменотеса. Потом он напишет в своих стихах, что «впитал с молоком кормилицы резец и молоток скульптора». Художественные таланты мальчика проявились в раннем возрасте, однако отец, в соответствии со своими понятиями об аристократизме, долго сопротивлялся желанию сына стать художником. Микеланджело проявил характер и добился разрешения поступить в ученики к художнику Доменико Гирландайо. Это случилось в апреле 1488 г.

Уже в следующем году он перешел в школу скульптора Бертольдо ди Джованни – ученика Донателло. Школа существовала под патронажем Лоренцо Медичи. Лоренцо Великолепный распознал талант юного Микеланджело. Несколько лет Микеланджело жил во дворце Медичи, Лоренцо относился к нему как к сыну. В 1492 г. покровитель Микеланджело умер, и художник возвратился в родной дом.

В первой половине 1490-х гг. появляются первые самостоятельные скульптуры, выполненные Микеланджело – «*Мадонна у лестницы*» и «*Битва кентавров*». Рельеф «Битва кентавров» – первое самостоятельное произведение талантливого мастера, показавшее его индивидуальный почерк. Сцена отличается необычайным драматизмом и реализмом, точной передачей пластики, изображенных фигур. Скульптура была гимном герою, человеческой силе и красоте. Ученые-искусствоведы считают «Битву кентавров» начальной точкой творчества Микеланджело.

А к власти во Флоренции пришел сын и недостойный преемник великого Лоренцо – Пьера Медичи, затем появился Савонарола – страстный проповедник благороднейших идей христианства, равенства, справедливости, борец с коррупцией и несправедливостью. Но, вместе с тем, Савонарола был религиозным фанатиком и врагом искусства.

Микеланджело уезжает в Болонью. Ему удалось получить заказы. Однако болонские мастера приняли его враждебно. В Микеланджело они увидели серьезного конкурента. Уж очень талантлив. В одном из писем Микеланджело пишет, что в Болонье ему грозили смертью. Он возвращается во Флоренцию. Здесь он создал оригинальную скульптуру – Спящий Амур. Родственник покойного Лоренцо Великолепного посоветовал ему состарить скульптуру. Тогда она будет гораздо больше стоить. Пусть она выглядит так, будто бы она долго пролежала в земле. Это было время, когда откопали Аполлона и другие античные скульптуры. И он ее состарил. Скульптура была продана в Рим Кардиналу Рафаэлю Риарио. Но, поползли слухи о том, что это творение современного скульптора. Кардинал, послал своего человека во Флоренцию выяснить, верны ли эти слухи. Как только этот человек нашел Микеланджело, тот сам сказал, что Спящий Амур его произведение, и сразу же получил приглашение в Рим. Микеланджело получил заказ на мраморную статую Вакха для кардинала Рафаэля Риарио, а в 1498 – 1499 гг. еще один – на мраморную композицию «Пьета» от французского кардинала Жана де Лагрене, пожелавшего подарить ее базилике Св. Петра.

«*Пьета*» производит сильное впечатление. Советский искусствовед В.Н. Лазарев писал, что в этой скульптуре отражено не горе Марии, а горе всего человечества. Он передает не просто изображение женщины с убитым сыном на коленях, а символ скорбного свойства нашего мира – убивать лучшее, высокое, возвышенное. Потом скорбеть об этом, стараться это преодолеть. Фигура Марии очень хрупкая и очень сильная. Сколько выразительности, например, в склоненной голове Богоматери, в движении ее, отведенной в сторону левой руки, в котором мы угадываем раздумье, скорбное недоумение, вопрос.

Эта скульптура единственная, которую подписал Микеланджело. Микеланджело часто приходил в собор Св. Петра, и однажды стал невольным свидетелем разговора каких-то ломбардцев, которые утверждали, что скульптуру сделал миланский мастер Гоббо. В ту же ночь при свете фонаря на

ленте, которая опоясывала Марию, написал, «Микеланджело Буонарроти, флорентиец, исполнил».

«Пьета» принесла Микеланджело славу, и Флоренция предложила ему высечь «Гиганта». Так они его называют в тексте договора. На сюжет Давида и Голиафа. Высечь *Давида* предложили из огромной глыбы мрамора, которая не один десяток лет лежала заготовленная. Несколько скульпторов брались что-то из нее высечь, но только испортили камень. Надо было быть Микеланджело, чтобы взяться за этот заказ. Последним толчком было и то, что предложение сделали и Леонардо да Винчи, который был на двадцать лет старше Микеланджело. Однако Леонардо подумал и мягко уклонился. Единственный человек, с которым Микеланджело был готов соперничать и мысленно соперничал – это был Леонардо. Микеланджело настолько ощущал космические масштабы его фигуры, что испытывал некую ревность. Итак, цель Давида – воспеть свободу, республиканские идеи Флоренции, показать, что такое человек, готовый отдать жизнь за свободу. Два года серьезной, адской работы. Он еще очень молод и работает довольно быстро. В отличие от предшественников (Донателло и Верроккьо), Микеланджело изобразил молодого героя готовящимся к бою. Статуя огромных размеров (высота ее составляет 5,5 м) выражает необыкновенно сильную волю человека, физическую мощь и красоту его тела. Все страсти, кипящие в душе героя, переданы через разворот тела и выражение лица Давида, которое говорит о его решительном и волевом характере. Взор юноши устремлен на врага. На плече он держит пращу, в правой руке – камень. Образ Давида приобретает более широкий характер – олицетворение безграничной мощи свободного человека. На темени Давида есть следы чужого резца, а на спине не хватило нескольких миллиметров, чтобы довершить строгую округлость мышц, так как камень был испорчен предшественниками. С Давидом был такой маленький эпизод. Правитель Флоренции Садирини, все признают, что он большим умом не отличался. И, когда он пришел посмотреть Давида, сказал Микеланджело: «А мне кажется, что нос надо подправить». К изумлению окружающих Микеланджело покорно полез на леса с резцом, но те, кто надо, увидели, что в мешочке у него мраморная пыль. Он залез туда, сделал вид, что работает резцом и сыпет эту мраморную пыль. Спустился и говорит: «Ну, как?» «О! Теперь совсем другое дело», – сказал правитель Флоренции. Это не только забавный эпизод, а вечная проблема взаимодействия художника и власти.

В январе 1504 г. была собрана комиссия, которая должна была решить вопрос, где поставить скульптуру. В состав комиссии входили – Сандро Боттичелли, Давид Гирландайо, Филиппо Липпи, Леонардо да Винчи. Сошлись на том, что статуя должна стоять в самом центре города около дворца Республики, как символ республики, боровшейся, как и библейский Давид, за свободу своих граждан. Четыре дня тащили подвешенного гиганта на специальной станине, на катках сорок человек.

В 2004 г. Флоренция отметила 500-летие статуи «Давида». Это был национальный праздник. Статуя долго стояла под открытым небом, и

кислотные дожди стали её разрушать, а в 1991 г. безумный художник, напал на «Давида» с молотком и отколол ему левый мизинец, поэтому было принято решение о реставрации «Давида».

«Давид» еще больше укрепил репутацию Микеланджело как выдающегося мастера. В 1505 г. он получил заказ от Папы Юлия II на создание его усыпальницы. Впрочем, добрался он до Рима лишь в январе 1506 г., проведя восемь месяцев в каменоломнях Каррары, где отбирал мрамор для гробницы. Первоначально планировалось украсить усыпальницу сорока скульптурами, но вскоре папа охладел к проекту, а в 1513 г. умер. Началась многолетняя тяжба между художником и родственниками умершего. В 1545 г. Микеланджело все же закончил работу над гробницей, оказавшейся лишь бледной тенью первоначального замысла. Сам художник называл эту историю «трагедией с усыпальницей».

Зато другой заказ папы Юлия II увенчался полным триумфом Микеланджело. Папа заказал ему роспись потолка в Сикстинской капелле в Риме. Заказ был результатом интриги архитектора Браманте – друга и ревностного защитника Рафаэля от любого посягательства на его славу. Он надеялся, что Микеланджело не справится с заказом. Микеланджело понимал, что роспись свода – дело трудное и всячески старался уклониться от этой работы. Он предлагал Папе поручить роспись потолка Рафаэлю. Но Папа решил, что именно Микеланджело должен выполнить эту работу, и не хотел слышать никаких возражений.

Титаническая работа по росписи потолка *«Сикстинской капеллы»* заняла четыре года. Микеланджело исполнил для этого сотни рисунков, многие из которых сами по себе шедевры. Впечатляют уже одни только физические параметры этого творения, которое художник создал фактически в одиночку: площадь росписей в капелле около 520 кв. м. Как рассказывает Дж. Вазари, поначалу Микеланджело пригласил из Флоренции своих коллег-художников и предложил им «написать что-нибудь в качестве образца. Увидев же как далеки их старания от его желаний и, не получив никакого удовлетворения, как-то утром он решил сбить все ими написанное и, запершись капелле, перестал их впускать туда и принимать у себя дома. А так как шутки эти, по их мнению, продолжались слишком долго, они смирились и с позором возвратились во Флоренцию». Заметим, что Дж. Вазари был лично знаком, хотя и недолго, с Микеланджело – это произошел во Флоренции в 1524 г. – и он приводит сведения, что называется, из «первых рук».

Часто можно прочесть, что Микеланджело писал потолок капеллы, лежа на спине. Это, по-видимому, легенда. Дж. Вазари говорит о величайшем неудобстве работы – о постоянно «закинутой вверх голове», иными словами, Микеланджело работал стоя, все время держа голову закинутой вверх. «Он так испортил себе зрение, – продолжает Дж. Вазари, – что несколько месяцев не мог читать написанное и рассматривать рисунки иначе, как снизу вверх». Любой турист, побывавший в Капелле, подтвердит, что вышел из нее с больной головой и шеей, поскольку, пытаясь рассмотреть фрески потолка, все время

запрокидывал голову. Можно представить себе, что испытывал Микеланджело после четырех лет такой изнурительной работы! Сам Микеланджело так писал о своей работе:

Я получил за труд лишь зоб, хворобу
(Так пучит кошек мутная вода,
В Ломбардии – нередких мест беда!)
Да подбородком вклинился в утробу.
Грудь – как у гарпий; череп, мне на злобу,
Полез к горбу, и дыбом борода;
А с кисти на лицо течет бурда,
Рядя меня в парчу, подобно гробу;
Сместились бедра начисто в живот;
А зад, в противовес, раздулся в бочку;
Ступни с землею сходятся не вдруг;
Свисает кожа коробом вперед.
А сзади складкой выточена в строчку,
И весь я выгнут, как сирийский лук.

Отдельная тема, как технически было возможно устроить леса для расписывания такой большой площади потолка. Известно, что Браманте, которому Папа поручил обеспечить технически эту возможность, решил подвесить к потолку на канатах подмостья (нечто вроде люлек). Для этого во всем потолке пробил дыры. Когда Микеланджело увидел это, то, естественно, задал вопрос, как эти дыры заделать, после того, как роспись будет сделана. Браманте ответил, что подумает об этом после, по-другому же сделать нельзя. «Микеланджело понял, – рассказывает Дж. Вазари, – что Браманте либо небольшой мастер своего дела, либо небольшой его друг». В конце концов, Микеланджело изобрел своей способ: он установил подмостья на козлах так, чтобы они не касались стен. Сохранился чертеж подмостей, сделанный художником. Более того, уже в XX в., когда производили расчистку фресок, реставраторы соорудили подмостья, какими их спроектировал Микеланджело.

Четыре года изнурительного труда, борьбы с плохим здоровьем, с гнетом финансовых трудностей, с церковными проблемами, недостаточным знанием техники фресковой живописи (в какой-то момент фрески стали покрываться плесенью, и это приводило художника в отчаяние), назойливой нетерпеливостью и вздорностью Папы. Папа Юлий II хотел контролировать, как идет работа. Говорят, что Микеланджело иногда специально сбрасывал какие-то мелкие доски с лесов, чтобы Папа пугался и больше не приходил. «Встречаясь с Микеланджело, папа напоминал ему часто: «Не сделать ли капеллу красками и золотом побогаче, ведь она бедновата», – рассказывает Дж. Вазари. На что Микеланджело отвечал: «Святой отец, в те времена люди золота на себе не носили, а те, что там изображены, слишком богатыми никогда не были, но были святыми людьми, так как презирали богатство».

Вся поверхность потолка для росписи была поделена на несколько частей. Центральное место занимают девять сцен, изображающих сотворение

мира и жизнь первых людей. В углах каждой такой сцены расположены фигуры обнаженных юношей. Слева и справа от этой композиции находятся фрески с образами семи пророков и пяти прорицательниц. Потолочный, арочный своды и распалубки украшены отдельными библейскими сценами.

До сих пор ученые-искусствоведы озадачены проблемой идейного замысла фрески. Дело в том, что все сюжеты, составляющие ее, написаны с нарушением логической последовательности развития библейского сюжета. Так, например, картина «Опьянение Ноя» предшествует композиции «Отделение света от тьмы», хотя должно быть наоборот. Видимо, все же более важным для художника было не раскрыть содержание повествования, а опять же (как в статуе «Давид») показать гармонию прекрасной, возвышенной души человека и его мощного, сильного тела. Почти во всех фресках, рассказывающих о сотворении мира, перед зрителями предстает гигантских размеров человек. По желанию творца в нем пробуждаются жизнь, решительность, сила и воля.

Из девяти сцен, иллюстрирующих события книги Бытия, самой совершенной и безукоризненной является «Сотворение Адама». В этой фреске новое представление о гуманизме нашло свою идеальную форму.

Не возможно полностью выразить словами то впечатление, которое производит эта великолепная фреска. Бог одной рукой обнимает ангелов, а десницу простирает к Адаму, написанному таким прекрасным, что кажется, будто он сотворен высшим создателем, а не кистью человека.

Соприкасающиеся пальцы Господа и Адама у современного зрителя невольно вызывают ассоциацию с тем, как возникает электрический разряд. Не возможно себе представить, чтобы так же думал Микеланджело. Через соприкосновение протянутых рук Бог передает Адаму жизненную силу. Лица Бога и человека излучают любовь. Интересен тот факт, что даже вспомогательные фигуры оказываются наделенными у мастера теми же чертами, что и главные герои.

Искусствоведы, по праву считают, роспись Сикстинской капеллы работой, завершившей период творческого становления Микеланджело.

В 1513 – 1516 гг. Микеланджело работает над скульптурами для украшения гробницы Папы Юлия II. Заказ был получен от наследников умершего. Микеланджело создает статуи *двух рабов и Моисея*.

В образах пленников ключевой темой становится человек, борющийся с враждебными ему силами. Здесь монументальные фигуры героев-победителей сменяются персонажами, погибающими в неравной борьбе со злом. Многоплановость образа выражена Микеланджело с помощью своеобразного художественно-изобразительного метода. В зависимости от того, с какой стороны статуи находится зритель, она приобретает те или иные очертания, при этом заостряется та или иная проблема. Иллюстрацией к вышесказанному может служить скульптура *«Скованный пленник»*. Так, если зритель будет обходить скульптуру по направлению хода часовой стрелки, то он легко увидит следующее: сначала фигура связанного пленника с откинутой назад головой и

беспомощным телом выражает нечеловеческие страдания от сознания собственного бессилия, слабости человеческой души и тела. Однако по мере дальнейшего движения вокруг скульптуры, образ существенно меняется: исчезает прежняя слабость пленника, наливаются силой его мышцы, гордо поднимается голова. И вот перед зрителем уже не обессилевший мученик, а мощная фигура героя, по какой-то нелепой причине оказавшегося закованным в кандалы. Кажется, еще мгновение – и путы будут разорваны. Однако этого не происходит. Двигаясь дальше, зритель видит, как вновь слабеет тело человека, опускается вниз его голова. И вот опять перед нами жалкий пленник, смирившийся со своей участью.

Ту же изменчивость можно проследить и в статуе *«Умиравший пленник»*. По мере движения зритель видит, как бьющееся в агонии тело пленника постепенно успокаивается и цепенеет, навевая мысль о вечной тишине и покое. Скульптуры пленников необычайно выразительны.

Статуя *«Моисей»*, в отличие от «Пленников», несколько более сдержанна по характеру, но не менее выразительна. Фигура Моисея – воплощение образа лидера, вождя, человека с необыкновенно сильной волей. Если «Давид» символизирует уверенность в своей силе и непобедимости, то Моисей – олицетворение мысли о том, что победа требует огромных усилий. Это духовное напряжение героя передано мастером не только через грозное выражение лица, но и с помощью пластики фигуры: резко преломляющиеся линии складок одежды, вздернутые вверх пряди бороды Моисея. Это просто потрясающая скульптура.

Произведением, означавшим завершение этапа Высокого Возрождения и одновременно явившимся новой ступенью творчества Микеланджело, стала работа над капеллой Медичи во Флоренции. Сменивший Юлия II на папском престоле Лев X (Медичи) в 1516 г. заказал Микеланджело проект *усыпальницы Медичи*. Второй проект – знаменитая библиотека Лауренциана для хранения уникальной коллекции книг и манускриптов, принадлежавших семье Медичи. Занятый этими проектами, Микеланджело большую часть времени оставался во Флоренции.

Мироощущение Микеланджело в эти годы приобретает трагический характер. Период работы над гробницей Медичи был тяжелым для Микеланджело и всей Италии. Вторжение испанских войск и разграбление Рима повлекли за собой восстание во Флоренции против Медичи. Начинается время кризиса гуманизма. Работа над гробницей длилась четырнадцать лет с перерывами. Весь ансамбль капеллы несет на себе отпечаток тревоги и пессимизма. Все это отразилось в образном строе скульптур усыпальницы.

Микеланджело отошел от традиционного типа надгробий с портретной статуей покойного. *Статуи Джулиано и Лоренцо Медичи* помещены в нишах. Они погружены в глубокое раздумье. А на их саркофагах размещены аллегорические статуи изображающие *«Вечер»*, *«Ночь»*, *«Утро»* и *«День»* и олицетворяющие необратимость и быстроту течения времени. Они являются

как бы образной иллюстрацией размышлений Джулиано и Лоренцо. «Ночи» Микеланджело посвятил четверостишие:

Отрадно спать, отрадней камнем быть.
О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать – удел завидный.
Молчи, прошу, не смей меня будить!

В скульптурах Лоренцо и Джулиано Медичи современники не усмотрели портретного сходства, и это легко объяснить. Не конкретных людей изображал скульптор над их саркофагами, а людей, ставших легендой Флоренции. Лоренцо Великолепный – дипломат, философ, банкир, – подлинный властитель – и от того голову его венчает римский шлем, рука опирается на ларец с золотом, но сам он погружен в глубокие невеселые раздумья. Джулиано – прекрасный и юный, герой поэм и легенд, храбрый влюбленный, трагически погибший от рук заговорщиков, и от того поза его беспокойна, голова стремительно повернута. Капелла Медичи является уникальным памятником погребального ансамбля, мощного синтеза скульптуры и архитектуры.

В 1529 – 1530 гг. власти Флоренции поручили Микеланджело отвечать за городские оборонительные сооружения в противостоянии с войсками Медичи (их изгнали из Флоренции в 1527 г.). В 1530 г. Медичи вернулись к власти. Микеланджело, спасая свою жизнь, бежал из Флоренции. Однако Папа Климент VII (тоже из рода Медичи) гарантировал Микеланджело безопасность. Художник вернулся к прерванной работе.

В 1534 г. Микеланджело вновь, и уже навсегда, возвратился в Рим. Папа Климент VII, собиравшийся поручить ему роспись «Воскресение» для алтарной стены Сикстинской капеллы, умер на второй день после приезда художника. Новый Папа – Павел III заказал для той же стены роспись «*Страшный суд*». Создание «Страшного суда» заняло более пяти лет, и еще раз подтвердило гениальность Микеланджело.

«Страшный суд» – колоссальная мировая драма. Только могучий гений мог передать весь ужас всемирной катастрофы в одном эпизоде, в нескольких отдельных сюжетах. Испорченность нравов, разврат и цинизм, изнеженность и коварство, продажность и легкомыслие – все это вызывает нравственное падение и требует искупления нарушенных божественных законов.

Фреска поражает своей монументальностью и размахом. На ней изображено около 400 фигур в разнообразных, ни разу не повторяющихся, позах. Благодаря мастерству художника, каждая фигура кажется трехмерной, словно она не написана, а ее изваяли.

Решение темы «Страшного суда» у Микеланджело отличается от традиционного. Выбран момент не свершения суда, а его начала.

Ангелы трубят в трубы, возвещают о начале Страшного суда. Открыта книга, в которой записаны все дела человеческие. Сам Христос является не милосердным искупителем, но карающим Владыкою. Жест Судьи приводит в действие медленное, но неумолимое круговое движение, которое вовлекает в свой поток ряды праведников и грешников. Богородица, сидящая рядом с

Христом, отвернулась от происходящего, она отказывается от своей традиционной роли заступницы. С трепетом внимает Мария окончательному приговору. Вокруг святые апостолы и пророки. В руках у мучеников орудия их пыток, символы страданий, перенесенных ими за веру. У ног Христа Микеланджело поместил Святого Варфоломея. В левой руке он держит кожу, заживо содранную с него гонителями первых христиан. Придав искаженному страданием лицу, изображенному на содранной коже, собственные черты, Микеланджело запечатлел невыносимые душевные муки, которые он испытал, создавая свое великое творение. Если раньше творчество Микеланджело было проникнуто верой в человека, верой в то, что он является творцом своей судьбы, то теперь, расписывая алтарную стену, художник показывает человека беспомощным перед лицом этой судьбы.

Мертвые, с надеждой и ужасом открывая глаза, встают из могил и идут на суд Божий. Некоторые поднимаются легко и свободно, другие медленнее, в зависимости от тяжести грехов. Сильные духом помогают подняться нуждающимся в помощи.

Полны ужаса лица тех, кому предстоит спуститься вниз, чтобы очиститься. Предчувствуя страшные муки, грешники не хотят попадать в Ад. Но силы, направленные на соблюдение справедливости, выталкивают их туда, где положено находиться людям, причинявшим страдания другим. Черти тянут их к Миносу, который хвостом, обвитым вокруг тела, указывает круг ада, на который следует спуститься грешнику. Рядом видна барка, управляемая перевозчиком Хароном. Одним движением забирает он грешные души. Налево от барки зияет адская бездна – там вход в чистилище, где демоны ожидают новых грешников. Кажется, что слышны крики ужаса и скрежет зубов несчастных. Среди грешников Микеланджело поместил портрет Папы Николая III, продававшего церковные должности, и некоего церемониймейстера Бьянджо де Чезано. И за что! Просто Чезано стал доказывать Папе, что Микеланджело рисует непристойную картину. Нельзя изображать обнаженных. Тогда Микеланджело написал его с ослиными ушами. И по сей день он в виде одного из бесов там присутствует. Очень остроумно ответил Бьянджо де Чезано Папа, когда тот прибежал жаловаться. Папа сказал: «Ничем не могу помочь. Если бы Микеланджело изобразил тебя в чистилище, я бы постарался тебя вытащить, но в аду – это не мой департамент». Это говорит о том, что чувство юмора у Папы тоже было.

Несмотря на покровительство Папы, и быть может, именно, вследствие этого, непонимание, зависть и злоба преследовали художника. Нашлось немало критиков, объявивших творение Микеланджело непристойным. Когда Папа Павел IV предложил ему привести картину «в порядок», то есть «прикрыть срамные части», мастер ответил: «Передайте Папе, что это дело пустячное... Пусть он тем временем наведет порядок в мире, а навести порядок в живописи можно быстро...» И отказался. Тем не менее, Тридентский собор постановил прикрыть наготу фигур драпировками.

Даниэль де Вольтер пририсовал массу драпировок, за что и получил прозвище «Брачитоне», что означает «оштанивание», это человек, который пририсовывает штаны.

В преклонном возрасте Микеланджело все больше времени уделял архитектуре. Новый папа назначил его главным архитектором при реконструкции храма Святого Петра в Риме, где Буонаротти работал безвозмездно. Огромный купол собора, спроектированный Микеланджело, был окончен уже после смерти великого творца.

Микеланджело Буонаротти скончался в Риме 18 февраля 1564 г. Его тело в строжайшей тайне было вывезено из столицы и отправлено во Флоренцию. Великого художника погребли в церкви Санта-Кроче.

Творчество Микеланджело сыграло большую роль в становлении и развитии художественного метода многих его последователей. В их числе Рафаэль, маньеристы, часто копировавшие линии созданных знаменитым живописцем образов. Большое значение искусство Микеланджело имело и для художников эпохи барокко. Однако говорить о том, что образы барокко (человек, увлекаемый вперед не внутренними порывами, а внешними силами) сходны с героями Микеланджело, прославляющими гуманизм, волю и внутреннюю силу, было бы неверно.

Микеланджело стяжал себе громкую, неувядающую славу во всех трех главных художественных областях, но в первую очередь он был скульптором. Первым скульптором, познавшим строение человеческого тела и высекавшим скульптуры из мрамора, показывая всю красоту человеческого тела.

Венецианская школа живописи. История Венеции XVI в. выгодно отличалась от других итальянских государств. «Царицей Адриатики» называли Венецию современники, которым она казалась неким земным раем. Сказочно богатый и благополучный город, где власть находилась в руках патрициата – группы знатных семейств. Влияние церкви на политическую и духовную жизнь в Венеции было сведено к минимуму. Город жил светской жизнью. В центре внимания венецианцев были изобразительное искусство, музыка, литература. Книжки печатались в многочисленных городских типографиях и пользовались большим спросом. Венецианские гуманисты собирали домашние библиотеки, изучали греческий язык, занимались переводами античных мыслителей, коллекционировали живопись, являясь основными заказчиками.

Российский искусствовед А. Степанов отмечает различия флорентийской живописи и венецианской. Если флорентийские художники всецело сосредоточились на человеке как высшем творении Бога. Персонажи флорентийских картин обычно предстают в энергичном взаимодействии. Доблесть флорентийского живописца – суметь изобразить моментальное возбуждение и движение, дать представление о развитии этого импульса в пространстве.

Венецианцы же предпочитали созерцать на картине длительное, многозначительное присутствие персонажей, нюансы их чувств, их сон, их

томление. Получались лирические послания, обращенные не столько к уму, сколько к ощущению и чувству, вызывавшие к эмоциональному отклику.

В Венеции в этот период был осуществлен переход к станковой живописи. Одна из причин перехода определялась климатическими условиями Венеции – повышенная влажность, в силу чего фрески плохо сохранялись.

Урбанизированные венецианцы любили *жанр пасторали* (фр. *pastorale* - пастушеский, сельский).

Венецианского художника *Джорджо да Кастельфранко (1476 – 1510)*, прозванного *Джорджоне* (что означало Большой Джорджо), считают одним из самых таинственных и притягательных художников итальянского искусства. Со слов Вазари: «Хотя он и происходил из смиреннейшего рода, но всю свою жизнь был не каким иным, как человеком благородных и добрых нравов. Воспитывался он в Венеции и всегда находил радость в любовных утехах, а также услаждался игрой на лютне, столь усердно, и со столь удивительным искусством, что его игра и пение почитались в те времена божественными, и потому благородные особы нередко пользовались его услугами на своих музыкальных и иных собраниях».

Джорджоне первым из художников Венеции пишет картины на мифологические и литературные сюжеты, вводит в живопись реальный пейзаж и изображение обнаженной женской фигуры. Он сформировался как художник в духовной атмосфере гуманизма, поэзии, музыки. Ценителями и заказчиками его работ были близкие ему по духу гуманисты. К ранним работам относится алтарная картина *«Мадонна да Кастельфранко» (1504)*, в которой Джорджоне преобразовал схему священного собеседования в сцену поминовения. Печальная Мария сидит очень высоко на троне, на заднем плане величественный пейзаж. Вся работа проникнута печалью, и только пейзаж, как послание художника, просветляет печаль.

Современники говорили, что Джорджоне первым ввел в венецианскую живопись XVI в. новый элемент художественной выразительности – настроение, одухотворяя свои произведения, вызывая ответные чувства у человека, смотрящего картину, и создавая незримую психологическую связь между ним и произведением искусства.

И это чувствуется не только в «Мадонне да Кастельфранко», но и в маленькой по размерам и самой загадочной картине Джорджоне *«Гроза»*, написанной им около 1508 г. Почти все пространство этого небольшого полотна, заполнено изображением пейзажа с сине-зеленой рекой, текущей между изрезанных берегов, поросших кустарником и деревьями. Через нее перекинут узкий деревянный мост, за которым виднеется ряд зданий. Освещение, порожденное вспышкой молнии и рассеянным светом луны, спрятанной за облаками, создает неуловимые воздушные эффекты. Небо, в обрамлении темно-зеленых деревьев, почти черное у горизонта, контрастно по цвету розово-белой архитектуре на заднем плане. Тусклые серебристые блики небесного огня отражаются на строениях, бревенчатом мосту, на стене и

сломанных колоннах, на деревьях, воде и вселяют ощущение движения в пейзаже и внутренней тревоги.

Можно бесконечно долго импровизировать по поводу этого мотива, но окончательно разгадать замысел художника, изобразившего на грозном фоне женщину, кормящую младенца, и пастуха, не удастся никому. Поэзия Джорджоне заключается не только в замысле, а в самой живописи.

Природа и обнаженная женская модель – любимая тема художника, полностью воплотились в его *«Спящей Венере» (1508)*. Обнаженная женщина спокойно спит на лоне природы. Чистота облика, позы, чувство красоты и совершенства представлены в этой картине. Здесь та же высота духа человека, что мы угадываем и в *«Сикстинской мадонне»* Рафаэля. Здесь полное и самое совершенное воплощение поэзии природы, жизни и искусства эпохи Возрождения.

Советский историк искусства Б.Р. Виппер пишет: «Джорджоне показал Венеру без мифологии, без символики, без средневекового страха перед наготой – просто прекрасной женщиной и притом спящей. Так близко, вплотную подойти к жизни никто из художников Ренессанса еще не осмеливался».

«Юдифь» (1504 – 1505) – еще один из мировых шедевров эпохи Возрождения в Италии. *«Юдифь»* посвящена известной библейской истории. Юдифь, благочестивая вдова, отправилась со служанкой, несшей корзину с провизией, в лагерь ассирийцев, осадивших город Иудеи Ветилуй. Полководец царя Навуходоносора Олоферн пленен красотой прекрасной женщины. Она сказала, что пришла ему помочь овладеть городом, погрязшем в грехах, так как она знает, когда там иссякнут запасы воды. Она оговорила себе право по ночам выходить к реке для омовения и молитвы. Между тем Олоферн устроил пир, на который пригласил прекрасную вдову. Когда же они остались одни в шатре, Юдифь мечом отрубила Олоферна голову. И унесла ее в корзине. Голова Олоферна была выставлена на городской стене, что внесло замешательство в ассирийское войско, и город был спасен.

Джорджоне изобразил Юдифь не воинственной, а задумчиво-нежной, стоящей под сенью дуба, облокотившись на балюстраду на фоне спокойного предзакатного ясного пейзажа. Плавная нежность ее фигуры по контрасту оттеняется массивом ствола могучего дерева. Мягко алые одежды пронизаны беспокойно ломаным ритмом складок, как бы далеким отзвуком пронесшегося вихря. В руке она держит большой обоюдоострый меч, холодный блеск и прямизна которого контрастно подчеркивает гибкость полуобнаженной ноги, попирающей голову Олоферна. По лицу Юдифи скользит неуловимая полуулыбка. Эта композиция, казалось бы, передает все очарование образа юной женщины, холодно прекрасной и ясной, которой вторит, как своеобразный музыкальный аккомпанемент, мягкая ясность мирной природы. Вместе с тем холодное режущее лезвие меча, неожиданная жестокость мотива – нежной ногой ступни, попирающей мертвую голову, – вносит ощущение какой-

то смутной тревоги и беспокойства в эту, казалось бы, гармоническую, почти идиллическую по настроению картину.

В целом господствующим мотивом, конечно, остается ясная и спокойная чистота мечтательного настроения. Однако сама нега образа и загадочная жестокость мотива меча и попираемой головы, почти ребусная сложность этого двойственного настроения, оставляют современного зрителя в некотором смятении. Но, современников Джорджоне, видимо, в меньшей мере поражала жестокость контраста (ренессансный гуманизм никогда не отличался чрезмерной чувствительностью), нежели привлекала та тонкая передача отзвуков отошедших далеко бурь и драматических конфликтов, на фоне которой особенно остро ощущалось обретение утонченной гармонии, счастливого состояния мечтательно грезящей прекрасной человеческой души.

По сути, это портрет женщины эпохи Возрождения, когда женская индивидуальность, как и мужская, ставится в центр мира, вместо Бога, что подчеркивается особым состоянием пейзажа.

«Сельский концерт» (1509) – одна из последних и самых совершенных работ Джорджоне, где живописно-пластическая концепция художника нашла выражение в полной мере. Счастливая страна Аркадия изображена в «Концерте», «идеальное царство совершеннейшего блаженства и абсолютной красоты, воплощение невыразимого счастья, окруженного, однако, меланхолической аурой нежной печали» (Э. Панофский).

«Сельский концерт» представляет удивительное и вместе в высшей степени естественное зрелище. На траве два молодых человека в современных художнику одеждах музицируют и при этом разговаривают между собою; они не обращают внимания на пастуха в заднем плане картины так же, как на двух обнаженных женщин на переднем плане. Здесь явно совмещены две сферы бытия: мир, современный художнику, и природа, погруженная вглубь времен, когда она была, по представлениям древних, населена всевозможными божествами, в данном случае, нимфами. Дриады, nereиды, наяды... Они обычно невидимы, но могут явиться в жизни людей, как те же музы, или, как та же Эвридика, которую полюбил Орфей. Возможно, здесь проступили в яви именно музы, содействуя вдохновению музыкантов: одна наполняет кувшин из источника, у другой в руке свирель... Музыканты не видят муз, но, несомненно, ощущают их присутствие в роще, где они уединились, художник воплощает на холсте их чувство природы, чувство красоты, как бы восходящее с античных времен.

После ранней смерти Джорджоне (он умер от чумы) ведущим мастером венецианской школы становится Тициан.

Тициан Вечеллио (1477 – 1576). «Королем живописцев и живописцем королей» называли Тициана еще при жизни. Открытия Тициана в области живописи – цветовая лепка формы, нюансировка краски, изумительное богатство колорита – оказали огромное воздействие на мастеров последующего времени. Трудно назвать другого, кроме Тициана, художника, который оказал бы столь сильное влияние на других творцов...

Среди почитателей таланта Тициана имена крупнейших живописцев разных эпох и стран – это и Рубенс, и Ван-Дейк, и Рембрандт, и Веласкес, и Дали, французские импрессионисты, многие русские художники XIX века. Его работы копировались тысячи и тысячи раз, но никому не удавалось повторить того внеземного сияния, что исходит от красок с полотен Тициана. Помимо колористических завоеваний, не менее важным оказался опыт Тициана в развитии мифологического жанра, пейзажа и портрета. Тициан был крупнейшим портретистом своего времени, а его портреты на многие века стали эталоном для подражаний и восхищений. Считалось, что быть запечатленным кистью Тициана – значило обрести бессмертие. Так оно и случилось. Дела многих его современников канули в вечность вместе с их смертью, но лица и имена продолжают жить в веках благодаря кисти Тициана. Под его взглядом женщина становилась прекрасной. Солнечный луч касался луга – цветок распускался. Фигура казалась отпечатком живого тела. Для полного оживления, людям на его портретах не хватало только дыхания. Им создано более сотни портретов: прекрасные женщины, гордые и пытливые мужчины, дожи, инквизиторы, герцоги, императоры, короли. В образах, созданных мастером, сочетаются хрупкая интимность, бравурная торжественность, тонкая поэзия и обыденная реальность, трагизм и идеальность в характеристике изображаемых персонажей...

«Тициан прожил почти сто лет, но и в последние дни своей долгой жизни он сохранял ясность ума, остроту зрения, не выпускал кисти и палитру из рук. В день смерти он завершил свой последний творческий замысел – картину *«Пьета»* («Оплакивание Христа»). Даже не кистью – легким прикосновением пальцев нанес несколько завершающих мазков и юношески твердой рукой подписал: «Тициан сделал». Эту – одну из лучших своих картин – он завещал поместить в часовне, над своим надгробием. По дошедшим до нас сведениям, завершив последнюю, обращенную к Богу работу, старый художник велел накрыть стол на множество персон для ужина, как когда-то в дни давным-давно ушедшей молодости. Но, на этом последнем пиршестве за столом был он один. Тициан как бы прощался с тенями своих учителей, друзей, современников и современниц – героями и моделями своих полотен. Прощался с первым учителем Джованни Беллини, у которого он перенял любовь к мифологическим темам и гармонию колорита. С Микеланджело и Рафаэлем, чьи работы он даже в зрелом возрасте ученически копировал, чтобы постичь тайны композиционного мастерства этих великих художников. С Джорджоне, своим ровесником, с которым они когда-то вместе расписывали фресками стены храмов в Венеции, а когда его не стало, дописал одну из лучших картин Джорджоне – «Венеру». С императором Карлом V, жестоким, победоносным полководцем, отрекшимся от престола и закончившим дни свои в монастыре. Множество портретов Карла написал Тициан. С Аретино – другом, одним из самых знаменитых памфлетистов и злоязыких остроловов, которого называли «бич королей». С прекрасными, любимыми женщинами, которые позволяли мастеру писать себя обнаженными, чьи тела на его полотнах излучают свет,

тепло и чувственность. Тициан простился с теньми ушедших из жизни дорогих ему людей. Но сам так и не успел приступить к этому последнему ужину...» (Н. Поцца).

К раннему периоду его творчества относятся работы, где еще ощущается влияние Джорджоне («*Флора*», «*Саломея*», «*Цыганская мадонна*»). Начало собственного творческого метода у Тициана проявилось в его трех работах: «*Динарий кесаря*», «*Любовь земная и небесная*», «*Юноша с перчаткой*». В этих работах четко обозначились те черты, которые будут развиваться в его искусстве в дальнейшем. В «*Динарии кесаря*» представлено психологическое противопоставление двух образов – Христа и фарисея. Фарисей протягивает Христу монету, и в ответ Христос произносит: «Отдавайте кесарево кесарю, а Богово Богу». Столкновение добра и благородства Христа с низостью и подлостью уродливого фарисея подчеркнуто Тицианом композиционным решением картины – фигура фарисея урезана, он как бы вторгается в ясный, спокойный мир Христа. В картине Тициана «*Любовь земная и небесная*» уже в полном блеске проявляется живописное дарование мастера в изображении нагого женского тела на фоне пейзажа. Загадочный аллегорический сюжет наполнен символами. Но не сюжет, который пытаются разгадать искусствоведы, а красота женского тела на фоне листвы, переливающегося атласа, залитого золотым солнечным светом, красота пейзажа являются главным смыслом этой картины. Можно сказать, что в гимне красоте заключена суть живописи Тициана.

Период зрелости и триумфального успеха Тициана начинается с картины «*Вознесение Марии*», выполненной для церкви Санта-Мария дие Фраки в Венеции. По красоте живописного решения, мощной эмоциональной наполненности, масштабу ни до, ни после Тициана в истории венецианского искусства подобного изображения создано не было. Отныне за Тицианом прочно утвердилась слава первого живописца республики. Радость бытия, чувственная красота человеческого тела с полной силой найдут воплощение в мифологических картинах Тициана («*Праздник Венеры*», «*Вакханалия*», «*Вакх и Ариадна*»). Его картины полны и философского смысла; так, «*Аллегория времени, управляемого разумом*», как бы продолжающая раннюю картину художника о трех возрастах человека, – это размышление зрелого мастера о скоротечности человеческого бытия, о мудрости, которая приходит к человеку лишь в конце его земного пути.

Портреты Тициана – особая страница в истории европейского искусства. По глубине психологического анализа, богатству и сложности внутреннего мира портреты Тициана далеко превосходят все, что было создано эпохой Возрождения. В его портретах сочетается парадность и глубокий психологический реализм. Историческая значимость и высокий социальный статус модели не умаляют ее человеческих черт, очень тонко подмеченных художником, – духовного благородства и разочарования, одиночества и гордости («*Портрет Карла V*», «*Портрет папы Юлия II*», «*Портрет молодого человека*», «*Портрет неизвестного с серыми глазами*», «*Портрет*

папы Павла III с кардиналом Алессандро Фарнезе и герцогом Оттавио Фарнезе»).

Поздний период творчества Тициана отмечен трагическим восприятием мира. Он много пережил и был одинок. Умер младший сын, прекрасный художник. Любимая дочь Ловиния скончалась во время родов. Старший сын-священник ненавидел отца за его порочный образ жизни и порвал с ним отношения. Многие произведения Тициана попали в черные списки инквизиции, а любимый город, прекрасную Венецию, накрыло черное покрывало чумы. (*«Несение креста», «Святой Себастьян», «Оплакивание Христа», «Наказание Марсия»*). В этих работах Тициан навсегда прощается с идеями гуманизма, понимая, что мир жесток, что ничто не способно спасти человека, и даже искусство не в силах изменить неумолимый ход событий. Особенно ярко жестокость мира предстает в картине «Наказание Марсия». «Пусть жестоко будет наказан всякий, кто прикоснется к ней» – в гневе закричала богиня Афина и отбросила флейту, которая сама вырезала из тростника. Играя на ней, она увидела в воде свое отражение: щеки безобразно раздувались, а прекрасное лицо исказилось. Но сатир Марсий ослушался Афины, он тайком поднял инструмент и научился играть так хорошо, что осмелился вызвать на состязание самого Аполлона. Но кому под силу сыграть лучше, чем играет бог искусства на золотых струнах своей кифары? Честолюбивый Марсий хотел славы, но был жестоко наказан за свою дерзость. Аполлон велел привязать мерзкого сатира к дереву и заживо содрать с него кожу. Трагизм сюжета усиливается еще и тем, что Тициан вкладывает карающий нож в руку самого Аполлона, который наравне с грубыми палачами вершит страшную казнь. На картине изображены собаки, которые обычно символизируют дружбу, но одна из них спокойно наблюдает за казнью, а другая жадно лакает свежую кровь, вытекающую из ран Марсия. В картине Тициана «Наказание Марсия» чувствуется отчаяние, одиночество, грусть скорого расставания, сомнения и раскаяния. В художнике борются любовь к жизни и осознание близкой смерти. Это была одна из последних работ великого художника.

Влияние искусства Тициана на европейскую живопись огромно. Без Тициана трудно представить «золотой век» европейского искусства, творчество Рубенса, Рембрандта, Веласкеса.

Характерные черты архитектуры Высокого Возрождения

- увеличение масштабов гражданского, светского строительства;
- изменение характера монументальной, культовой архитектуры – устремленность в ширину;
- простота объемов и форм;
- спокойствие и статичность;
- симметрия композиции;
- деление здания на этажи горизонтальными тягами;
- четкий порядок размещения оконных проемов и архитектурных деталей;

- важное место принадлежит строительству дворцовой архитектуры – палаццо.

Одним из величайших зодчих Высокого Возрождения был *Донатто Браманте (1444 – 1514)*. Признание и слава пришли к нему не сразу. Многие современники, съедаемые злобой и завистью, относились к нему с высокомерием и называли неучем, вероятно, потому, что Браманте получил всего лишь начальное образование, а возможно и потому, что был он простолюдином и в юности служил подсобным работником у каменщика. Поскольку у Донато с ранней поры обнаружилось художественное дарование, отец решил сделать из него художника. Браманте немало преуспел в области живописи, однако его истинным призванием стала архитектура, которую он изучал, работая в 1467-1479 гг. под руководством Лучано Лаураны, главного придворного архитектора герцога Урбино.

В конце восьмидесятых годов XV в. Браманте перебрался из Урбино в столицу Ломбардии Милан. При дворе герцога Лодовико Моро находилось в то время много выдающихся ученых, поэтов и художников.

В здешних кругах господствовала атмосфера величайшего преклонения перед искусством, особая дань восхищения воздавалась искусству античного мира. Это не могло не наложить своего отпечатка на творчество Браманте. Свидетельством тому служат дворцы, общественные здания, церкви и жилые дома, которых немало построил этот зодчий в Милане и его окрестностях за двадцать, проведенных здесь, лет. Браманте стал основателем нового художественного стиля – *римского классицизма*. От архитектуры раннего Возрождения этот стиль отличался гармонией, упорядоченностью и простотой форм, геометрически правильными объемами; отсутствием готических элементов, уравновешенностью планировки, четкой и спокойной пропорцией; использованием элементов ордера античной архитектуры: портики, колоннады, статуи и рельефы на глади стен, арки.

Самым важным сооружением этого периода было, начатое в 1492 г., строительство хора и купола средокрестия в церкви с именем Санта-Мария, поражающей богатством своей архитектуры. В трапезной монастыря, при этой же церкви, имеется и знаменитая «Тайная вечеря» известного Леонардо да Винчи.

В результате неудачной войны, которую вел Лодовико Моро с Францией, двор миланского герцога пришел в упадок. Браманте вынужден был искать работу в другом месте. В 1499 г. он переехал в Рим и, вскоре, стал придворным архитектором деспотичного и воинственного папы Юлия II, стремившегося увековечить свое имя, привлекая ко двору многих известных художников. С момента появления Браманте при дворе папы римского, началась новая эра в архитектуре Возрождения, которая была начата Брунеллески и продолжена Донато Браманте.

Стены сооружавшихся в те времена зданий были плоскими, лишены выступов, карнизов и художественного декора. Созданный Браманте стиль зрелого или, так называемого, Высокого Возрождения отличался большой

монументальностью строений, сложной конфигурацией массива зданий, увенчанных, как правило, большими куполами.

Стены были богато украшены разнообразными архитектурными деталями: колоннами, пилястрами, карнизами. Игра светотени оживляла их, подчеркивая всю пластичность архитектуры. Зодчество Высокого Ренессанса в значительно большей степени, чем раннее, перекликалось с античными образцами, которые с таким рвением изучал Браманте.

В 1502 г. Браманте построил во дворце монастыря Сан-Пьетро небольшую часовню. Это было первое, созданное им, произведение Высокого Возрождения. Часовня, известная под названием *Темплетто*, сооружена по образу древнеримских храмов. Она восхищает своей легкостью и изяществом. Круглое здание окружено колоннадой и увенчано высоким куполом. Часовня напоминает изящную резную шкатулку.

С огромным размахом вел Браманте строительство в Ватикане. Он решил объединить несколько, стоявших уже здесь, зданий и ряд новых, сооруженных по его проекту, в единый архитектурный комплекс. Этот дворцовый, парковый ансамбль с многочисленными двориками, аркадами, лоджиями, садами, фонтанами и даже... цирком, был развитием древнеримских композиций. К работам в Ватикане Браманте привлек небывалое, по тем временам, количество рабочих – до трех тысяч человек. Однако из грандиозных замыслов архитектора, находившегося уже в преклонном возрасте, лишь часть была претворена в жизнь: великолепный *аркадный двор Сан-Дамазо*, лоджии, позднее расписанные Рафаэлем, *дворцовый ансамбль Бельведер и цирк*, в котором при преемниках Юлия II устраивались турниры и зрелища.

Папа Римский по имени Юлий II отличался большим честолюбием и хотел увековечить свое имя огромными, монументальными, богато украшенными зданиями, которыми будут восхищаться люди долгие века. Вот почему, ему пришлось по вкусу проект Браманте, поражающий своим грандиозным размахом.

Придворный архитектор предлагал снести, пришедший в упадок и недостойный «вечного города», старый собор имени святого Петра и возвести на его месте грандиозный и великолепный храм, какого еще не видел мир. Папа благосклонно отнесся к проекту, решив, что новый собор станет его мавзолеем.

Браманте задумал собор, как центрическое сооружение, в плане в виде квадрата, с вписанным в него равноконечным крестом с огромным сферическим куполом над средокрестием, с малыми четырьмя куполами и по углам с башнями.

Архитектура собора была решена в присущей Браманте манере: она отличалась большой пластичностью, изобиловала колоннадами, галереями, лоджиями и карнизами. По случаю закладки собора в 1506 г. была отчеканена медаль с его изображением.

Проект Браманте не был осуществлен. Если бы собор был построен так, как его задумал великий архитектор, то с ним не могло бы сравниться ни одно творение античной архитектуры. После смерти Браманте проект многократно

изменялся. Собор, который на протяжении ста лет поочередно строили Рафаэль Санцио, Микеланджело Буонаротти и еще несколько зодчих не столь блистательного таланта, имеет мало общего с первоначальным проектом великого Браманте.

Браманте оказал огромное положительное влияние на развитие архитектуры. Его творчество было одной из вершин зодчества Возрождения. Из его мастерской вышло много талантливых учеников, на его творениях выросли многие архитекторы, ставшие потом славными. У Браманте были большие заслуги и в области строительной техники. Он впервые, со времен античности, в своих постройках заливал своды бетоном, усовершенствовал и обогатил технику лепных работ. Его перу принадлежат трактаты о гражданском и военном зодчестве, а также несколько небольших работ по архитектуре. Писал Браманте и стихи. Все его работы были собраны и изданы в XVIII в.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Почему центром Высокого Возрождения стал Рим?
2. Назовите новые черты искусства эпохи Высокого Возрождения по сравнению с ранним Возрождением?
3. В чем проявлялась противоречивость эпохи Высокого Возрождения и как она отразилась в художественной культуре?
4. Назовите основные этапы жизни Леонардо да Винчи?
5. Почему его знаменитая картина «Джоконда» оказалась в Лувре во Франции, а не в Италии?
6. Какую новую живописную технику воплотил в своих работах Леонардо да Винчи?
7. В каком жанре Тициану наиболее полно удалось воплотить идеал физической и духовной красоты человека?
8. Дайте характеристику жанра «пастораль»?
9. Расскажите об эволюции живописной манеры Тициана?
10. Объясните, почему Рафаэля называли «золотой серединой Высокого Возрождения»?
11. Какие идеи были заложены Рафаэлем в росписи станцы дела Сеньятура?
12. Сформулируйте главные черты образов, созданных Микеланджело?
13. Назовите любимые темы в живописи Джорджоне?
14. Что новое внес в живопись Джорджоне? Назовите его картины?
15. Какой архитектурный стиль создал Донато Браманте? Назовите характерные черты этого стиля?
16. Почему венецианцы первыми перешли к станковой живописи?

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте главу «Философско-эстетическая основа Высокого Возрождения» из книги Лосева А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978.

- Выделите основные черты философии неоплатонизма.
- В чем суть учения о «Двойной истине»? Насколько это учение было важно для выделения искусства в особую и специфическую область?
- Что собой представляла Платоновская Академия? Кто в нее входил?
- Как понимают «неоплатоники» Красоту?

2. Прочитайте главу «Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом» С. 95 – 111 из книги П. Волковой. Мост через бездну. – М.: Зебра Е, 2013. – 224 с. Какой философский смысл, по мнению автора, заложен в этом произведении Леонардо да Винчи.

Тесты

1. С восшествием на папский престол Юлия II Браманте:

- а) стал главным художником Рима;
- б) стал главным архитектором Рима;
- в) был отправлен в отставку.

2. Первое архитектурное сооружение Высокого Возрождения:

- а) Часовня Темпьетто;
- б) Собор св. Петра;
- в) Сикстинская Капелла.

3. Лучшей фреской Рафаэля в Станца дела Сеньятура считается:

- а) «Диспута»;
- б) «Парнас»;
- в) Афинская школа.

4. В центре фрески «Афинская школа» Рафаэль изобразил Платона и Аристотеля и наделил их чертами:

- а) Браманте и Донателло;
- б) Микеланджело и Лоренцо Медичи;
- в) Леонардо да Винчи.

5. Индекс запрещенных книг был утвержден Папой Римским:

- а) в 1529 г.;
- б) в 1543 г.;
- в) в 1564 г..

6. На фреске «Парнас» Рафаэль изобразил:

- а) Силу, Мудрость, Умеренность;
- б) Аполлона и великих поэтов древности;
- в) Веру, надежду и Любовь.

7. Статуя Моисея, выполненная Микеланджело, украшает:

- а) гробницу Папы Юлия II;
- б) капеллу Медичи;
- в) собор св. Петра.

8. На картине Рафаэля «Сикстинская мадонна», заказанной Папой Римским для монастыря св. Сикста, изображен:

- а) Папа Юлий II;
- б) Папа Сикст II;

в) Папа Лев X.

9. На картине Леонардо да Винчи «Дама с горностаем» запечатлена:

а) Изабелла Арагонская;

б) Констанца д'Авалос;

в) Чечилия Галлерани.

10. Назовите единственное произведение Микеланджело, на котором он поставил свою подпись:

а) скульптура Пьета;

б) скульптура Давида;

в) фрески в Сикстинской капелле.

11. Какую надпись вырезал Микеланджело на скульптуре, которую он подписал:

а) «Богоматерь – дочь своего сына»;

б) «Великий Микеланджело»;

в) «Микеланджело Буонарроти, флорентиец, исполнил».

12. О какой статуе Микеланджело Стендаль сказал: «Если вы не видели этой статуи, вы не имеете понятия о возможностях скульптуры»:

а) скульптура Моисей;

б) скульптура Давида;

в) скульптура Умиравший раб.

13. Микеланджело принимал участие в проектировании собора:

а) Св. Павла;

б) Св. Петра;

в) Св. Марка.

14. Каким еще искусством успешно занимался Микеланджело:

а) музыкальным;

б) поэтическим;

в) драматургическим.

15. Монуменальность, драматизм образов воплощены Микеланджело в рельефе «Битва кентавров», аллегорических фигурах: «Утро», «Вечер», «День», «Ночь»; статуях: «Моисей», «Давид», «Умиравший раб». Укажите, в какой из этих работ нашла воплощение идея гражданского подвига и уверенности в преодолении любых преград.

16. Пейзажный фон в картинах Джорджоне «Спящая Венера» и «Концерт» был дописан:

а) Леонардо да Винчи;

б) Тицианом;

в) Рафаэлем.

17. Донато Браманте проектировал и руководил строительством:

а) собор Св. Петра;

б) капелла Пацци;

в) доминиканский монастырь собора Санта-Мария-делле-Грация в Милане, где Леонардо написал фреску «Тайная вечеря».

Рекомендуемая литература

1. Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства. – М.: Из-во Академии художеств СССР, 1963. – 526 с.
2. Басовская Н. И. Человек в зеркале истории. – М.: Олимп, Астрель, 2009. – 477 с.
3. Волкова П.Д. Мост через бездну. – М.: Зебра Е, 2013. – 224 с.
4. История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения: Учеб. для вузов// Л.М. Брагина, О.И. Варьяш, В.М. Володарский и др. – М.: Высшая школа, 2001. – 479 с.
5. Лосева А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – 624 с.
6. Роузенд, Д. Тициан. – М.: Астрель: АСТ, 2005. – 176 с.
7. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия XVI в. – Санкт-Петербург: «Азбука-Классика», 2007. – 640 с.

4.7. Литература Высокого Возрождения Характерные черты развития литературы

- литература проникнута верой в неограниченные возможности человека, который способен достичь счастья в совершенном, справедливом обществе;
- идеализация действительности;
- идет поиск средств, адекватно передающих динамизм действия, остроту конфликта, героизм человека; литературные герои произносят с пафосом пламенные речи об идеале человека и мира, монологи чередуются с быстро развивающимися событиями сюжета;
- складывается новая система литературных жанров. В лирике развиваются: сонет, баллада, элегия, ода. В прозе – новелла, эссе, мемуарная проза;
- в качестве источников нового мышления выдвигаются не только античные, но и раннехристианские источники, а также национальная художественная традиция, представленная как в сословной рыцарской литературе, так и в народной и городской культуре;
- ставя человека в центр мира, признавая его свободную волю, гуманисты понимают, что дают возможность осуществиться не только светлым, но и темным сторонам его личности. Гуманистами был угадан двойник раскрепощенного сознания, его тень – злодейство;
- обостренное внимание к творчеству, к поэтическому слову и к искусству закономерно вело к увеличению общественной и исторической роли личности художника-творца.

У истоков литературы Высокого Возрождения стояли *Анджело Полициано (1454 – 1494), Луиджи Пульчи (1432 – 1484) и Лоренцо Медичи (1449 – 1492).*

Анджело Полициано внёс большой вклад в гуманистическую филологию, особенно разработкой метода исторической критики текста, когда каждый текст воспринимается в контексте эпохи, которой он принадлежит. Его

филологические работы во многом продолжили линию, начатую Петраркой. Внося свой вклад в развитие гуманистической филологии, Полициано применил её достижения к анализу творчества латинских поэтов, в частности Овидия, Стация, Персия, в лекциях, которые он читал в университете Флоренции.

Как поэт Полициано многое черпал не только из античной латинской, но и из народной итальянской литературы. Это вполне соответствовало его представлениям о процессе развития и совершенствования итальянского языка. Лучшими созданиями Полициано стали итальянские поэмы *«Стансы на турнир»* и *«Сказание об Орфее»*, написанные в 1470-е гг. В них доминирует идея гармонии человека и природы – одна из ведущих идей всей культуры Возрождения. Поэзия Полициано жизнерадостна, пронизана чувством восторга перед красотой природы и призывом наслаждаться ею, как и красотой самого человека. Нельзя не подчеркнуть, что в итальянских стихах поэта античные мифы переплетались с мотивами тосканской народной лирики. Так, его баллада *«Добро пожаловать, май»* выдержана в стиле флорентийских майских песен, которые распевали в хороводах юноши и девушки, прославляя весну и любовь.

В поэме *«Стансы на турнир»*, посвящённой брату Лоренцо Медичи – Джулиано и его возлюбленной Симонетте Веспуччи, ради которой в январе 1476 г. был устроен роскошный турнир, мифологическая основа произведения служит автору для создания ренессансной идиллии, одухотворяющей природу и обожествляющей человека. Ведущая тема поэмы – любовь, дающая радость и счастье, но и лишаящая человека внутренней свободы. Прекрасный юноша-охотник Юлий (Джулиано), влюблённый в нимфу (Симонетту), горюет об утраченной свободе; *«Где твоя свобода, где твоё сердце? Амур и женщина отняли их у тебя»*. Нимфа среди прекрасных цветов – этот образ из поэмы Полициано навеял и ряд образов в живописи Боттичелли, в том числе, в его шедевре *«Весна»*. Первый полный перевод поэмы на русский язык осуществил Александр Триандафилиди в 2009 г.

Значительно более демократично творчество другого поэта кружка Лоренцо Медичи – *Луиджи Пульчи*. Пульчи воспевал в стихах победы Лоренцо на турнирах, увеселял его шутливыми сонетами. Пульчи разделял симпатию Лоренцо и Полициано к народной поэзии, весьма искусно используя её сюжеты, мотивы и ритмы. Но он шел гораздо дальше Лоренцо и Полициано, так как вносил в обрисовку явлений реальной действительности струю буффонного реализма. Так, продолжая разработку жанра комической идиллии типа *«Ненчи из Барберино»* Лоренцо, Пульчи превращает легкую шутку Лоренцо в острый шарж. В его *«Бека из Дикомано»* крестьянин Нуто воспевает свою возлюбленную, которая мала ростом, хрома, имеет бельмо на глазу, бородата и бела, *«как старая монета»*. Юмор Пульчи носит сочный, грубоватый, плебейский характер. Эти черты дарования Пульчи особенно ярко отразились в его лучшем произведении – комической рыцарской поэме *«Морганте»* (1483). В этой поэме Пульчи отразил тяготение купеческой и финансовой знати Флоренции к рыцарскому быту и тематике. Этот сюжетный материал он

преподнес в комической трактовке, навеянной флорентийскими уличными сказителями. В содержании поэм они на первое место выдвигали сказочный, авантюрный и романический элемент, сочетавшийся с комической, бытовой трактовкой некоторых персонажей и эпизодов. Этот комический элемент был чрезвычайно усилен Пульчи. «Морганте» состоит из 28 песен. В первой части Пульчи точно следует сюжету анонимной народной поэмы «Орландо» (около 1380 г.), представляющей итальянскую переделку «Песни о Роланде», но он более вольно трактует Ронсевальскую битву. Пульчи повествует о вражде между родом Кьярамонте, к которому принадлежат герои Орландо (Роланд) и Ринальдо, и родом Маганца, к которому принадлежит предатель Гано (Ганелон). Гано удаётся оклеветать героев перед глупым стариком, императором Карлом, который сам посылает на гибель своих верных вассалов. Последняя интрига Гано, приведшая к Ронсевальской битве, губит его самого, так как у Карла, наконец, открываются глаза на его измену. Поэма завершается описанием мести Карла за гибель Роланда.

Поэма названа именем второстепенного персонажа – крещенного Роландом и беззаветно преданного ему добродушного великана Морганте, обладающего колоссальной силой и не меньшим аппетитом. Он съедает за ужином слона, которого предварительно поджаривает на вертеле, сделанном из вырванной из земли ели. Морганте, вооруженный огромным языком от колокола, с помощью которого он совершает чудеса храбрости, всюду следует за Роландом. В качестве гротескного контраста Пульчи заставляет этого великана умереть от укуса рака в пятку. Название поэмы именем Морганте является не простым капризом Пульчи, как думали некоторые критики, а сознательным приемом, подчеркивающим ведущую роль в поэме буффонного элемента и сравнительную несущественность ее основной рыцарской фабулы.

Буффонада Пульчи находит особенно яркое выражение в комических эпизодах поэмы, когда один из персонажей поэмы Маргутте – воплощение хитрости, плутовства и всяческих пороков, издевающийся над христианскими верованиями, вызывает симпатии читателей своим редкостным остроумием и откровенностью. Маргутте умирает так же не вполне обычным образом – он лопаётся со смеху, увидав, как обезьяна надевает сапоги, которые утащила у него. Еще более ярко проявилось насмешливое отношение Пульчи к религии в образе дьявола Астарота, которого автор заставляет проповедовать христианские догматы и защищать истинность католической веры. Излюбленный комический прием Пульчи – чудовищное преувеличение, нагромождение самых невероятных происшествий и подвигов. Пульчи делает вид, что рассказывает совершенно серьезно, а затем неожиданно разрушает иллюзию читателя ироническим замечанием. Такое разрушение иллюзии имеет место в самых патетических местах поэмы. Например, в рассказе о Ронсевальской битве, во время которой архангел Гавриил, напутствующий умирающего Роланда, сообщает ему новости с того света, а дряхлый апостол Петр обливается потом, ежеминутно открывая двери рая душам праведников, и глохнет от громкого пения «Осанны», которым встречают в раю погибших на

поле битвы героев. Все произведение «Морганте» является грандиозной буффонадой, направленной против рыцарского мира, которым так увлекалась верхушка флорентийской буржуазии. Поэма Пульчи оказала влияние на ряд крупнейших поэтов Ренессанса других стран, в первую очередь – на Франсуа Рабле, работавшего сходным методом систематической буффонной гиперболизации.

Великим поэтом Высокого Возрождения был и *Лоренцо Медичи*. В его произведениях видны следы влияния Данте и Петрарки, но его поэзии присуща индивидуальная окраска. Лоренцо Медичи навсегда сохранит свое место малого классика в итальянской литературе. Ряд произведений Лоренцо написаны под влиянием идей неоплатонизма – поэма «Спор» и любовные сонеты. Лоренцо Медичи воспринимался современниками как певец любви на протяжении всей своей творческой деятельности.

Многие его сочинения опирались на фольклор – «*Соколиная охота*», «*Пир или пьяницы*», «*Ненча из Барберино*». «*Новелла о Джакоппо*» написана в традиции «Декамерона». В ней изображен придурковатый горожанин, который, будучи одураченным священником Антонио, умоляет жену отдаться любовнику. Новелла резко антиклерикальная: глупость Джакоппо – прямое следствие его слепой веры, а священник Антонио – изображен в крайне неприглядном виде.

Как поэта Лоренцо можно поставить в один ряд с Анджело Полициано и Луиджи Пульчи. Его творчество, как неоднократно утверждалось в литературоведении, эклектично и разнообразно, в нем присутствуют почти все жанры, за исключением героического эпоса. Наследие поэта сравнительно невелико. Поэтическое включает в себя около двухсот пятидесяти стихотворений, шесть небольших поэм, две эклоги и духовную драму; прозаическое и того меньше: философско-эстетический трактат «Комментарий к некоторым моим сонетам», несколько новелл в духе Боккаччо и эпистолярное наследие.

Лоренцо Медичи построил первую в Европе публичную библиотеку. Его собрание насчитывало около десяти тысяч рукописных и печатных книг. Для пополнения ее запасов он отправлял своих посланников на Восток, где те искали древние рукописи, свитки и книги. Подобной библиотеки не было нигде со времен Александрии. По сей день, Библиотека носит его имя – Лауренциана. Сегодня это – государственная библиотека Италии, находящаяся во Флоренции. Фонды Библиотеки Медичи составляют около 150 000 книг, среди которых находятся инкунабулы XV в. и издания XVI в., а также около 11 000 рукописей и 2 500 папирусов.

Лоренцо Медичи, Анджело Полициано и Луиджи Пульчи внесли большой вклад не только в итальянскую, но и во всю европейскую культуру, доказав, что национальная литература, созданная трудами гениев Данте, Петрарки и Боккаччо, не только жизнеспособна, но и подлежит развитию. Всё их творчество было направлено на раскрепощение жадной до познаний человеческой души.

Высокое Возрождение в литературе Италии характеризовалось преобладанием классического ренессансного стиля, монументально-возвышенного, воплощающего гуманистические идеалы красоты и гармонии, откуда вытекала идеализация действительности. Оно связано, прежде всего, с именем *Лудовико Ариосто (1474 – 1533)*. *Ариосто* провел всю жизнь на службе у герцогов д'Эсте в герцогстве Феррары. Он был придворным поэтом, на него возлагали дипломатические миссии, порой связанные с серьезным риском. Злейшим врагом Феррары в то время был Папа Юлий II. Ариосто несколько раз ездил в Рим, разъясняя и по возможности защищая политику Феррары при папском дворе. Самой рискованной была поездка в 1510 г., предпринятая в интересах Ипполито д'Эсте, который навлек на себя особое неудовольствие Папы. Юлий приказал бросить Ариосто в Тибр. К счастью, поэту удалось бежать из Рима.

В октябре 1515 г. Ариосто закончил грандиозную поэму «Неистовый Роланд», ставшую одним из выдающихся произведений итальянского Ренессанса. Ариосто обратился к сюжетам рыцарских романов, посвященных паладинам Карла Великого и рыцарям Круглого Стола. Средневековые образы и ситуации обретают новый облик и получают новую трактовку: герои наделены чертами ренессансной личности. Им свойственна полнота человеческих чувств и, прежде всего, сила земной любви, радостное ощущение жизни, наконец, сильная воля как залог победы в драматических ситуациях. В отличие от средневековых романов, поэма Ариосто лишена морализирующей функции, ее герои наполнены сильными чувствами, твердой волей и способностью наслаждаться жизнью. Герцог Ипполито, которому была посвящена поэма, принял ее холодно.

Приблизительно между 1517 г. и 1525 г. Ариосто написал семь сатир – это стихотворные послания в духе Горация, написанные в виде вольных дружеских бесед. Нельзя рассматривать их как автобиографию поэта, и все же они проливают свет на личность Ариосто. Для придворного театра Феррары Ариосто, следуя римским образцам, написал несколько комедий. Самой удачной признана комедия «Сводня», впервые поставленная в 1528 г., в которой Ариосто дал колоритные зарисовки феррарской жизни того времени. В 1522 г. Ариосто был послан комиссаром в горную область Гарфаньяна в западной Тоскане, вновь возвращенной под власть Феррары. Там Ариосто провел там три самых трудных года в своей жизни, наводя порядок.

В 1525 г. он возвратился в Феррару и был признан величайшим итальянским поэтом современности. Умер Ариосто 6 июля 1533 г.

Лирическая поэзия Высокого Возрождения в Италии во многом связана с творчеством женщин. В стихах *Виттории Колонны (1490 – 1547)* и *Гаспары Стампы (ок. 1520–1554)* отразились драматические переживания и страсть.

Виттория Колонна была другом Микеланджело, занимавшая в его сердце главное место на протяжении десятилетия (с 1537 г., когда они сблизилась, и до дня её смерти). Она считается наиболее успешной и известной поэтессой своей эпохи. Большинство её стихов посвящено духовной тематике, любви к Богу.

Стихи Гаспары Стампы были напечатаны лишь после ее смерти. Большая часть стихов посвящена истории любви Гаспары к графу Коллатино ди Коллальто. Посмертный сборник не имел успеха. Гаспара Стампа оставалась всего лишь сноской в истории итальянской литературы, пока в 1738 г. в Риме граф Антонио Рамбальдо (потомок графа Коллальто) не выпустил переиздание её стихов. Он нашел сборник стихов в архивах своей семьи и решился на новое издание «желая хоть каким-то образом выполнить свой долг перед памятью такой выдающейся поэтессы». Для этого издания он распорядился выгравировать портреты поэтессы и её любовника, своего предка (в первом издании был только её портрет). По-настоящему творчество Стампы было оценено в эпоху романтизма.

Сборник Гаспары является своего рода дневником: она выражает и радость, и расстройство. Она использует различные типы стихов – сонеты, мадригалы, канцоны, секстины, капитулы. Согласно сонету II, она познакомилась с графом во время Рождества, и это была любовь с первого взгляда. Далее следует время счастья, потом сомнения, разрыв и страдания.

Когда бы в сердце вы проникли мне,
Синьор, печальась о моем уделе,
Вы внутренним бы взором разглядели
Тоску черней, чем видится извне.
Вы убедились бы, что я в огне:
Не на минуту, дни или недели,
На годы страх и ревность овладели
Душой – по Купидоновой вине.
Там вы себя узрели б на престоле
В сияющем дворце, откуда вас
Прогнать не властно исступленье боли.
Вы бы узнали, что давно погас
Других желаний свет, и поневоле
Я меркну ради блеска ваших глаз.

Выдающийся советский филолог И. Н. Голенищев-Кутузов отмечал, что страстная поэзия Гаспары Стампы нарушает каноны поэзии Петрарки: вместо недостижимого идеала она обращается к «земной любви и земным страстям».

Совершенно особое место в литературе Италии Высокого Возрождения занимают стихотворные произведения великого художника Микеланджело, поэзия которого пронизана предельно трагическими мотивами.

Выдающимся писателем, драматургом, политиком был **Николо Макиавелли (1469 – 1527)**. Макиавелли плохо верил не только в бога, но и в того абсолютно свободного, божественного человека, о котором неустанно твердили все флорентийские неоплатоники. Вернее, он верил в человека совсем по-другому. Индивидуалистическая и антропоцентрическая концепция мира у Макиавелли сохранилась, но претерпела серьезные уточнения. У подавляющего большинства гуманистов XV в. интерес к человеку был интересом к отдельной человеческой личности, изолированной от окружающей его общественной,

политической среды. Человек казался божественным, гармоничным, сильным, бесконечно прекрасным, и резко противопоставлялся реальной действительности.

Макиавелли был первым великим писателем Возрождения, который стал изучать человека и человеческие отношения под углом социальных отношений. Наряду с проблемой личности в его произведениях встали проблемы народа, сословия, нации. Он с иронией писал об Италии, которая «воскрешает мертвые вещи: поэзию, скульптуру». Ему казалось, что воскрешать надо саму Италию.

Самым великим произведением Макиавелли стал «Государь». Книгу эту поняли далеко не все и отнюдь не сразу.

В произведениях Макиавелли показана не абсолютная красота, а дисгармоничность мира. В них полнее и глубже, чем у кого-либо из современных ему художников, отразились противоречия индивидуализма эпохи Возрождения, но и историческая трагедия его родины.

Современная Макиавелли Италия переживала глубокий кризис. В 1494 г. флорентинцы прогнали Медичи и возродили у себя республиканский строй. Однако и после этого Флоренция не успокоилась. Политический режим еще неоднократно менялся в 1498 г., затем в 1502 г. и в 1512 г. Между 1499 и 1512 гг. во главе Милана четыре раза появлялись новые правители. В 1509 г. самое могущественное из итальянских государств – Венеция оказалось на краю гибели. В Риме царили бесконечные смуты. Неаполь то и дело переходил из рук в руки. Ни один государственный строй в Италии – ни в тираниях, ни в королевствах, ни в республиках – не казался надежным и прочным. В то время как Франция и Испания превращались в мощные абсолютистские государства, Италия теряла свою национальную независимость.

В этих условиях размежевание внутри итальянского гуманизма было неизбежным. Одни писатели либо сознательно закрывали глаза на бушующие вокруг них политические страсти и искали спасение в гармонии чистой поэзии, другие, как Макиавелли, стремились понять причины кризиса и обуздать его. Вот почему его произведения, отражая глубочайший кризис итальянского общества на рубеже XV и XVI вв., сами по себе не были выражением кризисного ренессансного мировоззрения. Макиавелли изображал трагическую дисгармонию жизни не во имя ее утверждения, как естественного состояния мира, а ради ее преодоления. В возможности такого преодоления он никогда не сомневался.

Родился Николо Макиавелли в 1469 г. во Флоренции в семье юриста. Семья принадлежала к знатному роду, но никто из его предков ничем себя не прославил. Богатства они тоже не нажили. «Я родился бедным, – скажет потом Макиавелли, – и познал тяготы нужды прежде, чем радость жизни». Семья была образованная, гуманистическая.

Детство Макиавелли прошло в ужасной обстановке. В 1478 г., когда Николо было 9 лет, во Флоренции случилась дикая расправа над заговорщиками, пытавшимися убить Лоренцо Великолепного. Расправа с ними обрела какие-то ужасные, жесточайшие формы. На улицах хватали

подозреваемых в заговоре и расправлялись с ними без суда. Лидеров заговора вешали в окнах, а трупы их сбрасывали в прекрасную реку Арну, которая так украшает Флоренцию. Это безумство толпы и безумство тиранической власти он видел в детстве.

Николо обучался в нескольких школах, но в университет не попал, поэтому не попал он и в весёлые гуманистические кружки Флоренции.

Когда ему было 29 лет произошло ещё одно страшное событие – казнь Савонаролы. Савонарола большой симпатии у Макиавелли не вызывал. Ему импонировали его смелые нападки на Папу Александра VI Борджиа, «на попов», но он не мог одобрить ни стремления Савонаролы превратить Флоренцию в сплошной доминиканский монастырь, ни тех методов, которыми монах-диктатор пытался воздействовать на суеверные народные массы.

Падение Савонаролы открыло Макиавелли путь к государственной службе. В 1498 г. он был избран на должность секретаря второй канцелярии Синьории. Вторая канцелярия ведала дипломатией и военными делами. Макиавелли оказался в самом центре той кухни, где делалась современная политика, и это ему очень нравилось. Во Флоренции быстро оценили его острый ум, наблюдательность и энергию. В течение тринадцати лет Макиавелли поручали самые ответственные миссии. Он объездил всю Италию, побывал во Франции и Германии, познакомился с самыми могущественными людьми тогдашней Европы. В его обязанности входило присматриваться к обстановке, распознавать замыслы противника, усыплять его бдительность и регулярно отсылать подробные донесения своему правительству.

В начале XVI в. Флоренция была республикой, но флорентийская демократия с ее правительством, избиравшимся по жребию и менявшимся каждые два месяца, доживала последние дни. Она ослабела как в военном, так и в политическом отношении. Даже война против маленькой Пизы, которая в 1494 г. объявила себя независимой от Флоренции, оказалась ей не под силу. Флоренции удавалось еще кое-как сохранять свободу и независимость только потому, что ее пополаны обладали достаточными средствами, чтобы покупать помощь короля Франции Людовика XII. Но Макиавелли понимал, что доброй воли «жирного народа» хватит ненадолго. Он пытался убедить флорентийскую Синьорию направить усилия на укрепление внутренних и внешних позиций республики, ибо, «не обладая силой, государства не сохраняются, а катятся к собственной гибели». Это была центральная мысль *речи «О пополнении финансов» (1503)*. Речь заканчивалась словами уверенности в том, что граждане Флоренции, держа дело свободы в своих руках, неизменно будут воздавать свободе «тот почет, какой ей всегда воздавали люди, родившиеся свободными, и стремящиеся к свободной жизни».

Однако демократический режим во Флоренции не способен был осуществить политику, которая обеспечила бы свободную жизнь и независимость. Вот почему, стремясь активно воздействовать на действительность и адресуя свои произведения непосредственно народным силам Флоренции, он полагал необходимым идеализировать, казалось бы, самых смертельных врагов

демократии – деспотов и злодеев Чезаре Борджиа, а затем Каструччо Кастракани. Макиавелли стремился убедить флорентийцев в необходимости иметь сильного «вождя», который знал бы, чего он хочет и как достичь того, что он хочет, и признать этого вождя с энтузиазмом. Вот в этом содержалось глубочайшее противоречие гуманиста и республиканца Николо Макиавелли. Однако это противоречие не субъективной мысли, а объективного культурно-исторического процесса, оно было порождено временем. Представления Макиавелли об «исключительности» Чезаре Борджиа рассеялись еще в конце 1503 г.

В 1504 г. Макиавелли издал историко-политическую поэму в терцинах *«Десятилетие»*. У современников поэма не имела большого успеха. В поэме часто упоминается Чезаре Борджиа, но изображается он в ней совсем не так, как в политических эссе 1503 г. В *«Десятилетии»* он не идеализировался, наоборот, здесь Борджиа – зловещий, коварный василиск, сладким свистом заманивающий в ловушку своих врагов. Говоря о бесславном конце политической карьеры Чезаре Борджиа, Макиавелли замечает, что такого конца и «заслуживал восставший на Христа».

В 1504 г. Макиавелли еще верит в возможность превратить Флоренцию в сильное государство, без насильственных преобразований в ее политическом строе. Путь к этому он видит в замене наемных отрядов, возглавляемых продажными кондотьерами, регулярной «национальной» армией, вербуемой из свободных граждан свободной республики. Поэма *«Десятилетие»* заканчивается призывом к флорентийскому народу не терять веры в своего «искусного кормчего» (т. е. в Пьеро Содерини), но, дабы путь к цели оказался «легче и короче», «приоткрыть двери храма Марса».

После того как на папский престол сел воинственный Юлий II, образование «национальной» армии стало для Флоренции вопросом жизни и смерти. Новый папа с еще большей энергией, чем Чезаре Борджиа, сколачивал в центре Италии собственное, церковное государство, ловко манипулируя противоречиями между тогдашними великими державами. Весной 1512 г. Юлий II в ультимативной форме потребовал от флорентийской Синьории, чтобы та изменила своей традиционной дружбе с Людовиком XII, вступила в антифранцузскую Священную лигу, изгнала Пьеро Содерини и разрешила Медичи вернуться на родину. Синьория отклонила ультиматум. Макиавелли было поручено возглавить специально для него созданную Коллегию по вопросам Милиции, принялся готовиться к защите республики. Он действовал быстро, умно и энергично. Однако его планы создания боеспособного ополчения разбились об упорное сопротивление правящего во Флоренции «жирного народа», все время спекулировавшего на страхе граждан перед тиранией военного вождя. Провести все нужные реформы Макиавелли не удалось, и, созданная им Милиция, разбежалась при первом же натиске противника.

Катастрофический разгром флорентийского народного ополчения объясняется вовсе не тем, что Макиавелли плохо разбирался в военном деле. Ф.

Энгельс не зря назвал его «первым, достойным упоминания, военным писателем нового времени». Проблема армии в начале XVI в. была, прежде всего, вопросом политическим. Размышляя о том, что погубило в 1512 г. Республику, Макиавелли всегда приходил к выводу, что главным злом была не военная слабость Флоренции, а нежелание мягкого Пьеро Содерини прибегнуть к «экстраординарной власти» ради подавления внутреннего врага – верхушки «жирного народа», жаждавшей реставрации Медичи, готовой идти на любые соглашения с феодальной реакцией. Тогда мысли Макиавелли снова вернулись к образу Цезаре Борджиа.

В конце августа 1512 г. во Флоренции произошел реакционный государственный переворот. Сторонники Медичи захватили Палаццо Веккьо и вынудили Пьеро Содерини отправиться в изгнание. 1 сентября 1512 г. Медичи вместе с войсками Священной лиги вошли во Флоренцию. «Таким образом, – писал Гвиччардини в «Истории Италии», – свобода флорентинцев была подавлена силой оружия». Одной из первых была уничтожена Коллегия Девяти по вопросам Милиции. Макиавелли как явный сторонник народоправства был лишен всех своих должностей и приговорен к годичной высылке за пределы города. Дело этим не ограничилось. В начале 1513 г. его арестовали по подозрению в причастности к заговору против Медичи. Макиавелли был заключен в тюрьму и подвергнут пыткам. Доказать его вину не удалось. В марте 1513 г. в связи с вступлением на папский престол Джованни Медичи, ставшего с этого времени именоваться Львом X, Макиавелли был амнистирован и отправлен в свое маленькое имение в Сант Андреа. Крушение республики и отстранение его от участия в политической жизни Флоренции Макиавелли воспринял как огромную личную трагедию. Именно в эти годы его скептицизм стал пессимистическим. Жить жизнью обывателя он не умел и, главное, не хотел. О жизни Макиавелли в Сант Андреа лучше всего рассказал он сам в письме, адресованном Франческо Веттори – послу Флоренции в Риме. В письме поражает фраза Макиавелли о своей злосчастной судьбе: «Пусть топчет она меня на здоровье, а я погляжу, не станет ли ей стыдно».

В деревне Макиавелли много и напряженно работал. Годы, когда он непосредственно не занимался политикой (1513 – 1525), стали временем плодотворного осмысления опыта, который был накоплен на службе у флорентийской республики. В **1513 г.** он начал работать над **«Рассуждениями о первой декаде Тита Ливия»**. В конце того же года Макиавелли буквально на одном дыхании написал **«Государя»**. Он рвался к политической деятельности.

Тем не менее, было бы неверно объяснять возникновение «Государя» какими-то конъюнктурными соображениями, а тем более изменой Макиавелли своим прежним политическим идеалам. Ни пытки, ни лишения, ни духовное одиночество не сломали его, не превратили в вульгарного «приспособленца». «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия» стали одной из самых вольнолюбивых книг европейского Возрождения. Между «Государем» и «Рассуждениями» не существует принципиальных противоречий. «Государь» органически вырос из гуманистических республиканских «Рассуждений». Он

родился в тот самый момент, когда Макиавелли, который всегда любил родину больше, чем душу, решил, что настало время пожертвовать душой ради родины. Государственный переворот 1512 г. доказал ему, что не только «жирный народ», но и городские низы Флоренции приняли Медичи, если не с восторгом, то, во всяком случае, без ропота и сопротивления. Народ безмолвствовал.

Сочинение «Государь» было первой великой трагедией, созданной гуманистической литературой европейского Ренессанса. «Что развивается в трагедии? – спрашивал Пушкин, – какова цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная».

Макиавелли пытался понять причины национальной катастрофы, постигшей его родной город, а также и всю Италию. Их оказалось много: церковь, которая «держала и держит нашу страну раздробленной», наемные войска, разбегающиеся при виде солдат Людовика XII, политическая бездарность итальянских государей, обусловленная не столько их личной тупостью, а фатальной неспособностью придерживаться «разумной» политики по отношению к народу и к феодальному дворянству. Макиавелли считает, что именно паразитическое дворянство является вечным источником смут и анархии.

Можно ли было как-то устранить действия, отмеченных Макиавелли причин? «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия» доказывают, что таких возможностей Макиавелли не видел. Он оценивал, сложившуюся в Италии политическую ситуацию, пессимистически. Макиавелли не верил в абсолютность исторического прогресса. «Находясь в вечном движении, – утверждал он, – дела человеческие идут либо вверх, либо вниз». В отличие от Франции, Турции и Германии, Италия, по его мнению, достигла к началу XVI в. крайней степени нравственного и политического падения. Именно насильственное уничтожение «народного правления» больше всего доказало Макиавелли полнейшее нравственное разложение Италии, не позволяющее «ждать от нее чего-либо хорошего» т. е. возвращения к свободе, независимости и «нормальной», «политической жизни». Мысль о постепенном и мирном оздоровлении разложившихся форм общественной жизни была им отброшена сразу. «Для этого, – объяснял он, – недостаточно использования обычных путей – здесь необходимо будет обратиться к чрезвычайным мерам, к насилию и оружию, и стать, прежде всего, государем этого города, чтобы иметь возможность распоряжаться в нем по своему усмотрению». То, что насилие исключает свободу, для Макиавелли было ясно. «Добрый человек» никогда не согласится стать государем, опираясь на «чрезвычайные меры», и не захочет «идти путем зла, даже преследуя благие цели», а злодей никогда не использует «чрезвычайные меры» для восстановления в развращенном городе «свободного строя» именно потому, что он злодей. Вывод мог быть лишь один: «Из всего вышесказанного следует, что в развращенных городах сохранить республику или же создать ее дело трудное, а то и вовсе невозможное».

Подобно всем писателям Возрождения Макиавелли был убежденным индивидуалистом. Истинным творцом истории он считал не Бога, а Человека, равновеликого Богу. История, утверждали ренессансные гуманисты, – дело рук одиноких титанов. Вместе с Богом они исключили из сферы исторического творчества также и Народ. В одной из первых глав «Рассуждений» Макиавелли утверждал: «Следует принять за общее правило следующее: никогда или почти никогда не случалось, чтобы республика или царство с самого начала получали хороший строй или же преобразовывались бы заново, отбрасывая старые порядки, если они не учреждались одним человеком». В этой главе Макиавелли ссылаясь на Ромула, заложившего основы величия Рима, и Клеомена, который, вернул «развращенную» Спарту к ее здоровым началам, «полностью восстановил законы Ликурга». Однако современную ему Флоренцию и всю остальную Италию не могли уже спасти даже такого рода «сильные личности». В восемнадцатой главе «Рассуждений» Макиавелли вспомнил и о Ромуле и Клеомене, но только для того, чтобы сказать: «Не могу не отметить, что оба они не имели дела с материалом, испорченным той развращенностью, о которой мы рассуждали в этой главе».

Макиавелли не захотел принять сложившуюся в Италии ситуацию, как историческую неизбежность, с которой надо просто смириться. Он предпочел скорее вовсе отказаться от свободы, чем искать ее в чистой поэзии или религии. Безвыходность создала «Государя». Исключительная историческая ситуация требовала тоже исключительных мер. До 1512 г. Макиавелли допускал лишь легальные средства изменения государственного строя во Флоренции. После того, как этот строй был насильственно уничтожен аристократической верхушкой «жирных попопан», он стал уповать только на революционный переворот. Макиавелли считал реалистичным на какое-то время отказаться от республики, попытаться использовать реставрированный Медичи режим политического насилия для освобождения Италии от иноземцев и последующего «оздоровления» государственных порядков в ее «развращенных» городах. Теоретически он признавал, что в качестве первого шага к возрождению общественной свободы в «развращенных» государствах «необходимо было бы ввести в названных городах режим скорее монархический, нежели демократический, чтобы те самые люди, которые по причине их наглости не могут быть исправлены законами, в какой-то мере обуздывались властью как бы царской».

Макиавелли очень верил в разум. Он полагал, что с помощью разума можно найти выход даже из безвыходного положения. Оздоровление Италии, по его мнению, было под силу только очень сильной личности, а, главное, «разумной».

Главный герой «Государя», при всем том, что образ этот опирался на идеалы гуманизма итальянского Возрождения, оказалась очень не похожим на идеальных героев. Почти обязательное для гуманистов утверждение, что «человек добр» перестало быть аксиомой. Новый государь, по мнению Макиавелли, не может в своей деятельности исходить из признания доброй

природы человека, ибо «тот, кто хотел бы всегда исповедовать веру в добро, неминуемо погибает среди столь многих людей, чуждых добру». Не отрицая, что вообще-то было бы весьма похвально, если бы новый государь был человеком честным и прямодушным, Макиавелли тут же добавляет: «Однако опыт нашего времени показывает, что великие дела творили как раз государи, которые мало считались с обещаниями, хитростью умели кружить людям головы и, в конце концов, одолевали тех, кто полагается на честность». Автор «Государя» не только указывает на практическую невозможность для своего героя обладать всеми традиционными общечеловеческими добродетелями, «потому что этого не допускают условия человеческой жизни», но и отмечает относительность этих добродетелей в свете тех конечных политических и национальных целей, которые ставятся в «Государе». Новому государю необходимо «казаться милосердным, верным, человечным, искренним, набожным; должно и быть таким, но надо так утвердить свой дух, чтобы при необходимости стать иным, он мог бы и умел превратиться в противоположное». Но, не следует представлять, что автору «Государя» был свойственен циничный аморализм. Макиавелли меньше всего был циником. Противоречия между общечеловеческой моралью и реальной политикой осознавались им, как трагические противоречия времени. В этом смысле особенно показательна глава «О тех, кто добывает государство злодейством», где говорится о том, что «нельзя называть доблестью убийство своих сограждан, измену друзьям, отсутствие верности, жалости, религии». Все творчество Макиавелли было попыткой найти выход из этого противоречия. Мерой добродетели, по мнению Макиавелли, должны быть – успешность действий сильной личности, общественное благо, благо Родины и Народа. Это было одной из причин, почему он считал, что любые средства, позволяющие обеспечить новому государю победу, получают в этом мире общественное одобрение: «Толпа идет за видимостью и успехом дела. В мире нет ничего, кроме толпы...». Одна из центральных проблем книги «Государь» – взаимоотношения между народом и «новым государем». Решается она с революционной смелостью. Всячески подчеркивая пассивность масс, Макиавелли не считает возможным игнорировать роль народа как исторической силы. Обычное для гуманистов отождествление народа с грязью объявляется им пошлой и затасканной поговоркой. Историческая роль народа обосновывается им новаторской теорией сословной и классовой борьбы. Макиавелли говорит, что в каждом государстве идет непрекращающаяся война между народом и знатью, ибо «стремления их всегда различны». Новому государю следует прийти к власти, опираясь на народ. «Государю, – писал он, – получившему власть с помощью знати, труднее держаться, чем тому, кто добился ее с помощью народа... Нельзя добросовестно удовлетворить знатных, не обижая других, а народ можно, потому что цели у народа более правые, чем у знати. Она хочет угнетать, а народ – не быть угнетенным».

Государь у Макиавелли оказывается воплощением коллективной воли народа, носителем народной диктатуры, направленной на подавление

сопротивления «немногих» и имеющей своей конечной целью возрождение утраченной свободы, восстановление старых демократических учреждений во Флоренции и национальное объединение всей Италии. Вот поэтому неправильно рассматривать Макиавелли только как теоретика, а тем более апологета государственного абсолютизма, упрочившегося в XVI – XVII вв. в наиболее развитых странах Европы. Во всех своих сочинениях Макиавелли противопоставлял упадку и моральной «испорченности» Италии не абсолютистские монархии Франции или Испании, а вольные немецкие города, «здоровые» и демократические порядки в которых он явно идеализировал. «Государь» завершается трагически-патетическим призывом к освобождению Италии от «варваров». «Утопический характер «Государя», – писал А. Грамши, – заключается в том, что такого рода государь не существовал в исторической реальности, не выступал перед итальянским народом как непосредственная историческая реальность».

«Рассуждения о первой декаде Тита Ливия» стали как бы второй частью «Государя». Главные герои этих трех книг: личность, народ, государство, история, родина. В первой книге говорится об истоках и внутренней структуре государства, во второй – об армии и военной экспансии, в третьей – рассматриваются причины, обуславливающие прочность республик, их прогресс и упадок.

«Рассуждения» содержали еще более острую, чем в «Государе», критику феодализма и более широко освещали роль народа в поддержании гражданских свобод. В «Рассуждениях» человек уже утратил свою божественность и ценность. Личность все чаще и чаще приносилась в жертву общественному благу, отождествляемому, однако, не с государственным интересом, а с Родиной, являющейся для Макиавелли не определенным административно-государственным единством, а Флоренцией. Именно Родина – Народ стала у Макиавелли конечным критерием общественной и индивидуальной морали. В одной из последних глав своих «Рассуждений» он писал: «Когда речь идет о благе родины, не следует заниматься размышлениями о справедливости и несправедливости, о милосердии и жестокости, о славе и бесславии: надо, невзирая ни на что, держаться лишь тех решений, которые имеют своей целью спасение ее существования и сохранение ее свободы». Однако в исторических условиях XVI в. получалось так, что во имя блага Отечества все дозволено. Это противоречие между целями и средствами не представлялось Макиавелли разрешимым. Осознавая это, он все-таки не хотел примириться с государственной необходимостью порабощения человека деспотизмом абсолютистских монархий.

Неудивительно, что Медичи не спешили использовать один из лучших умов своего времени. Он продолжал оставаться в глазах правителей Флоренции человеком не вполне благонадежным. Понимание Макиавелли нашел не в правящих верхах Флоренции, а у враждебной Медичи интеллигенции. В 1515 г. он сблизился с Козимо Ручеллаи и Дзаноби Буондельмонти и стал чем-то вроде идейного руководителя кружка оппозиционной молодежи. Этот кружок был

одним из последних оплотов флорентийского республиканизма. Макиавелли в значительной степени создавал свои произведения для этого кружка.

В 1522 г. над Макиавелли опять нависла гроза. Во Флоренции был раскрыт антиправительственный заговор. Цель заговора – уничтожение тирании и убийство правителя Флоренции кардинала Джулио Медичи. Заговор возглавляли Дзаноби Буондельмонти и Луиджи Аламанни. Все заговорщики были связаны с Макиавелли и вдохновлялись его идеями. Однако на этот раз Макиавелли почему-то не арестовали, хотя о его связях с заговорщиками было известно. Джулио Медичи, по-видимому, решил, что имеет дело с безвредным теоретиком и, вместо того чтобы еще раз подвергать Макиавелли пыткам, счел за лучшее направить его энергию в традиционное академическое русло. Еще в 1520 г. Флорентийский университет, патроном которого был Джулио Медичи, поручил Макиавелли написать *«Историю Флоренции»*, и в 1525 г. автор торжественно вручил ее заказчику, ставшему к этому времени Папой Климентом VII.

«Флорентийская история» излагает события, развернувшиеся не только во Флоренции, но по всей Италии, начиная с глубокой древности вплоть до 1492 г. – года смерти Лоренцо Великолепного. Макиавелли сосредоточил свое внимание не на внешней политике и войнах, как это делали историки-гуманисты XV в., а на раскрытии причин и следствий развернувшейся во Флоренции внутренней, социальной борьбы сначала среди нобилей, затем между нобилем и пополами и, наконец, между пополами и плебсом. В европейской историографии это была новаторская работа.

«Государь» и «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия» были не просто произведениями гуманистической общественно-политической мысли, но и замечательными памятниками художественной литературы итальянского Возрождения. Проза Макиавелли очень поэтична. В развитии итальянской национальной литературы язык и стиль «Государя» сыграли не менее значительную роль, чем язык и стиль «Декамерона».

Макиавелли писал и лирические произведения – сонеты, карнавальные песни, канцоны, серенады, стансы. В большинстве из них, так или иначе, затрагивались политические и даже философско-политические вопросы. Например, неоконченная *поэма «Золотой осел»*. Поэма была, по-видимому, начата сразу же после освобождения Макиавелли из тюрьмы. Герой поэмы, в котором легко угадывается сам Макиавелли, рассказывает, как однажды весенним солнечным днем он, неведомо почему, очутился в мрачном, зловещем месте, где «полностью утратил свободу» и где его застала темная ночь. Затем появляется прелестная служанка Цирцеи, которая, выполняя функцию дантовского Вергилия, уводит героя в царство своей госпожи. Герой отправляется в Ад. Но – и вот тут мы впервые сталкиваемся с одной из центральных идей поэзии Макиавелли – любой ад, даже тот, который превращает человека в животное, все-таки лучше и человечнее обычной жизни на земле. Поэма «Золотой осел» обрывается монологом свиньи, занимающим всю последнюю главу. На предложение героя вернуть ей прежний

человеческий облик, свинья отвечает решительным отказом. Задуманная как сатирический обзор века, поэма «Золотой осел» вылилась в безжалостную сатиру на Человека, столь прославлявшегося предшественниками Макиавелли. Всякое сравнение человека со скотиной оборачивается в «Золотом осле» не в пользу человека. Даже, столь почитаемые Макиавелли, древние римляне уступают животным в душевной широте, великодушии и благородстве. В отличие от человека, зверь всегда предпочитает смерть цепям рабства.

Одной из лучших новелл итальянского Возрождения стала новелла Макиавелли *«Бельфагор»*. В отличие от подавляющего большинства новеллистов итальянского Возрождения Макиавелли ориентировался в «Бельфагоре» не на городской анекдот, а на волшебную сказку, бытовавшую главным образом в крестьянской среде. Примечательно, что в рукописи новелла была озаглавлена им просто «Сказка». Фабула «Бельфагора» восходит к народным рассказам «о злых женах». Макиавелли трансформировал примитивную схему народной сказки в развернутый сюжет классической ренессансной новеллы. Сказка «о злой жене» превратилась у него в изящную, рационально построенную сатиру на современное общество. В первой главе рассказывается о злополучной женитьбе архидьявола Бельфагора, принявшего имя Родриго в своем земном воплощении. Женитьба Бельфагора-Родриго нужна Макиавелли для противопоставления мифологического ада реальной жизни на земле. Ад изображен с мягкой иронией. В Аду царят порядки, которые, по глубокому убеждению Макиавелли, следовало бы установить на земле. Плутон – Князь Тьмы – изображен в новелле мудрым, просвещенным, конституционным и либеральным монархом. Бельфагора на землю отправляет не его деспотизм, а жребий. Бельфагор получает для жизни на земле сто тысяч дукатов. Об уме его, ни о глупости ничего не сообщается. Макиавелли наделяет архидьявола капиталом. Сто тысяч дукатов для XVI в. – сумма не просто большая, а огромная. Бельфагор рассчитывает приумножить ее, занимаясь ростовщичеством. Поэтому он и отправляется во Флоренцию, где, по его мнению, лучше всего помещать деньги в рост.

Макиавелли помещает Бельфагора в конкретную жизненную ситуацию и вынуждает его действовать только по законам, которые управляют земным миром. Во Флоренции архидьявол почти сразу же разоряется. Причиной его банкротства оказываются отчасти его жена Монна Онеста, отчасти ее непутевые родственники, но больше всего виноват он сам. Ирония ситуации состоит в том, что привыкший к либеральному и гуманному аду, черт не может просуществовать в купеческой Флоренции с ее бездумной, праздной аристократией, с ее хищными банкирами, всегда готовыми сгноить должника в тюрьме. В результате Родриго-Бельфагор вынужден бежать из Флоренции, спасаясь не от злого нрава жены, а от неумолимых займодавцев, которые, узнав о его побеге, «не только потребовали, чтобы власти отправили за ним в погоню полицию, но и сами всей толпой бросились его преследовать».

От кредиторов Родриго-Бельфагора спасает крестьянин Джанматтео, «спрятавший его в навозной куче перед хижиной», прикрыв «камышом и

соломой, заготовленной им на топливо». Ловкий и смелый крестьянин для итальянской новеллы был героем необычным. В «Бельфагоре» это специально оговаривается: «Хотя и крестьянин, был Джанматтео человек храбрый...». Макиавелли наделяет крестьянина теми же качествами, которыми в новеллах итальянского Возрождения обладали горожане, и которых лишен сам Бельфагор – умом, хитростью и умением использовать счастливые стечения обстоятельств. В том самом жестоком земном мире, который хуже загробного ада, где архидьявол терпит поражение и разоряется, крестьянин Джанматтео обогащается и побеждает. В конце новеллы он одолевает Бельфагора с помощью хитрого розыгрыша. Новелла Макиавелли заканчивается благополучно, как заканчиваются почти все народные сказки.

Исключительность этой новеллы состоит, прежде всего, в том, что в ней едва ли не впервые поставлен один из тех главных вопросов, который, начиная с XVI в. мучил почти всех великих писателей Европы, – вопрос о крестьянстве как естественной основе всякого народа и всякой нации.

В художественном творчестве Макиавелли большое место принадлежит театру, который заинтересовал его еще в молодости. Не все его драматические произведения сохранились. Из дошедших до нас три, бесспорно, принадлежат Макиавелли: «Девушка с Андроса», «Мандрагора» и «Клиция». Особую известность получила *«Мандрагора»*, написанная в январе-феврале 1518 г.

В «Мандрагоре» анализируется нравственный упадок частной жизни, который, по мнению Макиавелли, явился одним из самых очевидных проявлений общего национального кризиса Италии, где «не почитаются ни религия, ни законы». Любовь в комедии Макиавелли не прославляется, а высмеивается, и притом достаточно зло. Действие комедии происходит во Флоренции. Главный герой пьесы – глупый богатый доктор права Нича. В его красавицу жену Лукрецию влюбился весьма привлекательный юноша по имени Каллимако. Для того чтобы овладеть женщиной, Каллимако при помощи плута Лигурио придумал хитрый ход. Он узнал, что доктор Нича очень хочет иметь сына, но его жена никак не может зачать и родить. Каллимако приходит к ним в дом, назвавшись знаменитым врачом. Он говорит Нича, что есть одно чудодейственное средство против бесплодия, приготовленное из корня растения мандрагоры. Но, предупреждает мнимый врач, прибегать к такому лечению опасно, потому что «первый мужчина, который будет иметь с ней близость после принятия настоя, обязательно умрет».

Нича очень хочет сына, но перспектива смерти его не устраивает. Каллимако говорит ему, что против смертоносного действия корня мандрагоры имеется одно средство. Для первой близости с Лукрецией нужно привести к ней в спальню первого попавшегося бродягу. На такое условие доктор Нича согласен, тем более, что после этого яд будет ему не опасен, а рождение сына обеспечено. Конечно, такой простак, как Нича, не мог даже догадаться, что этим бродягой будет сам Каллимако.

Но если глупого мужа два плута легко обвели вокруг пальца, то умную Лукрецию обмануть не так-то просто. У Каллимако и Лигурио ничего не

получилось бы, не помоги им монах фра Тимотео, который был духовником Лукреции. Этот священник-лицемер, толкая женщину на любовную связь, бессовестно обманывает ее, говоря: «Я провел более двух часов над Писанием, исследуя этот случай, и после внимательного изучения я нахожу, что ... жена грешит, если причиняет неудовольствие мужу, а вы угождаете ему; грех в наслаждении, а для вас это только неприятность. Ваша цель – обрести для рая новую душу и ублаготворить своего супруга».

Обманывая бедную женщину, монах зарабатывает несколько золотых монет, т. е. торговля Божьим словом идет бойко. Выводя в пьесе образ фра Тимотео, Макиавелли противопоставляет растлевающей церковной морали естественную мораль, которая выражается в страстной любви Каллимако к Лукреции. Когда женщина убедилась в глупости мужа и подлости своего духовника, она согласилась признать Каллимако своим господином, защитником и руководителем. В этом просматривается чисто ренессансное начало, т. е. молодой Каллимако имеет больше прав на любовь юной Лукреции, чем ее глупый, старый, богатый муж. Таким образом, драматург провозглашает гимн свободному чувству, а сатира бесстрашно бичует тунеядцев и ханжей, церковнослужителей. Если для Боккаччо монах тоже был человеком, для Макьявелли фра Тимотео – представитель сословия, ответственного за нравственный и национальный упадок Италии. Он один из тех, по чьей вине итальянцы «остались без религии и погрязли во зле».

В 1526 г. Италия стоит перед угрозой порабощения Карлом V Испанским и Императором Священной Римской Империи. В это время Макиавелли предлагает проект укрепления стен Флоренции. Проект приняли! Не только приняли. Он назначен руководителем комиссии, которой поручается укрепить стены Флоренции, и при необходимости оборонять родной город. В 1527 г. власть Медичи пала, республика была восстановлена. Вот он, звёздный час Макиавелли. Ему 58 лет. Это не старость. Сил у него, энергии, было много. Это доказали его усилия по укреплению стен Флоренции. Он считает, что он вполне может еще несколько лет послужить республике. Макиавелли решил баллотироваться на пост канцлера республики. Удивительная наивность. Неугодные Медичи изгнаны, но у них остались глубокие корни во Флоренции. У них связи, у них интересы, причем финансовые. Здесь замешаны огромные деньги. Макиавелли надеялся, что основная масса флорентинцев вспомнит его заслуги. Чудно, что такой мудрейший человек забыл, что заслуги забываются очень быстро. А припоминают их потом, уже после смерти. А пока жив человек, бывшие заслуги, если он не при власти, забываются очень легко. Изменилось население Флоренции. За 15 лет, которые он тихо сидел в деревне, развитие капитализма во Флоренции сильно продвинулось вперед. Дело в том, что горожане, не зависимо от происхождения, стали новой знатью, нажив капиталы за все эти годы. И как наживались! Это богатейшие люди! Им этот пламенный республиканец, который будет бороться за то, чтобы республиканские механизмы работали безупречно, не нужен. И вот, какие доводы приводят против его кандидатуры. Кто его видел последний раз на

проповеди? Ах, а мы такие набожные! Хотя, их Бог – Золотой Телец. Мы не видели. Не видели... Где же он был? В трактире? Конечно, трактир – низменное место. Нет, он сидел в еще более худшем месте – в библиотеке. Читал старые книжонки. Он ученый! А нам ученые не нужны. «Отечество нуждается в людях благонадежных». Великая наивность. Горе от ума. Как он мог не понять, что новой эпохе, которая властно пришла во Флоренцию, нужны те, кто про республику говорят, но не обязательно пламенно преданны ей. Нужны благонадежные. А что касается ученых в управлении, то это вещь во все времена не очень одобряемая и принимаемая. Ему даже бросили: «Он историк! Он насмешник! И считает себя выше всех». Историки тоже представителям власти не угодны. «За» – 12, «против» – 555. Все это произошло 10 мая 1527 г. Не трудно представить чувства, которые испытал Макиавелли. Но тот факт, что 21 июня, того же 1527 г. он умер, доказывает, как тяжело он всё это перенёс. И тут же было признано его величие! Похоронен Макиавелли весьма торжественно, в церкви Санта Кроче, рядом с Микеланджело, Галилеем и многими другими великими итальянцами. После смерти можно. Теперь он не опасен, теперь он велик.

Правда, книги его церковь запрещает и вносит в знаменитый Индекс запрещенных книг в 1564 г. Церковь заявила, что «Государь» «написан рукой сатаны». Как удивительно, каждая эпоха и каждый социальный слой видел в этой книге то, что хотел, потому, что она дерзкая, потому, что она умная, потому, что Макиавелли говорит в ней правду. Великий советский искусствовед А. К. Дживелегов писал: «Ренессанс завещал задачу политического возрождения Италии Risorgimento, а писал его завещание Николо Макиавелли». Пламенный республиканизм, пламенную любовь к Италии, великую надежду, что она будет когда-то сильной, он, вместе со своими трудами, передал потомкам.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Перечислите имена поэтов и писателей эпохи Высокого Возрождения?
2. Назовите темы произведений Луиджи Пульчи?
3. Какие литературные традиции составляют основу поэзии Лоренцо Медичи?
4. Какие темы поднимает в своих произведениях Лоренцо Медичи?
5. Какие события происходили во Флоренции в годы жизни Н. Макиавелли?
6. Какова основная идея, связывающая пьесу Н. Макиавелли «Мандрагора» и его трактат «Государь»?
7. Какие темы поднимает Н. Макиавелли в книге «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия»?
8. В чем состоит ренессансное начало пьесы Н. Макиавелли «Мандрагора»?
9. Какие новые персонажи появляются в пьесе Н. Макиавелли «Бельфагор»?
10. Кто из пьесы «Мандрагора» заслуживает оправдания?

11. В чем отличие критики церковнослужителей у Дж. Боккаччо и у Н. Макиавелли?
12. Каких политических взглядов придерживался Н. Макиавелли?
13. Что новое внес в гуманистическую философию Анджело Полициано?
14. Кому посвятил Анджело Полициано свое произведение «Стансы на турнир»?
15. Что такое «стансы»?
16. Назовите имя поэтов, обратившихся к сюжетам рыцарских романов, но придавших им новую ренессансную трактовку? В чем отличие этой трактовки от средневековой?

Задания для самостоятельной работы

1. Познакомьтесь с творчеством Лудовико Аристо. Прочитайте отрывки в переводах А.С. Пушкина («Из Аристова Orlando/Furioso»), В. Брюсова («Безумие Роланда»), Е. Солоновича («Астольфо на Луне»). Ответьте на вопрос: Чем руководствуется Роланд в ситуациях выбора?

2. Познакомьтесь с произведением Н. Макиавелли «Государь» (любое издание). Ответьте на вопросы:

- Какие последствия, по мнению автора, может иметь свободное самоутверждение человека;
- Определите понятие государство и власть в работах Макиавелли;
- Определите, какие важнейшие качества, по мнению автора, необходимы правителю;
- Сравните политическую обстановку в Италии времен Макиавелли и современной Италии, а также других государств.

Тесты

1. В своих работах Макиавелли выступал:

- а) против политической раздробленности, за сильную государственную власть;
- б) за политическую раздробленность;
- в) за слабую государственную власть.

2. Книга Макиавелли «Государь» была написана в:

- а) 1527 г.;
- б) 1513 г.;
- в) 1503 г.

3. Какую должность занимал Н. Макиавелли в республиканской Флоренции?

- а) заместитель главы городского Совета по финансовым вопросам;
- б) глава городского Совета;
- в) секретарь Второй канцелярии (иностранные дела).

4. Какую книгу написал Н. Макиавелли по заказу Папы Римского:

- а) «Государь»;
- б) «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия»;

в) «История Флоренции».

5. Кому подарил Н. Макиавелли свою книгу «История Флоренции»:

а) Цезаре Борджиа;

б) Папе Клименту VII;

в) городскому Совету Флоренции.

6. Класс, к которому Макиавелли относится безоговорочно враждебно – это:

а) буржуазия;

б) земельная феодальная аристократия;

в) крестьяне.

7. Назовите имена женщин-поэтесс эпохи Высокого Возрождения

8. Как называется библиотека, основанная Лоренцо Медичи во Флоренции:

а) Лауренциана;

б) Флоренциана;

в) Лоренциана.

9. Как называлась поэма Луиджо Пульчи на тему «Песни о Роланде»:

а) «Спор»;

б) «Джакоппо»;

в) «Морганте».

10. Как называется поэма Ариосто, посвященная паладинам Карла Великого и рыцарям Круглого Стола:

а) «Подвиги Роланда»;

б) «Король Артур и Роланд»;

в) «Неистовый Роланд».

11. Кого из поэтов Папа Юлий II приказал бросить в Тибр:

а) Анджеоло Полициано;

б) Луиджо Пульчи;

в) Лудовико Ариосто.

12. В пьесе Н. Макиавелли «Бельфагор» победителем выходит:

а) горожанин;

б) крестьянин;

в) монах.

Рекомендуемая литература

1. Макиавелли Н. Государь (любое издание).
2. Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. – М.: Наука, 1988. – 296 с.
3. Каппони Н. Макиавелли / Пер. с англ. – М.: Вече, 2012. – 352 с.
4. Тененбаум Б. Великий Макиавелли: Темный гений власти: «Цель оправдывает средства?» – М.: Яуза, Эксмо, 2012. – 480 с.
5. Погребная Я. В. История зарубежной литературы Средних веков и Возрождения. – М.: Флинта, 2011. – 312 с.

6. Шайтанов И.О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения. В 2 т. Т. 1.: учебник для студ. вузов / И.О. Шайтанов. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 208 с.
7. Лоренцо Медичи и поэты его круга: Избранные стихотворения и поэмы / Пер. с итал. Александра Триандафилиди. – М.: Водолей, 2013. – 276 с.

4.8. Позднее Возрождение

Общая характеристика эпохи. Живопись, скульптура, архитектура и литература Позднего Возрождения

Позднее Возрождение охватывает период с 40-х гг. XVI в. до начала XVII века.

Италия в это время переживала экономический кризис, который, в конце концов, привел ее к упадку. В результате Великих географических открытий конца XV в. возникли новые атлантические пути мировой торговли, и итальянские города потеряли свои экономические преимущества в средиземноморской торговле. Положение ухудшалось еще и тем, что Италия так и не пришла к национальному единству и оставалась раздробленной. Экономический упадок сделал страну совсем беззащитной перед иностранным вторжением. Итальянские войны (1494 – 1559), в которых участвуют испанцы, французы, англичане и немцы, опустошили родину Ренессанса, и она потеряла политическую независимость.

Одной из главных причин угасания Высокого Возрождения была Реформация и последовавшая за ней Контрреформация. В таких условиях значительно усиливается феодально-католическая реакция, а после Тридентского собора (1545 – 1563) окончательно закрепились позиции инквизиции. Папская курия установила жестокую цензуру и с 1557 г. начала печатать папский «индекс запрещенных книг». На первый план в этот период выдвигаются религиозные вопросы, идут ожесточенные идейно-политические и вооруженные столкновения между католиками и протестантами, а заодно между нациями, придерживавшимися разных вероисповеданий, что приводит к вытеснению искусства Возрождения на «второй план».

Развенчиванию концепции величия человека способствует и публикация в первой половине XVI в. сочинения Коперника о гелиоцентрической системе. Земля перестала быть центром мироздания. Человек стал маленьким и затерялся в бесконечной Вселенной.

Разлад гуманистических идеалов и действительности породил неверие в возможность гармонического развития личности. Художник перестает ощущать себя божественным творцом. Оптимистическая концепция человека-титана была разрушена. К концу XVI в. настроения разочарования и пессимизма стали повсеместными. Образ титана-одиночки замещается образом человеческой массы, что связано с развитием капиталистических отношений.

Позднее Возрождение представляет собой качественно новый и важный этап в развитии искусства Возрождения. Утратив гармоническую жизнерадостность Раннего и Высокого Возрождения, искусство Позднего

Возрождения глубже проникает в сложный внутренний мир человека, шире раскрывает его связи с окружающим миром. Искусство Позднего Возрождения завершает собой всю великую эпоху Ренессанса, отличаясь неповторимым идейно-художественным своеобразием, и, вместе с тем, подготавливает переход к следующей эпохе в развитии художественной культуры человечества.

В живописи Западной Европы черты кризиса гуманизма проявились в возникновении **маньеризма** («манерный», «вычурный»). Вплоть до XX в. понятие «маньеризм» имело негативную характеристику, но к настоящему времени термин используется только для описания соответствующего исторического периода, и, в общем, нейтрален.

Характерные черты маньеризма

- напряженность образов, преувеличенная экспрессия;
- взвинченность и изломанность линий (в частности, использование так называемой «змеевидной» линии);
- удлинённость или даже деформированность фигур;
- перегруженность композиции;
- яркие цвета;
- уход в мир фантастический, полный тревоги и беспокойства;
- резкая игра световых и цветовых контрастов;
- изысканная техника исполнения.

Маньеризм позиционируется как переходный стиль от классических массивных, монументальных форм в декоре интерьеров эпохи Возрождения (Ренессанс) к стилю новому, пропагандирующему пышность и величие, роскошь и пафос – стилю Барокко.

Центры развития маньеризма – Флоренция, Мантуя и Рим.

Ориентировочно начало маньеризма относят в 1527 г. и связывают с разграблением Рима войсками императора Карла V.

В эволюции маньеризма выделяют два основных этапа. Первый из них охватывает 20 – 30-е гг. XVI в. и включает в себя творчество ряда живописцев, в меньшей степени – скульпторов и архитекторов. У большинства ранних маньеристов ощущение разлада с окружающей действительностью перерастает в разочарование в ренессансных идеалах, в стремлении отгородиться от реального мира, от его противоречий. Это приводит маньеристов к утрате веры в человека, появлению ощущение смятения, тревоги, отказу от ренессансного реализма, стремлению противопоставить действительности мир субъективной фантазии, нарочитому искажению пропорций человеческой фигуры и подчинению ее произвольной линейной схеме, иррациональности построения пространства, отвлеченности цвета, одностороннему культу рисунка.

Второй этап маньеризма совпадает со временем стабилизации в Италии феодально-католической реакции. Он начинается в 1540-е гг. и простирается до конца XVI в. Искусство зрелого маньеризма связано с идеологией феодально-

католических кругов, подчинено задаче прославления церкви и государя. Смятение, пессимистический надлом раннего маньеризма уступают место холодной официальности; эстетические идеалы приобретают все более отвлеченный, безжизненный характер, всецело подчиняются нарочито произвольной формальной схеме – «манере», как ее называют теоретики того времени; творчество художника оказывается скованным целой системой догм и канонов. К концу XVI в. маньеристическое направление полностью обнаруживает свою бесплодность, заходит в тупик.

В живописи наиболее яркими представителями были Якопо Понтормо, Пармиджанино, Аньоло Бронзино.

Якопо Каруччи да Понтормо (1494 – 1557), стал основателем маньеризма. Понтормо – одна из самых значительных, противоречивых и трагических фигур во флорентийском искусстве XVI в.

Мастер огромного дарования и большой искренности, он принадлежит к тем представителям итальянской интеллигенции, которые необычайно остро ощутили драматическую сложность коллизий современной им действительности. Понтормо выступает первоначально как смелый новатор, стремящийся найти новые пути для искусства Возрождения. Уже в 1520-е гг. постоянно усиливающееся чувство жизненного разлада приводит его к глубокому творческому кризису, к отказу от ренессансных традиций.

В отрочестве и юности Понтормо прошел школу у ряда выдающихся живописцев Высокого Возрождения, среди которых были Леонардо да Винчи. О полном и совершенном владении мастером самыми передовыми приемами тогдашнего искусства свидетельствует фреска на вилле Медичи в Поджо-а-Кайяно, созданная художником в 1519 – 1520 гг. На фреске изображены крестьяне, отдыхающие в самых непринужденных позах светлым теплым днем под сенью деревьев. Четыре человека и собака располагаются возле низкого и сильно приближенного к передней плоскости изображения парапета, остальные сидят на парапете, на ветвях дерева. Сразу над парапетом видно небо. Колорит отличается необыкновенной легкостью, воздушностью. Во фреске тесно соединились черты позднеренессансного стиля и новые идеи Понтормо. С одной стороны, в свободных позах художник передает, столь ценимую Возрождением, естественную пластику человеческого тела, но, с другой, – сложность поворотов фигур и разнообразие ракурсов доведены им до такой степени, что они уподобляются отвлеченным, музыкально-выразительным формам. Мотив парапета и возвышающегося над ним дерева позволяет, не нарушая привычной естественности пространственного окружения, в сущности, причудливо расположить фигуры на разной высоте в одной плоскости, подчинить их одному ритму, связать таинственными связями субъективной фантазии художника. Классическая условность композиций и образов Возрождения преодолевается двояко: посредством усложненности поз, превосходящей естественную целесообразность, и произвольной ритмической игры фигурами, а также вследствие небывалого прежде сюжета простонародной сцены и нового, глубокого реализма отдельных типов.

Колорит близок естественности, но вместе с тем облегчен и высветлен до особой эмоциональной выразительности. В результате Понтормо удалось освободиться от износившейся или ставшей надрывной, трагической героики ренессансных образов, создать проникновенную картину счастья и покоя. Избавленные от тяжелой роли ренессансного человека – центра Вселенной, его крестьяне беззаботно отдыхают, отдавшись волнам таинственных ритмов жизни мироздания.

Однако наибольшее место в творчестве Понтормо занимают глубоко трагические образы, выразившиеся, прежде всего, в его церковных росписях и картинах. В созданном в 1525 – 1528 гг. *«Положении во гроб»* для церкви Санта Феличита во Флоренции все новые художественные идеи, которые присутствовали во фреске Поджо-а-Кайяно, достигают своего полного развития. Фигуры громоздятся одна над другой вдоль плоскости картины, они как будто лишены тяжести, словно парят в различных позах. Колорит строится на чистых, диссонирующих между собой красках, положенных крупными пятнами и создающих мистическое освещение. К искусству средневековья восходят складывающиеся в причудливые узоры, словно живые, драпировки и стереотипность ликов, в которых стерта индивидуальность черт и выражений. Однако властвует в этой картине страшное, безусловное, сокрушающее горе. Это оно не оставляет места для личного, для внимания к индивидуальному человеческому переживанию; оно лишает фигуры почвы под ногами, заставляет их парить в изломанных позах и придает жуткий мертвенный оттенок сиянию красок. В творчестве Понтормо мир получил совсем другое освещение, чем у мастеров Возрождения. Если у них человеческая личность стоит в центре мироздания, царящая или борющаяся, исполненная внутренней силы, достойная или аморальная, то у Понтормо главную роль играют некие таинственные силы, владеющие миром и управляющие человеком.

Понтормо стремится дать евангельским событиям глубоко человеческую трактовку, превратить их в сцены горестей и страданий простых людей – *«Христос перед Пилатом»*, *«Оплакивание»*.

Еще большей противоречивостью отмечена алтарная композиция *«Христос в Эммаусе»*, написанная в 1525 г. для монастыря в Галуццо. С одной стороны, эта необычная для Италии картина является кульминацией новаторских реалистических исканий Понтормо. Фигуры апостолов, превращенных Понтормо в простолюдинов с грубыми обнаженными ногами, и монахов-заказчиков, простонародные набожные лица которых выступают из мрака на заднем плане, вылеплены контрастами светотени с такой пластической осязаемостью и суровой правдивостью, что непосредственно предвосхищают Караваджо. С остротой и лаконизмом, достойными реализма XVII в., написан натюрморт на столе. И в то же время, помещая своих героев на отвлеченном темном фоне, вырывая их из мрака холодным мерцающим светом, исходящим из символического «ока», Понтормо переносит действие в некую ирреальную среду. Напряженный, нервный ритм угловатых, ломающихся складок, беспокойные, извивающиеся линии силуэтов сообщают фигурам

апостолов и Христа повышенную одухотворенность, вся картина приобретает религиозно-мистическую окраску. Все это свидетельствует о том, что Понтормо начинает переживать тяжелый кризис.

Это накладывает отпечаток и на его портретное творчество середины 1520-х гг. Первые портретные работы мастера – *«Резчик драгоценных камней»*, *«Двойной портрет»*, для которых характерна особая внутренняя яркость, эмоциональная приподнятость образов. Но в середине и второй половине 1520-х гг. портретные образы Понтормо приобретают особую утонченность. Таков портрет юноши в Лукке, написанный около 1525 – 1526 гг. Строя его на нарочито остром контрасте тяжелых масс одеяния и прозрачной бледности юного лица, тонкости шеи, Понтормо сообщает всему образу хрупкость, почти болезненность, повышенную, беспокойную одухотворенность.

После 1530 г. единственными значительными работами Понтормо являются немногочисленные портреты. Такова аристократически надменная *«Дама с собачкой»* и совершенно противоположный ей по духу рисунок, изображающий пожилого мужчину в одежде ремесленника, так называемый *«Автопортрет»*, напоминающий своей скорбной одухотворенностью и реалистической остротой ранние работы художника.

Понтормо относится к числу тех итальянских мастеров XVI в., которые стояли на грани двух эпох. Являясь одним из основоположников маньеризма, он, противостоит другим маньеристам, выступая в лучших своих произведениях, как смелый искатель новых путей, своеобразно преломивший в своем искусстве реалистические и гуманистические традиции Возрождения.

Франческо Пармиджанино (1503 – 1540). Настоящее имя художника Франческо Маццола, прозвище Пармиджанино происходит от его рождения в Парме. В 1523 г. Пармиджанино решил поехать в Рим, чтобы там усовершенствоваться в живописи, изучая произведения Рафаэля, Микеланджело и других мастеров. Есть свидетельство, что он взял с собой несколько своих картин, в том числе автопортрет, написанный в виде отражения в вогнутом зеркале. Картина очень понравилась папе Клименту VII – он был удивлен, видя такое мастерство у столь молодого живописца. Пармиджанино очень надеялся, что папа поручит ему написать фреску на одной из стен ватиканских залов. И в самом деле, у Климента VII было такое намерение. Но случилось несчастье: в 1527 г. «вечный город» был взят и разграблен солдатами императора Карла V испанского. Перенеся ряд довольно опасных злоключений, художник возвратился в родной город – Парму. Но жизнь Пармиджанино никогда не текла по прямому руслу. За неисполнение заказа на роспись церкви братства делла Стуката он был посажен в тюрьму. Его освободили только после торжественного обещания продолжить работу. Однако художник тут же бежал в сопровождении друзей в небольшой городок недалеко от Пармы, и скрывался там. В результате заказ так им и не был выполнен. Он умер 37 лет от лихорадки, оставив искусство. Вазари писал о нем: «...очень жаль, что Маццола, которому природа дала большой талант к

живописи, хотел сделаться богатым, не идя по прямому пути и желая получить то, чего никогда не мог достигнуть, потерял время, пренебрег своим искусством и испортил свою жизнь и репутацию». Возможно, что биограф намекает на занятия Пармиджанино алхимией, чрезвычайно модной в то время.

Уже одна из ранних вещей, написанных в Болонье, демонстрирует зрелый стиль художника – это *«Мадонна с розой» (1527)*, картина, в которой распад ренессансного образа представлен в полной мере. Главное, что здесь сознательно разрушена гармония между идеалом и формой его воплощения. Изысканный ритм складок одежд и занавеса создает ощущение вневременности образов, их удаленности от жизни. Колорит картины построен на сочетании холодных дымчато-сиреневых, бледно-розовых, сине-зеленых, блекло-красных тонов, что не только подчеркивает аристократизм образов, но и лишает их полнокровности, материальной убедительности. Тело Христа, лицо и руки мадонны, написанные в гладкой обобщенной манере, бледно-розовым тоном с легкими голубоватыми и лиловатыми тенями, кажутся почти фарфоровыми.

Еще дальше на пути ухода от реальной действительности стоит так называемая *«Мадонна с длинной шеей»* – одно из центральных произведений всего итальянского маньеризма. В связи с этой картиной возникает много вопросов, ответы на которые дать довольно трудно. Есть ли тут реальное пространство или художник, исходя из каких-то определенных целей, запутывает зрителя? Где спинка трона, на котором восседает Мадонна, и что за колоннада возвышается на заднем плане картины? Все эти вопросы могут найти объяснение, видимо, только в одном – художник хотел создать мир настолько ирреальный, что использовал самые невероятные композиционные приемы. Вероятно, что самым важным было для Пармиджанино создание образа, абсолютно непохожего на то, что он мог видеть у своих предшественников. Он написал не сцену семейного счастья, а олицетворение одухотворенной красоты. Этому способствовали и сознательное искажение натуральных пропорций, и нечеловеческая хрупкость тел, и загадочное выражение лиц.

Конечно, уход от окружающей жизни в мир спиритуализма и эстетических переживаний был известным шагом назад по сравнению с достижениями мастеров Высокого Возрождения. Но в то же время в лице Пармиджанино маньеризм достиг таких высот выражения духовного начала, которые подчас были недоступны искусству Возрождения.

Мир портретов Пармиджанино – особая глава в истории его творчества. Портрет – единственный жанр, в котором искусство маньеризма сохраняло известный контакт с действительностью. Портреты Пармиджанино отмечены большой противоречивостью, но представляют весьма значительное эстетическое явление. Они несут явственный отпечаток кризисности мировосприятия мастера: образ человека в них лишен яркой характерности и полнокровности, репрезентативность создается обычно не героической значительностью образа, а великолепием и пышностью аксессуаров (*Портрет графа Джан Галеаццо Сан Витале, 1524*). Но, с другой стороны,

Пармиджанино сумел уловить в душе современника внутренний надлом, смятение, беспокойство, и это сообщает ряду его портретов тревожную одухотворенность, нотки затаенной душевной боли (так называемый «Автопортрет» 1527 – 1528) или глубокой меланхолической задумчивости («Малатеста Бальоне», 1530-е гг.). Женский портрет из неаполитанской галереи Каподимонте – пожалуй, самый светлый образ во всем творчестве художника. Его еще называют портретом Антеи, ассоциируя, изображенную женщину, с возлюбленной мастера. Безотносительно к тому, насколько реалистичен этот портрет, можно сказать, что перед нами воплощение нового идеала женской красоты в итальянском искусстве. В свое время о нем было написано следующее: «То, как высокая женщина, изображенная анфас, отчетливо выступает вперед из сумрака, скупо охарактеризованного заднего плана, слегка склонив голову и глядя прямо перед собой, положив левую руку на грудь, словно она хочет поклясться в чем-то, производит впечатление символа некой духовной идеальности, которая носит отпечаток далекого от всякой обыденности духовного аристократизма».

Казалось бы, предназначенное узкому избранному кругу людей, искусство Пармиджанино оказало значительное воздействие на европейскую живопись. Именно оно подготовило почву для возникновения, а затем и бурного расцвета стиля барокко.

Аньоло Бронзино (1503 – 1572) – одним из ярких представителей флорентийской школы маньеризма. В картинах Бронзино присутствуют религиозные, аллегорические и мифологические темы. Но основную известность художнику принесли написанные им портреты. Творчество Аньоло, помимо написания картин, распространялось и на создание фресок.

Аньоло Бронзино родился в 1503 г. в небольшом городе Монтичелли недалеко от Флоренции, известен также под именем Анджело ди Козимо ди Мариано. Его учителем и приемным отцом был Якопо Понтормо.

Поступив на обучение к мастеру в 1518 – 1519 гг., Бронзино достиг высокого уровня профессионализма, рисуя портреты. Его репрезентативные, виртуозные по исполнению портреты принадлежат к числу самых ярких страниц искусства зрелого маньеризма. Бронзино великолепно умеет построить импозантную композицию, ввести аксессуары, подчеркивающие сословное положение модели, придать своим героям высокомерную небрежность, утонченный аристократизм и – при всей идеализации – сохранить убедительное портретное сходство. В портретах Бронзино отчетливо сказывается и воздействие жестких требований придворной культуры, ограничившей задачу портретиста созданием официально-парадного облика человека, его сословного величия.

В портретах Бронзино 1530-х гг., свидетельствующих о воздействии Понтормо, еще остаются элементы драматически-тревожного восприятия мира. Художник наделяет своих героев то тревожной взволнованностью, то особой нервной утонченностью и меланхолической самоуглубленностью. Но одновременно он стремится выявить в них и аристократическую

исключительность, сословное превосходство. Так, в портрете *Уголино Мартелли* Бронзино подчеркивает нарочитую надменность позы и осанки юноши, эффектность нервной, острой линии силуэта, изысканность жестов тонких холеных рук, придает его некрасивому лицу непроницаемость, скучающе-презрительное выражение и тем сообщает образу не только утонченный аристократизм, но и оттенок холодной неприступности. Замкнутость изолированность от действительности увеличивается в конце 1530-х – начале 1540-х гг. в *портретах Бартоломео и Лукреции Панчатики*. Оба супруга изображены на сложном архитектурном фоне. Оба смотрят прямо перед собой неподвижным, остановившимся взглядом, кажутся застывшими изваяниями. Это подчеркивается и спецификой жесткой, холодной живописной манерой Бронзино. Поверхность лица Лукреции, написанная в слитной эмалевой манере, кажется неестественно гладкой, по тону оно светлее жемчужного ожерелья и имеет сходство со слоновой костью, резко и жестко промоделированные складки рубиново-красного шелкового платья кажутся изваянными из камня, волосы приобретают металлический отсвет.

Тип официального парадного портрета окончательно складывается в творчестве Бронзино в 1540-е гг. В многочисленных портретах 1540 – 1550-х гг. («*Стефано Колонна*», 1546; «*Джанеттино Дория*», ок. 1546 – 1547) исчезает оттенок тревожной неуверенности, усиливается внешняя репрезентативность и эффектность. Стремясь подчеркнуть дистанцию между зрителем и портретным образом, Бронзино избегает теперь намека на живые человеческие чувства и черты характера, прячет их под маской чопорной надменности, ледяного бесстрастия.

В знаменитом *портрете супруги Козимо I, Элеоноры Тодедской с сыном (1540-е гг.)* флорентийская герцогиня восседает с торжественной неподвижностью идола. Колорит картины построен на сочетании холодных тонов: голубого фона, синего одеяния мальчика, серебристого, расшитого темно-пурпурными и тускло-золотыми узорами платья герцогини. Все это подчеркивают безжизненную застылость образов.

Бесстрастие, надменная замкнутость, статуарность портретов Бронзино тесно связаны с их парадно-официальным характером и в то же время свидетельствуют о нарастающем равнодушии мастера к человеку. Недаром во многих его портретах блестяще, с натуралистической иллюзорностью выписанные аксессуары привлекают более пристальное внимание художника и становятся более выразительными, чем лицо; таково великолепное парчовое платье, в уже упомянутом портрете Элеоноры с сыном, или виртуозно написанная прозрачная полосатая ткань в женском портрете из Турина (1550-е гг.).

Но если в своих портретах Бронзино выступает как талантливый художник, то его многофигурные композиции, особенно очевидно, обнаруживают усиливающуюся деградацию маньеризма. Нарочитая неестественность и манерность поз, слащавая красота образов, налет рассудочности и холодной эротичности отличают его «*Аллегория*» (1540-е гг.).

Такая же искусственность характеризует и его большую алтарную композицию *«Сошествие Христа в чистилище» (1552)* и ряд картин на тему *«Святое семейство» (1550-х гг.)*, а также фрески в капелле Элеоноры в Палаццо Веккьо (1545 – 1564) и в церкви Сан Лоренцо (1567 – 1569).

Прославленный живописец умер в 1572 г., находясь во Флоренции. В последние годы жизни был избран руководителем флорентийской Академии художеств – первым заведением подобного рода, открывшимся в Европе. Выбор в пользу знаменитого живописца был сделан не случайно. Бронзино считался весьма образованным человеком для своего времени.

Бронзино не имел недостатка в учениках. Самым знаменитым из них можно назвать Алессандро Аллори, который стал и приемным сыном художника, так же, как и сам Аньоло когда-то для своего учителя Понтормо. Именно Алессандро закончил некоторые работы после смерти Понтормо.

Бенвенуто Челлини (1500 – 1571) – итальянский художник, крупнейший скульптор и ювелир периода маньеризма, занимательный писатель. Родился 3 ноября 1500 г. во Флоренции в семье плотника. Отцу Бенвенуто Челлини хотелось, чтобы сын стал музыкантом, но тот поступил в 1513 г. в мастерскую ювелира М. де Брандини, где овладел методикой художественной обработки металла. За участие в свирепых уличных «разборках», в том числе и с конкурентами по профессии, Челлини дважды (в 1516 г. и 1523 г.) изгонялся из родного города. Поменяв несколько мест жительства (Сиена, Пиза, Болонья и других), установил в 1524 г. в Риме связи с высшими церковными кругами. Войдя в число защитников «вечного города», пытавшихся отразить его захват имперскими войсками (1527), Челлини был вынужден временно покинуть Рим. Вернувшись туда, занимал (1529 – 1534) должность начальника папского монетного двора. Почти все ранние произведения мастера Челлини (за исключением нескольких медалей) не сохранились, поскольку были позднее переплавлены.

Жизнь художника по-прежнему протекала крайне бурно. Около 1534 г. Челлини убил коллегу-ювелира (отомстив за смерть брата), затем напал на нотариуса, а позднее, уже в Неаполе, убил еще одного ювелира за то, что тот осмелился дурно отозваться о Челлини при папском дворе.

В 1537 г. Челлини был принят французским королем Франциском I и исполнил его портретную медаль. В Риме же Челлини арестовали, обвинив в краже папских драгоценностей, но он бежал, был вновь заключен под стражу и, наконец, освобожден в 1539 г.

Челлини создавал виртуозные скульптурные и ювелирные произведения, отмеченные утонченным декоративизмом, орнаментальностью сложных композиционных мотивов, контрастным сопоставлением изысканных материалов (*солонка Франциска I*), золото, эмаль, драгоценные камни, 1539-1540), смело решал проблемы рассчитанной на многостороннее обозрение статуи – *«Персей» (1545-1554)*. С одной стороны, Челлини выступает как представитель декоративного направления в маньеристической скульптуре, а с другой, – он является единственным флорентийским мастером середины XVI

в., который пытается вернуть скульптуре героическую значительность, столь чуждую современным ему флорентийским маньеристам. Большая статуя Персея – одно из самых выдающихся произведений итальянской монументальной скульптуры после Микеланджело. Челлини удалось создать образ прекрасного гордого триумфатора. Он придает позе и жестам героя спокойную уверенность, внутреннюю силу, задумчивую сосредоточенность; находит чеканный, мощный и динамический силуэт, пластическую красоту Персея. Поднимая голову героя, мастер акцентирует яркую выразительность гневного и прекрасного лица. Он наполняет статую Персея той жизненной энергией, которая свойственна ренессансной скульптуре.

В 1556 г. Челлини опять заключили в тюрьму за драку (жертвой его агрессивного характера опять стал ювелир), а в 1557 г. вынесли обвинение в гомосексуализме и поместили на четыре года под домашний арест. Последним его значительным монументальным произведением явилось *«Распятие» (1555-1562)*, исполнив его по обету, данному еще в римской тюрьме в 1530-е гг., для собственного надгробия, Челлини стремился доказать в этой вещи свое умение работать и в мраморе. Но это распятие, выполненное в полную величину, было подарено им испанскому королю Филиппу II для Эскориала.

Находясь под домашним арестом, Челлини начал писать автобиографию (1558-1567). Книга представляет собой настоящий авантюрный роман и принадлежит к лучшим образцам литературы Возрождения. *«Жизнь Челлини»* была опубликована лишь в 1728 г. Его автобиография рисует образ человека, наделенного неукротимым темпераментом и сохранившего в своем мировосприятии очень многое от ренессансного индивидуализма. Его перу принадлежат также *«Трактат о ювелирном деле»* и *«Трактат о скульптуре»*. Скончался Бенвенуто Челлини 13 февраля 1571 г. во Флоренции.

Таким образом, жившие в эпоху огромных социально-экономических потрясений, художники и скульпторы, естественно, должны были решать в своем творчестве новые проблемы, не стоявшие с такой остротой перед мастерами XV – начала XVI в.

На первый план выходят проблемы трагичности человеческой жизни, сложность взаимоотношений человека с окружающей средой, противоречивость и сложность его внутреннего мира и т. д. Это вносит в искусство элементы, которые не были свойственны итальянскому искусству предшествующих периодов. Но, маньеристов нельзя рассматривать как звено, связывающее эпоху Возрождения с искусством XVII в., на том основании, что они решают новые проблемы. Эти проблемы они решают, следуя идеологическим установкам феодально-католических кругов. В то время как работавшие одновременно мастера позднего Возрождения решают те же проблемы с позиций ренессансного гуманизма, прокладывая новые пути реалистического искусства.

Влиянию маньеризма не поддалась только *венецианская школа*.

Уже с XIII в. Венеция была колониальной державой, которой принадлежали территории на побережьях Италии, Греции, островах Эгейского

моря. Она торговала с Византией, Сирией, Египтом, Индией. Благодаря интенсивной торговле в Венецию стекались огромные богатства. Венеция была торгово-олигархической республикой, и правящая верхушка защищала свое положение с помощью крайне жестоких и коварных мер. Открытая всем влияниям Запада и Востока, республика издавна черпала в культурах разных стран то, что могло украшать и радовать, – византийскую нарядность и золотой блеск, узорность мавританских памятников, фантастичность готических храмов.

Пристрастие к роскоши, декоративности и нелюбовь к ученым изысканиям, задерживали проникновение в Венецию художественных идей и практики флорентийского Возрождения. Творчество живописцев, скульпторов, архитекторов Флоренции и Рима не отвечали вкусам, сложившимся в Венеции. Здесь ренессансное искусство питалось любовью не к античности, а к своему городу. Синее небо и море, нарядные фасады дворцов способствовали формированию особого художественного стиля, проявлявшегося в увлечении цветом, его переливами, сочетаниями. Венецианские художники видели в красочности и цвете основу живописи. Пристрастие к цвету объясняется и укоренившейся в них любовью к богатым украшениям, ярким краскам и обильной позолоте, в результате тесного контакта с искусством Востока.

Венеция, сохранившая верность традициям Ренессанса и его гуманистическим принципам, однако, и она отказывается от героики и обращается к изображению реальных живых людей и их окружения. Большое место в венецианском искусстве занимали пейзаж, портрет, массовые сцены.

Важнейшим открытием венецианцев стали разработанные ими колористические и живописные принципы. Среди других итальянских художников было немало превосходных колористов, наделенных чувством красоты цвета. Основой их изобразительного языка оставались рисунок и светотень, четко и законченно моделировавшие форму. Цвет понимался скорее, как внешняя оболочка формы, недаром, накладывая красочные мазки, художники сплавляли их в идеально ровную, эмалевую поверхность. Эту манеру любили и нидерландские художники, первыми освоившие технику масляной живописи. Отношению нидерландских художников к миру было присуще благоговейно-созерцательное начало, оттенок религиозного благочестия, в каждом, самом обыденном предмете они искали отблеск высшей красоты. Средством передачи этой внутренней озаренности у них стал свет. Венецианцы же воспринимали мир открыто и мажорно, почти с языческой жизнерадостностью. Они увидели в технике масляной живописи возможность сообщить всему изображаемому живую телесность. Они открыли богатство цвета, его тональные переходы, которые можно достигнуть в технике масляной живописи и в выразительности самой фактуры письма. Венецианцы лепят формы мазками – то невесомо прозрачными, то плотными, наполняя внутренним движением человеческие фигуры, изображая изгибы складок тканей, отблески заката на темных вечерних облаках.

Крупнейшие представители венецианской школы Позднего Возрождения – Веронезе и Тинторетто. Картины Веронезе отличаются изысканностью красочных сочетаний, динамичностью и смелостью композиции, большинству из них свойственна жизнерадостность и приподнятость. В последние десятилетия XVI в. кризис гуманизма Возрождения оказал влияние и на венецианскую школу. Это заметно в творчестве Тинторетто, сочетающем реализм и маньеризм.

Паоло Кальяри (1528 – 1588), родом из Вероны и поэтому был прозван **Веронезе**. В его искусстве объединились традиции венецианской живописи, греческой и византийской любви к красочности, дорогой атрибутике, дорогим убранствам, пирам процессиям, чернокожим слугам и златовласым женщинам. Его картины – это пиршество жизни – праздник, блестящий и изысканный.

Родился художник в Вероне, в семье скульптора Габриэле Кальяри. Учился у малозначительного веронского живописца Антонио Бадице, которому приходился племянником. В конце 1540-х гг. Веронезе начал работать самостоятельно. Уже ранние произведения художника несут на себе отпечаток влияния более современного языка живописи – маньеризма. Множество сохранившихся работ Веронезе за период творчества до 1550 г., исполнены в типично маньеристической манере: **«Обручение Святой Екатерины»**, **«Крещение»**, **«Положение во гроб»**. Картины Веронезе яркие, насыщенные, вибрирующие краски делают изображение мерцающим, фигуры легкими, воздушными.

Слава пришла к нему в 1553 г., когда он приехал в Венецию для участия в работах по украшению Дворца дождей. Он выполнил декоративные панно и плафоны в технике масляной живописи на холсте. Особенностью творчества Веронезе являлось применение им в росписях (особенно в плафонах) неожиданных ракурсов, смелых пространственных сокращений, рассчитанных на то, что зритель смотрит на фигуру, изображенную на потолке, снизу вверх. Веронезе строил колорит на чередовании насыщенных цветовых пятен и нежных оттенков, предпочитая холодную серебристую красочную гамму.

1560-е гг. – период расцвета творчества Веронезе. Его произведения приобретают все более светский характер: он показывает современную ему Венецию, архитектуру города, сцены из жизни; его персонажи исполнены горделивого достоинства, роскошно одеты в модные костюмы. Картины Веронезе наполнены жизнерадостностью и весельем. Часто живописец обращается к изображению пиров, праздников с обилием ярко одетых людей. В знаменитой картине **«Брак в Канне»**, написанной для трапезной монастыря Сан Джорджо Маджоре (1562 – 1563), Веронезе изобразил около 130 фигур, многие из которых узнаваемы. Среди пирующих и музыкантов, художник поместил портреты Тициана, Тинторетто, Якопо Бассано и даже самого себя, султана Сулеймана I и Карла V.

Веронезе не ставил перед собой глубоких психологических задач, как, например, Леонардо в своей «Тайной вечере». Он просто прославлял красоту бесхитростных, земных, чувственных явлений и предметов. В его картинах

ничего религиозного, поэтому Веронезе приходилось держать ответ перед трибуналом святейшей инквизиции. Паоло Веронезе свою работу *«Тайная вечеря»* преподнес монастырю, а уже через несколько месяцев после этого предстал перед судом за искажение библейского сюжета. Анализ работы выявил множество недопустимых несовпадений, которые Инквизиция не просто критиковала, а подписывала смертельный приговор создателю. Особое негодование вызвал образ шута с попугаем. В нем увидели символ разврата, который не вписывался в моральные устои церкви. После долгих разбирательств, картину пришлось переименовать на *«Пир в доме Левия»*. Название работы художник поменял спокойно, для него, как для живописца и эстета, важнее было сохранение гармонии в изображении.

«Пир в доме Левия» является библейским сюжетом. Левий в своем доме собрал матерей и грешников, разгульных людей и устроил пир. Гости недоумевали, как это можно есть, пить рядом с грешниками, тогда Иисус приравнивал всех.

В этот сюжет идеально вписался и шут с попугаем, так непонятный в *«Тайной вечеря»*. Картина вписана в арку, что является классическим приемом для декорации библейских сцен. Она словно открывает зрителю театральное действие, разыгранное на фоне нарисованного задника. Богатая палитра ярких красок «описывает» разношерстную толпу персонажей, среди которых – турки, чернокожие, стражники, аристократы, шуты и собаки. В центре холста – фигура Христа, данная в отличие от остальных на фоне неба, она своей нежно-розовой туникой выделяется среди участников застолья. От художника не ускользает ни одна деталь! Иуду он не только поместил по другую сторону стола от Учителя, но и заставил отвернуться. Его внимание отвлекает слуга-негритенок, указывающий на собаку, которая наблюдает за кошкой, играющей под столом с косточкой.

Работа поражает количеством персонажей. Четкие и мелкие мазки создают эффект фотографии и придает четкость элементам работы.

Немногочисленным портретам Веронезе свойственна мягкая лиричность (*«Граф де Порто с сыном Адриано»*, 1554 – 1556). В поздних работах Веронезе, отмеченных чертами кризиса ренессансного мировоззрения, появляются настроения смутной тревоги, скорби и меланхолии (*«Похищение Европы»*, 1580, *«Оплакивание Христа»*, между 1576 и 1582). Но к этому же времени относится самая пышная декоративная композиция мастера – *«Триумф Венеции»*, плафон зала Большого Совета Дворца дождей (1580 – 1585). Мифологические и аллегорические персонажи в произведениях Веронезе соседствуют с нарядными и праздными венецианцами. Творчество Паоло Веронезе завершает искусство эпохи позднего Возрождения.

Якопо Робусти по прозвищу *Тинторетто (1518 – 1594)* – один из крупнейших художников, представителей венецианской школы. Был сыном красильщика шелка, отсюда прозвище «Тинторетто» (маленький красильщик). Первый биограф художника Ридольфи сообщает о детстве художника: «чтобы лучше изучить приемы наложения красок, Тинторетто

бегал всюду, где что-нибудь окрашивали и расписывали, и часто принимал участие в работах маляров». Биографы художника – Дж. Вазари, Н. Ридольфи рассказывают о скромном быте Тинторетто, столь не похожем на шумный и пышный образ жизни его старшего современника Тициана, или его друга Веронезе.

Вместе со своей обширной семьей Тинторетто занимал скромное жилище близ церкви Санта Мария дель Орто (Венеция), которую он сам расписал и где впоследствии был похоронен. Заказчиками у Тинторетто часто были религиозные и филантропические братства. Известный своим бескорыстием, он неоднократно предлагал свои услуги государству и Церкви с единственным условием, чтобы ему были оплачены холст и краски: грандиозный цикл в Скуола ди Сан Рокко (Венеция) был выполнен им единолично за ничтожную плату – ежегодную ренту в 100 дукатов.

Современники ценили Тинторетто за острый ум, открытый нрав. Известно также, что он отличался большим музыкальным дарованием. Прекрасно играл на разных музыкальных инструментах. Любил устраивать музыкальные постановки.

Первые самостоятельные произведения, начиная с 1539 г., обнаруживают связь молодого мастера с классическими традициями венецианской живописи – отчасти с Тицианом, в большей мере с Веронезе. В его ранних произведениях впервые появляются легкие, почти прозрачные фигуры дальнего плана, чуть намеченные легкой сетью прозрачных мазков, – прием, придающий живописи Тинторетто особую одухотворенность.

В 1548 г. по заказу братства Сан Марко Тинторетто написал картину *«Чудо святого Марка»*. На ней изображен момент, когда святой Марк спускается с неба, чтобы спасти от пыток раба, послушавшегося своего хозяина и пришедшего молиться на могилу христианского святого. Изображение очень динамичное, и вызывает ощущение пространства. Картина *«Чудо святого Марка»* помогла Тинторетто обрести широкую популярность в Венеции: он получает несколько официальных заказов, начинает работать во Дворце Дожей, в ряде венецианских церквей и для различных религиозных братств, пишет большое количество портретов, которые ему заказывают монархи, дожи, высшая знать Италии. В работах, написанных художником в 30-х и 40-х гг. XVI в. еще преобладает радость, оптимизм, вера в прекрасного человека.

В портретах Тинторетто привлекает, как и в природе, и в жизни, не столько внешнее, сколько внутреннее, эмоциональное состояние. Всем портретам Тинторетто присуще благородство, серьезность, аристократизм, насыщенность духовного выражения (*«Мужской портрет с золотой цепью»*, *«Альвизе Корнаро»*, *«Себастьяно Вениер»*). Портретируемые, как правило, (*«Автопортрет Якопо Тинторетто»*), смотрят на зрителя, но его не видят, потому что обращены в себя, в свой внутренний мир, причем эта замкнутость, уход в себя всегда окрашивается оттенком меланхолии или недоуменного вопроса.

В 1560-е гг. происходит сближение художника с Веронезе – отныне их будет связывать крепкая дружба. В эти же годы Тинторетто пишет «поэзии» – картины на мифологические сюжеты – *«Млечный путь»*, *«Обручение Вакха с Ариадной»*, аллегорически прославляющую Венецию: как царицу морей и ее военную мощь – *«Кузница Вулкана»*, мудрость ее дипломатии – *«Минерва отстраняет Марса от Мира и Изобилия»*, ее богатство и красоту – *«Меркурий и три Грации»*. Кажется, что полотна из этой серии созданы из драгоценностей. На них художник соединил красивое женское тело, золотые волосы, шелк, нити жемчуга, бриллиантовую россыпь звезд, яркие краски, лунный блеск.

Поздний этап творчества Тинторетто отмечен трагическими произведениями. В 1565 г. он пишет картину *«Распятие»* – одно из самых больших в мире живописных полотен. В центре композиции – сцена распятия с разбойниками. Ученики Иисуса припали к его кресту, а толпы людей испуганно наблюдают за процессией. В картине отображено несколько сюжетных линий. Ужасает, что отношение к смерти человека ничтожное, происходит обесценивание жизни, упадок значимости людей в мире. От Иисуса исходит свет, а небо затянуто черными тучами, но вдали виднеются одинокие лучи света.

Сюжет можно разделить на несколько частей. Одна группа людей прижалась к распятию Христа, кто-то успокаивает страдающую мать, а Иисус возвышается над ними высоко, как наставник. Его руки словно обнимают весь мир, а источаемый свет дарит добро, несмотря на трагизм ситуации.

По правую руку от Иисуса происходит еще одно убийство. Несколько людей ставят вертикально крест. Создается ужасающее впечатление обыденной работы, отсутствия сострадания, а в углу картины несколько людей испуганно наблюдают за действием. Их лица искажены страхом и ужасом.

По левую руку Иисуса распинают человека, всадник безжалостно избивает приговоренного. Картина показывает жестокость, ужас и смерть, царящие в мире. К последним годам жизни художника относится работа над картинами для церкви Санта Мария Маджоре. Среди них главное место занимает *«Тайная вечеря»*, написанная в год смерти художника (1594). Впервые в искусстве итальянского Возрождения Тинторетто изображает не традиционный, драматический момент предсказания предательства, а мистический момент утверждения таинства («Сие есть Тело Мое»). Это произведение художника отличает сложная атмосфера взволнованного чувства, просветленной печали, глубокого раздумья. Драматическая резкость столкновений, бурные движения народных масс, резкие порывы стремительной страсти – все здесь выступает в смягченном, проясненном воплощении. Вместе с тем, внешне относительно сдержанные движения апостолов, причащаемых Христом, полны огромной сосредоточенной внутренней духовной силы. И хотя, они сидят за столом, уходящим по диагонали в глубь длинной низкой комнаты, а на переднем плане изображены фигуры энергично двигающихся слуг, именно к апостолам приковано внимание зрителя. Свет, постепенно

нарастающий, разгоняет тьму, заливают своим волшебным фосфоресцирующим сиянием Христа и его учеников, именно этот свет выделяет их, концентрирует на них наше внимание. Мерцающая симфония света создает ощущение волшебства, преображающего простое, казалось бы, обыденное событие, в чудо раскрытия взволнованного духовного общения малой группы людей, верных друг другу, учителю и некоей великой идее. Потoki ослепительного сияния источают скромные медные светильники, подвешенные к потолку. Клубящиеся парообразные световые облака сгущаются в бестелесные, призрачные образы ангелов, сказочно причудливый свет скользит по поверхности мерцающих, загорающихся тихим цветным сиянием обыденных предметов скромного убранства комнаты.

Характерные черты развития архитектуры Позднего Возрождения:

Архитектура этого времени сочетала две различные тенденции, которые, переплетаясь, дополняли друг друга:

- первая связана с дальнейшим ростом классических, академических настроений (разработка и комбинирование античных образцов);
- вторая – с усилением признаков декоративности (появляется усложнение деталей, изгибов, затейливая орнаментация). Впоследствии из этой тенденции развился стиль барокко, а затем, в XVIII столетии, стиль рококо.

Андреа Палладио (1508 – 1564) был самым ярким зодчим в эпоху Позднего Возрождения. Учился архитектуре в Риме, но свою деятельность ограничил родным городом – Виченцей на Севере Италии. На примере своих простых и изящных построек он продемонстрировал, как достижения античности и Высокого Возрождения (преимущественно в римском варианте) могут быть творчески переработаны и использованы, сделав классический язык архитектуры общедоступным и универсальным.

Двумя важнейшими сферами его деятельности было строительство городских домов (т.н. палаццо, или дворцов) и загородных резиденций (вилл) для местной знати. В обоих случаях он создал прекрасные образцы сочетания архитектуры и природного ландшафта, искусно размещая свои постройки на фоне живописных венецианских пейзажей,

Палаццо, построенные Палладио в Виченце, двухэтажные, что характерно для Северной Италии, фасады их оформлены с использованием ордеров, но в каждом, они введены в особом варианте.

Свои принципы Палладио в полной мере реализовал в **палаццо Кьерегати** (строительство началось в 1551 г.), который позднее стал примером для многих сооружений раннего барокко.

В палаццо Изеппо да Порто первый этаж, обработанный рустом, играет роль пьедестала, на котором установлены ионические полуколонны второго этажа. В палаццо Вальмарано применена уже другая система: здесь использован так называемый большой ордер в виде коринфских пилястр, охватывающих оба этажа. В наиболее известном палаццо – Капьятаниато использован большой ордер в виде коринфских полуколонн, по

первому этажу проходит лоджия. Другие палаццо Палладио дают иные варианты применения ордерных порядков. Ни у одного из архитекторов Возрождения ордера не получали столь широкого и разнообразного применения, не говоря уже о совершенстве воспроизведения в пропорциях и пластике.

Чрезвычайный интерес представляют виллы Палладио. Они развивают в разных вариантах одну принципиальную схему: основной призматический объем с портиком и венчающим его фронтоном дополняется по сторонам галереями, завершаемыми небольшими флигелями. Этот тип композиции был воспринят и широко использован архитектурой классицизма, как в Западной Европе, так и в России.

Наиболее известная вилла Палладио – *вилла Ротонда* (заложена в 1553 г.). Она не имеет боковых галерей и в этом отношении является исключением среди других аналогичных сооружений. В плане она представляет квадрат. Четыре идентичных фасада наделены колонными портиками с фронтонами. Здание увенчано плоским куполом. Как всегда у Палладио, в этом сооружении пленяет изумительная гармоничность пропорций.

Одной из его значительных построек является *театр Олимпико*. Строительство театра в Виченце было начато в 1555 г. и завершено архитектором Скамоцци в 1585 г.

Палладио завоевал огромную известность не только как архитектор, но, и как автор трактата «*Четыре книги об архитектуре*» (1570), в котором отразил особенности своего творческого метода. Трактат был переведен на многие языки. Творчество Палладио оказало огромное влияние на развитие классицистического направления в европейском зодчестве, прежде всего, XVII в., второй половины XVIII и первой половины XIX в. В Англии последователями Палладио стали И. Джонс и К. Рен, во Франции – архитекторы, работавшие по заказам французских королей Людовика XIV и Людовика XV, в Италии – В.Скамоцци.

Характерные черты итальянской литературы Позднего Возрождения

- сохранение сложившейся системы жанров, но в ней меняется многое (сюжеты, образы и т.д.), в том числе и идейная направленность;
- литературным произведениям присущи предельный драматизм ситуаций, повышенный динамизм, не приукрашенное изображение изнанки жизни и роковых страстей;
- новелла приобретает пессимистический и трагический характер;
- усиление религиозных мотивов.

Крупнейшим мастером новеллы этого периода стал *Маттео Мария Банделло (1485 – 1565)*. Как пишут Э. Егерман и Г. Муравьева к изданию произведений автора на русском языке: «Маттео Банделло был последним выдающимся новеллистом Италии эпохи Возрождения, сумевшим сохранить лучшие традиции реалистической новеллы. Он родился в знатной семье в городе Кастельнуово Скривиа. Учился в Милане (где познакомился с Леонардо

да Винчи), потом в университете Павии. Получив образование в миланском монастыре Делле Грацие, настоятелем которого был его дядя, в 1504 г. Банделло вступил в доминиканский орден и два года сопровождал дядю, генерала ордена, в разъездах по монастырям Италии. Вернувшись после смерти дяди в 1506 г. в Милан, Банделло, будучи в сане священника, не затворился в монастыре, но стал посещать литературные круги. Направление его ума, его интересы были чисто светскими. Он изучал курс истории и философии в Падуанском университете, изучал древние языки, переводил греческих драматургов и писал стихотворения в духе модной в то время любовной поэзии. Будучи вхож в салоны знатных лиц, и живя в течение длительного времени при дворах различных правителей Северной Италии, он завязал прочные связи со многими выдающимися деятелями итальянской культуры XVI в.

Маттео Банделло питал огромный интерес к событиям современной действительности – «прекраснейшим и любопытнейшим, которые происходят каждодневно и которые достойны удивления, сострадания или порицания». Банделло был неутомимым собирателем фактического материала и имел к тому большие возможности. Ему приходилось много ездить, выполняя дипломатические поручения своих высоких покровителей, спасаясь от преследования со стороны испанцев. Писатель сталкивался с различными слоями общества. Ещё сопровождая в инспекционных поездках дядю, он накопил богатый материал о жизни духовенства. Придворную жизнь он изучил до тонкостей. Бывал Банделло и в военных лагерях. Собирая материал для новелл, Банделло отдавал предпочтение реальным событиям, очевидцем которых был он сам или о которых слышал из достоверных источников. Он был свидетелем многих потрясений в стране, которые перечисляет в посвящении к одной из новелл. Большинство его новелл имеют драматический характер и заканчиваются трагически, но особенность их такова, что исторические личности выступают там как герои житейских происшествий, а не великих политических событий, о которых сообщается лишь вскользь. Основная тема – любовь, точнее борьба за право и возможность любить и быть любимым».

Он написал 214 новелл, собранных в 4-х книгах, первые три из которых были опубликованы в 1553 – 1554 гг., а последняя книга вышла уже после смерти автора, в 1573 г.

Свои новеллы Банделло вкладывает в уста различным людям, обычно реально существовавшим и даже достаточно известным, как, например, Леонардо да Винчи или Макиавелли, что усиливает ощущение достоверности, присущее его рассказам.

Чувственная прелесть реального мира еще продолжала привлекать Банделло. В новелле «О красоте женщин» он с видимым удовольствием описывает пленительную красоту обнаженного женского тела. Ему дороги лучшие образцы итальянского искусства эпохи Возрождения, жизнерадостная нарядная живопись кватроченто. Сам Леонардо да Винчи рассказывает, как замечательный живописный талант Фра Филиппо Липпи поразил суровых

берберийских мавров, захвативших его в плен. Мавры, восхищенные его «прекраснейшими картинами», даровали ему свободу и, одарив многими ценными вещами, «вместе с земляками целыми и невредимыми» доставили в Неаполь.

Идя вслед за Боккаччо, Банделло не слишком церемонится с клириками, особенно монахами, обычаи и склонности которых он хорошо знал. Они сребролюбивы. Движимый алчностью монах выдает тайну исповеди, а это приводит к тому, что обезумевший от ревности муж убивает свою жену. Монахи надменны, распутны и всюду хотят быть первыми. Кто из итальянских новеллистов эпохи Возрождения не касался этой темы? Касается ее и Банделло. Весьма остроумно рассказывает он о нравах женского монастыря. Герой новеллы – находчивый каноник, посрамивший епископа, вступившего в любовную связь с аббатисой. Епископу, попавшему в затруднительное положение, оставалось только сказать: «Дон Бассано, мы все люди: развлекайся, сколько хочешь, и не мешай другим заниматься тем же». В другой новелле любовные похождения священников завершились не столь благополучно, сообразительный красильщик с помощью верной жены вывалял их в синей и зеленой краске.

Среди персонажей Банделло запоминаются колоритные фигуры куртизанок, составлявших неотъемлемую часть тогдашней городской среды. Они могут быть находчивыми и остроумными и ловко могли посадить в лужу того, кто хотел ослабить их на весь мир, а то и сами забавным образом попадают впросак. Подчас соприкосновение с куртизанкой могло привести к трагической развязке. Влюбленный юноша, не поняв тактики продажной женщины, кончает самоубийством.

Подобно другим новеллистам, Банделло видит мир многообразным, противоречивым, таящим в себе уйму неожиданностей. Этот мир бесконечно далек от идиллии, о которой мечтали на заре Возрождения. Умевший видеть реальную жизнь, Банделло с тревогой взирал на трагические будни. Ведь положение Италии с каждым десятилетием становилось все более сложным. Поэтому у Банделло наиболее характерными стали новеллы трагические.

Так, четвертую новеллу четвертой части Банделло начинает с размышлений о преступлениях, которые творят люди, одержимые властолюбием. Это, прежде всего, сыновья, обагряющие свои руки отцовской кровью. И таких случаев немало: «Еще Селим в 1512 году отравил отца своего Баязета, чтобы стать императором Константинополя, будучи не в силах дождаться естественной смерти его, хотя тот был уже стар, а еще задолго до этого Фреско д'Эсте, чтобы стать властителем Феррары, своими руками задушил родителя своего Аццоне, маркиза феррарского, – все это повергает меня в грустные размышления». В новелле рассказывается о событиях, имевших место во Фландрии. Сын Гельдернского герцога Адольф, «человек бессовестный, безмерно жестокий и жаждущий власти», сверг с престола своего старого отца, и бросил его в мрачную темницу.

Ревность и злоба толкают распутного феррарского маркиза Никколо III д'Эсте на убийство своей молодой жены и побочного сына графа Уго. Купеческий сын Галеаццо похищает в Падуе девушку, а затем из ревности убивает ее и себя. К Титу Ливию и поэме Петрарки «Африка» восходит трагическая история карфагенной царицы Софонисбы, добровольно принявшей смерть, чтобы спастись от римского рабства. Мавританский раб, избитый своим господином, мстит ему за это со страшной жестокостью. Он убивает госпожу и ее сыновей, а сам бросается с высокой башни.

Следует отметить, что среди трагических новелл Банделло наибольшую известность получили три новеллы: «Ромео и Джульетта», «Графиня ди Челлан» и «Герцогиня Амальфийская».

Мрачного трагизма исполнена новелла о графине ди Челлан, в основе которой лежат подлинные события. Эта «демоническая красавица», дочь ростовщика, менявшая любовников, а затем стремившаяся их убить, была казнена в Милане в 1526 г. По словам рассказчика, «она была женщиной сумасбродной и способной на самые страшные преступления». Судьба графини ди Челлан не раз привлекала к себе внимание поэтов и драматургов. Она служила примером трагического кризиса гуманистической веры в гармоничного человека.

В мрачные тона окрашена новелла о герцогине Амальфийской, легшая в основу трагедии «Герцогиня Амальфи» (1612-1614) английского драматурга Джона Уэбстера (Вебстера), младшего современника Шекспира. Герцогиня Амальфийская, давно овдовевшая, тайно сочетается браком со своим управителем Болоньей. Они любят друг друга, у них рождаются дети. Ради любви к мужу, герцогиня готова отказаться от высокого сана. В связи с этим рассказчик восклицает: «Кто захочет теперь сказать, что любовь – не великая сила? Поистине, могущество ее несравненно больше, чем мы можем себе представить. Разве не видят люди, что любовь каждый день творит чудеса самые необычайные и что она все побеждает?» Но не так смотрели на вещи знатные братья герцогини, из которых один был могущественным кардиналом. Свои церковные связи он использовал для того, чтобы погубить графиню, посмеявшую «запятнать» феодальную честь неравным браком. Новелла рисует страшный облик феодальной реакции, надвигавшейся на Италию. Заметим еще, что бесчеловечные братья герцогини были испанцами (арагонцами), а в Испании, воевавшей с родиной Банделло, культ феодальной «чести» отличался особой неистовостью.

К новеллам Банделло обращались драматурги Европы XVI – XVII вв. – У. Шекспир, Лопе де Вега, М. Сервантес.

Феодальная реакция, наступившая в XVI в., стала основой Контрреформации. Всё то новое, прогрессивное и жизнерадостное, что было создано Италией в пору её подъема и составляло культуру Возрождения, продолжало, конечно, существовать, но вынуждено было защищаться в борьбе с реакцией. Начались преследования за всякое проявление свободной мысли.

Одна из жертв духовной реакции XVI в. – поэт *Торквато Тассо (1544 – 1595)*. Его судьба окутана легендой, которая не раз служила темой для позднейшей литературы, для музыкальных произведений. Согласно этой легенде, поэт был влюблен в одну из принцесс герцогского рода Феррары, За эту дерзость его по приказу герцога заточили в сумасшедший дом. Если история несчастной любви не соответствует истине, то остается фактом, что необходимость искать покровительства при дворе поставила великого поэта в унижительные условия и способствовала развитию у него душевной болезни. По причине этой болезни или, скорее, в наказание за гордость Торквато Тассо был действительно посажен на цепь и с трудом получил свободу. Последние двадцать лет жизни поэт провёл в жестокой борьбе с недугом, хотя все эти годы он продолжал свой творческий труд, проникнутый стремлением к классической гармонии.

Он родился в Сорренто, в семье поэта Бернардо Тассо. Образование получил в университетах Падуи и Болоньи, где изучал юриспруденцию, богословие, философию, особый интерес проявлял к античной культуре. Рано определились литературные интересы Тассо. Уже в 1562 г. появилось первое его произведение – *поэма «Ринальдо»* – фантастический рыцарский сюжет, проработанный по правилам античной эпической поэмы. О том, насколько сильно овладела Тассо идея создания эпической поэмы нового типа, свидетельствует его ранний *трактат «Рассуждение об эпической поэзии» (1564 – 1565)*, где обосновывается необходимость создания такого жанра поэмы, в котором соединились бы средневековая рыцарская и античная эпические традиции. Тассо вынашивал замысел такой поэмы и в последствие осуществил его, написав свой *«Освобожденный Иерусалим» (1575)*. Гуманистическое мировосприятие Тассо сказалось в возвеличивании любви, особенно в раскрытии психологии этого чувства.

Еще в молодости у Тассо созрел план написать великую национальную эпопею, которая могла бы спорить с поэмой Ариосто. Военные успехи турок, угрожавших Италии, подсказали ему героический сюжет – борьбу христианских народов против мусульман в эпоху крестовых походов. Так, возникла идея «Освобождённого Иерусалима».

Поэма «Освобожденный Иерусалим» – это идеализированный рассказ о первом Крестовом походе, завершившимся захватом Иерусалима в 1099 г. и установлением христианского царства. Кроме сражений и подробностей военной жизни, в поэме представлено несколько любовных историй. Одна из историй повествует о рыцаре-христианине Ринальдо и прекрасной волшебнице Армиде, которая помогала сарацинам. Желая ослабить силы крестоносцев, дамасский царь – маг Идроад посылает в лагерь к крестоносцам свою прекрасную племянницу волшебницу Армиду. Молодые рыцари, влюбившись в красавицу, покидают войско христиан. В сети к Армиде попадает и Ринальдо. После того, как Ринальдо спасает своих товарищей, которых Армида превратила в монстров, – колдунья хочет отомстить ему. Но, в конце концов, Армида влюбляется в Ринальдо. Она уносит рыцаря на свой остров. Тем

временем, крестоносцы переживают тяжелые времена. Победа христиан зависит от возвращения Ринальдо. Тогда герцог Готфред Буйонский отправляет на розыски исчезнувшего героя несколько витязей. Они достигают острова Армиды, минуя опасности (дикие звери – стражи острова), проходят дворец-лабиринт. Не поддавшись на соблазны нимф, купавшихся в ручье, они решительно продолжают свой путь, пока не попадают в дивный сад и не выходят к месту, где под деревом «был стол накрыт великолепный». Там, в объятиях Армиды, они находят Ринальдо. Один из воинов ставит перед Ринальдо алмазный щит.

Ринальдо бросил взор на этот
щит
И в нем свое увидел
отраженье,
Какой несвойственный
мужчине вид!
Стан и убор постыдной дышат
ленью,
И даже меч цветами так обвит,

Что ты его предметом
украшенья,
Игрушкой бесполезной счесть
готов,
А не оружием, грозным для
врагов.
(Песнь XVI, октава 31. Пер. О.
Румера)

Увидев свое отражение в щите, призванный братьями по оружию, исполнить свой долг, Ринальдо понимает всю глубину своего падения и покидает остров. Когда их лодка отчаливала, Армида стояла на берегу и молила его остаться, а затем проклинала, когда увидела, что ее мольбы тщетны.

Ринальдо возвращается в лагерь крестоносцев. Он помогает им овладеть Иерусалимом. Вновь встретив Армиду, в сердце которой ярость покинутой женщины боролась с любовью, он удерживает ее от самоубийства, и объявляет себя ее рыцарем и супругом.

Однако сама тема этого величественного произведения заключала в себе противоречие. Она была патриотической и современной, но в то же время средневековой и христианской. В поэтическом изложении сюжета Тассо, как и его великий предшественник Лодовико Ариосто, создает замечательные картины, полные красоты и чувственной привлекательности. Сцены битв, сменяющиеся любовными эпизодами, обаятельные женские образы, картины природы – всё это проникнуто богатой фантазией Возрождения. Но, в отличие от Ариосто, автор «Освобождённого Иерусалима» боится земной и чувственной красоты. С годами в нём всё более побеждает религиозность, он опасается, что его произведение может вызвать обвинение в ереси, исповедуется у инквизиторов, отрекается от своей поэмы, когда друзья и почитатели издают её против воли самого автора. Напечатанная поэма вызвала острую полемику, нападки на нее угнетали поэта, усиливали аскетические настроения. Тассо перерабатывает поэму и издает ее под названием «*Завоеванный Иерусалим*». По идейному уровню и художественному содержанию этот вариант поэмы стоит несравненно ниже первой редакции. В новом варианте усиливается мрачная католическая мистика, устраняет эпизоды, в которых светится радость жизни.

Другим противоречием «Освобождённого Иерусалима» является полная серьёзность, с которой поэт относится к средневеково-рыцарскому сюжету, давно утратившему всякие корни в действительности. У Тассо нет весёлой иронии, свойственной «Неистовому Роланду» Ариосто. Поэтому, несмотря на все свои художественные достоинства, произведение Тассо остаётся образцом искусственного эпоса, находящегося в противоречии с прозой современной жизни, которая окружала поэта, и которую он желал победить в своей героической и прекрасной мечте. Торквато Тассо был знатоком классической древности. Его поэма во многом следует за «Илиадой» Гомера. Но такая попытка возрождения героической эпопеи древних при всём громадном влиянии, которое она оказала на последующее развитие литературы во всех странах, заключает в себе элемент фальши. Гений великого поэта не мог победить противоречия его мировоззрения, и последние годы жизни Торквато Тассо были отравлены не только тяжёлой болезнью, но и бесплодными внутренними колебаниями.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите и раскройте причины кризиса гуманизма?
2. Укажите новые черты развития культуры Позднего Возрождения в контексте кризиса гуманизма?
3. Как трансформировался миф о человеке в эпоху Позднего Возрождения?
4. Что означает понятие «маньеризм»?
5. Назовите характерные черты маньеризма?
6. Назовите этапы развития маньеризма и их характерные черты?
7. Чем обусловлено появление маньеризма в итальянском искусстве?
8. Назовите имена наиболее ярких представителей маньеризма в живописи и скульптуре?
9. Можно ли считать маньеризм предтечей «барокко»? Аргументируйте свою позицию?
10. Назовите имена художников и скульпторов, в творчестве которых наиболее ярко проявляются черты маньеризма?
11. Какие произведения были созданы Бенвенуто Челлини?
12. Объясните, почему только Венецианская школа живописи не поддалась влиянию маньеризма?
13. Объясните причины пристрастия венецианских художников к обильной позолоте и ярким краскам?
14. Назовите характерные черты литературы Позднего Возрождения в Италии?
15. В чем заключается главная идея поэмы Т. Тассо «Освобождённый Иерусалим»?
16. Назовите главного героя поэмы Т. Тассо «Освобождённый Иерусалим»?
17. Чем отличаются трактовки «Тайной вечере» Леонардо да Винчи и Тинторетто?

18. Какие сюжеты доминируют в живописи Веронезе?
19. Что общего в новеллах Дж. Боккаччо и М. Банделло, и чем они отличаются?

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте поэму Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». Определите, как в ней отражается кризис гуманизма? Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. – М.: Просвещение, 1976. Изд. 2-е. Составитель Б. И. Пуришев. С. 146–175.
2. Прочитайте прокол заседания суда инквизиции над Веронезе в книге «Мастера искусства об искусстве. М. – Л.: Издательство Изобразительное искусство, 1937. Т.1. С. 229-237. В чем церковь обвиняет художника?
3. Прочитайте «Жизнеописание» Бенвенуто Челлини. В своих записках Челлини неоднократно предупреждает, что он не историк, что пишет «только свою жизнь» и «то, что к ней относится». Но если Челлини так сузил рамки своего «Жизнеописания», то в чем интерес и на чем основана слава его мемуаров?

Тесты

1. *Итальянский художник Паоло Кальяри родился в городе, название которого стало его фамилией _____*
2. *В каком городе длительное время работал Паоло Веронезе? Какое здание в городе он украшал всю свою жизнь?*
 - а) Венеция. Дворец Дожей;
 - б) Верона. Кафедральный собор;
 - в) Генуя. Собор Сан-Доменико-Маджоре.
3. *За что Веронезе пришлось предстать перед судом инквизиции?*
 - а) за изображение обнаженной натуры;
 - б) за слишком вольное обращение с религиозными сюжетами;
 - в) за аморальное поведение.
4. *Какие новшества ввел Веронезе в монументальные росписи?*
 - а) отсутствие резкого контраста света и мрака;
 - б) ввел пейзажные фоны;
 - в) роспись стен Дворца Дожей осуществлялась не в технике фрески, а на громадных холстах масляными красками.
5. *Источником вдохновения ренессансного искусства Венеции был(а):*
 - а) античность;
 - б) природа;
 - в) Венеция.
6. *Тинторетто создает в 1550 – 1560-е гг. произведения, исполненные:*
 - а) поэтической сказки и мечты;
 - б) религиозные и пессимистические;
 - в) максимальной бытовой разнообразности.
7. *Андреа Палладио был:*

- а) живописцем;
- б) скульптором;
- в) зодчим.

8. Зодчий, создавший проект театрального здания нового времени:

- а) Микеланджело;
- б) Лоренцо Бернини;
- в) Андреа Палладио.

9. Андреа Палладио специализируется на строительстве:

- а) общественных зданий;
- б) капелл;
- в) частных домов и вилл.

10. Для венецианской живописной школы Позднего Возрождения характерно:

- а) воспевание героики;
- б) воспевание республиканских идеалов;
- в) изображение жизни реальных людей и их окружения.

11. Веронезе изобразил Тициана, Тинторетто, Якопо Бассано и самого себя на картине:

- а) «Обручение Святой Екатерины»;
- б) «Брак в Канне»;
- в) «Пир в доме Левия».

12. Последним выдающимся новеллистом Италии эпохи Возрождения был:

- а) Дж. Боккаччо;
- б) Лоренцо Бернини»;
- в) М. Банделло.

13. Какой великой чести добились для Торквато Тассо его друзья:

- а) титула герцога;
- б) быть увенчанным лавровым венком на Капитолии;
- в) оправдания суда инквизиции.

14. Родоначальником маньеризма считается:

- а) Якопо Понтормо;
- б) Джулио Романо;
- в) Франческо Пармиджанино.

15. Художник, выработавший эстетический идеал маньеризма – «змеевидную фигуру»:

- а) Якопо Понтормо;
- б) Джулио Романо;
- в) Франческо Пармиджанино.

16. Ведущим жанром в придворном искусстве маньеризма стал:

- а) пейзаж;
- б) портрет;
- в) батальный.

17. Жанр, в котором искусство маньеризма в Италии сохранило контакт с реальной действительностью:

- а) пейзаж;
- б) портрет;
- в) бытовой.

18. Автор картины «Мадонна с длинной шеей»:

- а) Якопо Понтормо;
- б) Джулио Романо;
- в) Франческо Пармиджанино.

19. Этот скульптор и ювелир известен во всём мире не только как автор, работ, считающихся лучшим после работ великого Микеланджело. Написанные им воспоминания о своей жизни читаются как авантюрный роман и признаны одной из самых увлекательных автобиографий в мире:

- а) Бенвенуто Челлини;
- б) Микеланджело;
- в) Донателло.

20. Какие аллегорические фигуры использовал Бенвенуто Челлини при изготовлении солонки для короля Франции Франсиска I:

- а) Земля и Нептун;
- б) Нептун и Русалка;
- в) Афродиту и Марса.

21. Распятие, подаренное королю Испании Филиппу II для Эскориала, было выполнено:

- а) Бенвенуто Челлини;
- б) Франческо Пармиджанино;
- в) Якопо Понтормо.

Рекомендуемая литература

Андреев М. Л., Хлодовский Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. – М.: Наука, 1988. – 296 с.

Антонова И. А. Веронезе. – М.: Искусство, 1957. – 90 с.

Арган Дж. К. История итальянского искусства, т. 1-2. – М.: Радуга, 1990. – 560 с.

Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. – М: РГГУ, 1995. – 448 с.

Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. – 372 с.

Виппер Б.Р. Творческие судьбы и история. – М.: Художественная литература, 1990. – 320 с.

Дажина В. Д. Художественная ситуация во Флоренции на закате Возрождения. – В кн.: Культура Возрождения XVI века. – М.: Наука, 1997. С. 185-192.

Дживелегов А. К. Творцы Итальянского Возрождения. В 2-х книгах. – М.: Республика, 1998. Кн.2. – 352 с.

История зарубежной литературы: Раннее Средневековье и Возрождение / Под редакцией В. М. Жирмунского. – М.: Высшая школа, 1987. – 462 с.

Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера. – М.: Искусство, 1972. – 662 с.

Монбейг-Гогель К. Флорентийский маньеризм. – М.: Искусство, 1983. – 96 с.

«Мастера искусства об искусстве. – М. – Л.: Издательство Изобразительное искусство, 1937. Т.1. – 621 с. www.etnolog.org.ua

Смирнова Н.А. Крупнейшие художники венецианской Террафермы первой половины XVI века. – М.: Искусство, 1978. – 258 с.

Хейзинга Й. Осень Средневековья. – М.: Издательство Ивана Лимбахта, 2013. – 768 с.

Чекалов К. А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. — М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 201 с.

Челлини Бенвенуто. Жизнь Бенвенуто Челлини, описанная им самим. – М.: Эксмо, 2002. – 544 с. (и др. издания) www.e-reading.club/book.

4.9. Реформация и Контрреформация

Реформация (от лат. – «преобразование»). В узком смысле – это преобразование католической догматики и обрядности, связанное с появлением в христианстве третьего течения – протестантизма. В широком смысле – это массовые общественно-политические движения в странах Западной Европы, которые не совпадали по целям и формам, но одинаково были связаны с зарождением раннекапиталистического уклада.

Хронологически Реформация совпадает с завершающим этапом эпохи Возрождения, и развивается в тесной взаимосвязи с ним.

Предпосылки Реформации

Средневековая католическая церковь была частью феодальной общественной пирамиды и ее идеологической опорой. Церковная иерархия была отражением иерархии светской: подобно тому, как в светском феодальном обществе существовала градация сеньоров и вассалов – от короля (верховного сеньора) до рыцаря, так и члены клира градуировались от папы (верховного первосвященника) до приходского кюре. Церковь являлась крупнейшим феодалом: в ее владения в разных государствах Западной Европы входила 1/3 всей обрабатываемой земли (при этом использовался труд крепостных). Кроме того, церковь ставила своей задачей обоснование закономерности, справедливости и богоугодности феодализма, вызывая всеобщую неприязнь.

Однако в XIV – XV вв. начинается формирование нового класса, стремившегося к экономической и политической власти, – буржуазии. Это были люди, которые обеспечивали свою жизнь самостоятельно, и были заинтересованы в накоплении капитала. Им было невыгодно вкладывать огромные средства в содержание епископов и священников, строить пышные и дорогие соборы. Буржуазии была нужна церковь, простая и недорогая, не требующая пышных обрядов. Они выступали за то, чтобы Библия была

переведена на национальные языки европейских государств, чтобы она стала доступна всем грамотным людям.

Кроме того, предпосылкой Реформации стали гуманистические идеи о личной ответственности, о несоответствии первохристианства современным положениям и обрядам. Некоторые богословы считали, что христианское вероучение претерпело ряд изменений искаживших его первоначальный смысл. Отсюда – стремление приблизить Церковь к исходным идеалам, основанным на учение Христа, как оно дано в Библии, взяв за образец жизнь первохристианских общин. Недовольство вызывали, также невежество и низкий нравственный уровень монашества. Представители высшего духовенства вели жизнь, не подобающую их сану. Священники часто не имели достаточных знаний, чтобы наставлять паству, а народная религиозность была полна суеверий, имеющих мало общего с евангельской верой.

Бюргерство не устраивали средневековые идеалы смирения, аскетизма, взгляд на земную жизнь, как на приготовление к жизни загробной. Городское население стремится создать вероучение, которое оправдало бы предприимчивость, бережливость и стремление к богатству.

Малоземельное рыцарство было недовольно наличием у церкви обширных земельных владений, и требовало передать церковные богатства в их руки.

Светские князья были недовольны богатством церкви, огромными доходами, получаемые папами, и претензиями пап на господство над светской властью. Они стремились установить контроль над церковью в своих владениях, получить ее богатства.

Простой народ был недоволен феодальными порядками, освященными церковью. Возмущение вызывала роскошь папского двора, взяточничество, царившее в Риме, несоответствие образа жизни служителей духовенства и тем, что они проповедают. Народ требовал реформы церкви, запрета продажи индульгенций; в некоторых случаях требования Реформации перерастали в требования реформы существующего порядка.

Предпосылками Реформации стали:

- кризис феодального строя и зарождение капиталистических отношений;
- формирование централизованных государств, укрепление королевской власти и стремление покончить с претензиями церкви на светскую власть;
- распространение идей Возрождения;
- внутренний кризис, падение морального авторитета католической церкви.

Закономерно возникает вопрос – есть ли что-то *общее между гуманистической культурой эпохи Возрождения и Реформацией.*

Да, есть. Это две формы новой культуры эпохи Возрождения. Реформация стала культурой новых и более эффективных способов организации общественного производства.

Что отличало культуру Реформации от Возрождения. Если гуманисты обожествляли человека, так как Господь сотворил его «по образу Божьему» и наделяли его созидательными способностями, видели его предназначение в познании и преобразовании мира, то Реформация развивает идею полного ничтожества человека перед лицом Господа, а их жизнерадостному мироощущению – дух самоограничения и самодисциплины. Гуманисты говорили о могуществе человеческого разума, а протестанты говорили об абсолютном доверии к религии, доходящего до ненависти к науке и мракобесию. «Лучше ли невежество верующего, чем дерзость мудрствующего», – писал Ж. Кальвин.

Сами деятели Реформации были выходцами из народа, развившими свои способности упорным трудом, фанатики веры, являвшие полную противоположность гуманистам – прекрасно образованным людям, знатокам поэзии, философии, литературы, изящных искусств.

Что же к этому времени представляла собой католическая церковь и почему она оказалась неспособной ответить на вызов времени – выразить в доступной народу религиозной форме культуры потребности общественного развития и тем самым возглавить историческое преобразование феодальных общественных отношений?

Католическая церковь была крупнейшим феодалом средневековья, она владела землей, распоряжалась трудом и его плодами проживающих на них крестьян, ей полагалась церковная «десятина» – десятая часть доходов феодалов и крестьян.

Католическая церковь имела большую политическую власть. Даже короли находились в зависимости от Папы Римского, что в период формирования абсолютизма стало тяготить светскую власть.

К этому времени католическая церковь разработала целую систему по взиманию денег – «Такса апостольской канцелярии». Индульгенции продавали за плотский грех клириков с монахинями, сожительство родственников, за грабеж, кражи, убийства и т.п. Причем убийство епископа оценивалось в восемь раз дороже убийства отца или матери. Продажа индульгенций стала одной из важнейших статей дохода церкви, способствуя распространению пороков и злодеяний, которые при наличии денег уже можно было не считать грехом. В ходу была поговорка: «Церковь прощает все грехи за исключением одного – отсутствия денег»!

Эта позорная практика вызывала повсеместное возмущение верующих и рассматривалась как яркое доказательство кризиса церкви, алчности ее служителей.

Первым, кто открыто выступил с идеями реформировать христианство, был английский богослов *Джон Уиклиф (1320 – 1384)*. В 27 лет он стал профессором Оксфордского университета, а затем ректором одного из колледжей Оксфорда, принял священный сан. В это время в Англии началась эпидемия «черной чумы» – оспы, унесшей множество жизней. Одновременно с этим бедствием Папа Римский потребовал от английского короля выплаты

ежегодной подати, которую Англия не платила уже тридцать лет. Такую подать Папа собирал со всех европейских государств, как свидетельство их подчинения римскому престолу. Папа указывал английскому монарху, что именно из-за невыплат Риму, Бог послал эту страшную болезнь его подданным. Английский парламент был в нерешительности, что делать? У правительства и так не хватало средств для борьбы с эпидемией. Именно этот момент стал переломным в отношении Уиклифа к Римскому престолу. Он смело выступил против уплаты подати в папскую казну. Уиклиф утверждал, что в случае нужды, государство имеет право лишить Церковь ее владений, а посягательство Папы на светскую власть противоречит основам христианства. Поддержка ученого-священника воодушевила короля и парламент. Требования Папы были отвергнуты. Уиклиф стал самым популярным богословом Оксфордского университета. Получив поддержку светской власти, Уиклиф называет Папу предтечей антихриста, отвергает все церковные таинства, требует запретить монашество и забрать все монастырские земли в пользу английской короны. Царившая в Риме смута, наличие нескольких претендентов на папский престол, не позволили сразу пресечь деятельность английского священника. Папа направил указы в университет, королю и духовенству с требованием принять решительные меры против нового учения и его проповедника. В них он назвал Уиклифа – «лоллардом», то есть лжецом, дословно – «сеятелем плевел». Но, было уже поздно. Это прозвище стало почетным именем сторонников Уиклифа, а Оксфордский университет – их центром. «Каждый второй человек в Англии – лоллард», – писал один из современников тех событий.

Дважды против Уиклифа собирался папский трибунал. Однако благодаря заступничеству короля, парламента и простого народа, он не смог вынести осуждающий приговор и арестовать проповедника. Уже посмертно Джон Уиклиф был осужден Римской Церковью как еретик. Его останки были вырыты из могилы, и сожжены. Однако учение Уиклифа получило распространение за пределами Англии. Оно было той малой трещиной, которая через полтора столетия привела католическую Церковь к расколу и возникновению нового христианского вероучения – протестантизма.

Ударом по престижу католической церкви стала и деятельность чешского богослова и профессора Яна Гуса. **Ян Гус (1369 – 1415)** выступил против злоупотреблений церковных властей. Он был против взимания платы за таинства и продажу церковных должностей, бичевал жадность и властолюбие князей церкви, выступал за упрощение католического богослужения, проведение его на национальных языках и за создание независимых от Рима национальных церквей.

Чтобы распространить свои учения, Ян Гус не только проповедовал с кафедры: он также приказал расписать стены Вифлеемской часовни, где он проповедовал, рисунками с назидательными сюжетами, сложил несколько песен, которые стали народными, и провёл реформу чешского правописания, сделавшую книги более понятными для простого народа. Известность получил его труд – «Чешская орфография». В 1408 г. были арестованы и обвинены

в ереси друзья Яна Гуса: Станислав из Знойма и Стефан Палеч. Под пытками и угрозами они отказались от своих убеждений.

В 1409 г. папа издал буллу против Яна Гуса, запретившую его проповеди, требовавшую сожжения его книг. Однако власти поддержали Яна Гуса, его влияние среди прихожан продолжало расти.

В 1414 г. Ян Гус был вызван на Констанский собор. Император Священной Римской империи Сигизмунд обещал Яну Гусу личную безопасность. Однако когда он прибыл в Констанц и получил охранную грамоту, оказалось, что Сигизмунд дал ему обычную подорожную грамоту. На Соборе Яна Гуса обвинили в ереси и арестовали. Когда некоторые друзья Яна Гуса обвинили Собор в нарушении закона и императорской клятвы о безопасности, Папа ответил, что он лично ничего никому не обещал и не связан обещанием, которое дал император. Когда же императору Сигизмунду напомнили о данном им обещании, он отказался вмешиваться и защищать Яна Гуса. Поначалу Ян Гус отказывался говорить на допросах, и чтобы он начал говорить, ему зачитали смертный приговор, который можно было сразу же привести в исполнение, если он не будет защищаться. Вскоре Папа Иоанн XXIII бежал из Констанца, так как собор потребовал его отречения. Это ещё сильнее ухудшило положение Яна Гуса, который раньше содержался относительно почётно, как пленник Папы, а теперь был предан констанцскому архиепископу, который посадил его на хлеб и воду. Сеймы Чехии и Моравии, чешское и польское дворянство, направили Сигизмунду петиции с требованием освободить Гуса, и дать ему возможность выступить на Соборе. Чтобы удовлетворить их, Император Священной Римской империи Сигизмунд организовал слушание дела Яна Гуса на Соборе, который проходил с 5 по 8 июня 1415 г. По окончании слушания, Яну Гусу был вынесен смертный приговор, который мог быть отклонен, если бы он отрекся от своих убеждений. Стоит лишь прочесть одну фразу Яна Гуса, чтобы понять, почему он не отрекся от своих убеждений, которая гласит так: «Противоречит моей совести отречься от фраз, которых никогда не произносил».

6 июля 1415 г. Ян Гус был сожжён на костре. Вскоре был сожжён Иероним Пражский, один из его сподвижников.

Начало Реформации обычно связывают с событиями 31 октября 1517 г. в Виттенберге, когда никому еще не известный монах и доктор теологи **Мартин Лютер (1483 – 1546)** прибил к дверям церкви свои 95 тезисов.

Он не только осуждает продажу «святого товара» – индульгенций, но охарактеризовал их, как «сатанинскую выдумку» – стремление освободить человека от необходимости внутреннего покаяния! А ведь это именно то, к чему постоянно и неустанно призывает Евангелие: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Божье!» Тем самым католическая церковь фактически упразднила главное требование христианства и непременное условие человеческого спасения – внутреннее покаяние.

Человек не может и не должен искать промежуточных инстанций для спасения, уповая на них и наделяя их правом наказывать и прощать, он

изменяет Господу, умаляет его величие. Лютер отвергает самую скомпрометировавшую себя церковную иерархию во главе с «бесовским князем» – Папой. Папство он называет «антихристовым установлением», которое украдо у человека Бога, и занялось спекулятивной продажей его милости. Бог «трудящихся и обремененных» превратился в Бога богатых и самодовольных.

Лютер отверг само деление общества на священников и мирян, ибо ни о папстве, ни о священничестве в Священном писании нет ни слова. Папа предстал в его изображении предводителем многотысячной армии титулованных шарлатанов и мошенников, которые не помогают, а мешают общению человека с Творцом.

Лютер отвергнул и большинство таинств, составляющих католический культ и обрядность, – святых и ангелов, культ Богородицы, поклонение иконам и святым мощам, богатые и торжественные церковные церемонии и службы, идущие к тому же на непонятном народу латинском языке, представление о чистилище. Все это он рассматривал как разновидность церковной магии, при помощи которой католическая церковь стремилась самого Господа подчинить целям и интересам людей. Он предлагал сделать из монастырей школы, отменить обязательные посты, паломничества к святым местам, ибо видел в этом бесполезные траты финансовых средств, приводившие к бедности, голоду в оставшихся дома семьях. Ратуя за чистую и искреннюю веру в Бога, Лютер отвергал последний и неотразимый аргумент, к которому так любила прибегать католическая церковь, – отлучение от церкви и проклятие.

Еретиков, считал он, следует побеждать Писанием, а не огнем, иначе палачи были бы самыми учеными теологами в мире.

Лютер потребовал возврата к нравственным принципам первоначального христианства с его погруженностью в веру, простотой, искренностью.

Слух о тезисах распространился молниеносно, и Лютера вызывают в 1519 г. на суд и, смягчившись, на Лейпцигский диспут, куда он является, несмотря на судьбу Яна Гуса, и в диспуте выражает сомнение в праведности и непогрешимости католического папства. Тогда Папа Римский Лев X предаёт Лютера анафеме, издав в 1520 г. буллу проклятия. Лютер публично сжигает во дворе Виттенбергского университета папскую буллу и в обращении «К христианскому дворянству немецкой нации» объявляет, что борьба с папским засильем является делом всей немецкой нации.

Император Карл V вызвал Лютера на заседание Вормского рейхстага. Лютер отказался от вооруженной охраны со стороны своих сторонников. Им руководило не рассуждение об опасности предприятия, а невозможность уклониться от выполнения долга честного христианина: «...даже если бы они запалили огонь от Виттенберга до Вормса до самого неба, я все равно явился бы туда с именем Господа и стал бы в самой пасти бегемота меж огромными его зубами!».

Лютера отпустили из Вормса, согласно императорской охранной грамоте, но через месяц, в мае 1521 г. он был осужден как еретик. Курфюрст Фридрих

Саксонский спрятал его в замке Вартбург; некоторое время его считали погибшим. В Вартбурге Лютер приступил к переводу Библии на немецкий язык, заложив тем основы общенемецкого литературного языка. Он сделал Библию доступной народу и способствовал упрочению общественной потребности в развитии грамотности.

Основное содержание лютеровской Реформации позднее было изложено в сокращенном виде его сподвижником Филиппом Меланхтоном в *«Аугсбургском вероисповедании»* (1530 г.)

Основные положения учения Мартина Лютера

- личное спасение возможно одной только верой;
- признание условности папства и церковной иерархии;
- утверждение равенства всех верующих в вопросах веры перед Богом, что нашло отражение в принципе «всеобщего священства». Суть его состояла в том, что каждый верующий может быть сам для себя и других священником, и никакого особого священного круга деятельности не существует, никаких преимуществ духовенство иметь не должно;
- учением о божественном предопределении всего сущего и иллюзорности свободы воли человека – «все от Бога». Это новая мировоззренческая и нравственная установка, призывала принимать и переносить все трудности и испытания, ниспосланные человеку свыше. Если дело вдруг окажется успешным – это будет явным знаком божественного благоволения и возможности спасения;
- не отвергались материальный достаток и благополучие. Протестантская мораль лишь отрицает мотивацию такой деятельности – наживу. Выполнение долга в рамках своей мирской профессии – высшая задача человека, посредством чего он убеждается в собственной угодности Богу. Тот же, кто трудится нерадиво, – чернь в глазах Творца, как бы высоко он ни вознесся в переменчивом течении жизни.
- религиозные верования находятся вне юрисдикции государства. Это положение должно обеспечивать истинно христианский образ жизни;
- государство основано на естественном праве, которое является производным божественного права;
- государство должно управлять страной, используя законы для контроля над внешним поведением людей. Государство должно защищать свободу религиозных верований;
- правитель должен использовать свою власть не как привилегию, а как обязанность служения народу.

Доктрина Лютера создавала предпосылки для формирования идей

- усиления светской власти, ее независимости от римской курии;
- утверждения княжеского абсолютизма – национального правителя, монарха как высшего руководителя церкви;

- насаждение культа государственности, при котором государству подчиняются не только миряне, но и духовенство.

Радикальное крыло Реформации возглавил священник **Томас Мюнцер (1490 – 1525)**. Он был выразителем народного понимания реформации. Мюнцер поддержал борьбу Мартина Лютера с католической церковью, но выступал со своим особым толкование характера и целей этой борьбы. Он решительно отверг тезис Лютера о необходимости пассивного смирения в светских делах. Т. Мюнцер призывает народные массы к устранению зла – к свержению безбожных князей и уничтожению угнетателей. Он резко выступал против представления о «милосердном Боге», который требует от людей смирения и подчинения существующему насилию. Т. Мюнцер и его последователи пропагандировали идею революционного восстания против господствующих классов, против феодалов и богачей, во имя счастья угнетенного и эксплуатируемого народа. Чтобы совершить революцию, необходимо привлечь самые широкие слои населения. Все существующие власти, если они не подчинятся народной революции, должны быть низложены. Если князья и дворяне добровольно не присоединятся к восставшему народу, их надо свергнуть с помощью оружия.

Поселившись в конце февраля (или начале марта) 1525 г. в Мюльхаузене, Мюнцер после происшедшего там революционного переворота фактически стал во главе новой власти в городе. В Мюльхаузене были проведены демократические преобразования. Но, главное значение деятельности Мюнцера в Тюрингии состояло в том, что он стремился создать здесь центр общегерманского восстания. Отсюда он направлял свои послания крестьянам, горнорабочим и городской бедноте, призывая их объединиться для общей борьбы. Однако попытки Мюнцера объединить раздробленное движение потерпели неудачу. Против Мюнцера были направлены объединённые войска князей под руководством ландграфа Филиппа Гессенского. Мюнцер собрал войско у г. Франкснхаузен (около 8 тыс. чел.), где и произошло решающее сражение. Отряд Мюнцера, окружённый вражескими войсками, вероломно нарушившими перемирие, был разбит в неравном бою 15 мая 1525 г. Раненный в голову Мюнцер попал в руки князей и после мучительных пыток был казнён 27 мая 1525 г.

Идеи Мюнцера изложены в *«Двенадцати статьях»* и *«Статейном письме»*.

Основные положения учения Томаса Мюнцера:

- преобразования церкви должны происходить одновременно с преобразованиями общества;
- эти преобразования должны носить радикальный характер: церковь должна вернуться к идеалам раннего христианства;
- в государстве не должно быть частной собственности, эксплуатации, крепостной зависимости.

В «Статейном письме» Томаса Мюнцера определяются некоторые черты нового строя:

- идеал нового общественного устройства – это «Царство Божье, или «народная республика»;
- «Народная республика» – это «христианский союз и братство», или объединения свободных крестьянских общин;
- создание такой республики может произойти в результате революционных действий простых людей, которые низвергнут тиранов;
- осуществить волю и цели Бога, состоящие в достижении общего блага, может государство, где власть принадлежит народу;
- формирование органов власти осуществляется на основе принципа выборности, объединения общин. Народ избирает должностных лиц, контролирует их деятельность, сменяет в случае необходимости;
- в «народной республике» отсутствует частная собственность, нет сословных различий;
- в государстве существует общность труда и евангельское равенство.

Радикальным продолжателем Реформации стал француз **Жан Кальвин (1509 – 1564)**, основавший в Женеве, куда он был вынужден бежать от преследования католиков, одно из самых мощных течений протестантизма. Кальвинизм еще более упростил христианский культ и богослужение, придав церкви демократический характер. Ж. Кальвин призывал преодолеть разделение верующих на клир и мирян, руководство церкви должно выбираться. Кальвин усилил и упростил учение о божественном предопределении, доведя его до абсолютного фатализма: одни люди еще до рождения якобы предопределены к спасению и небесному блаженству, а другие – к гибели и вечным мукам, и ничто не в силах этого изменить. Человек спасается не потому, что верит в Бога, а верит он в Бога потому, что предопределен Творцом к спасению. Однако божественное предопределение и собственное избранничество сокрыто от людей, потому каждый христианин должен построить свою жизнь так, если бы изначально он был предопределен к спасению, открывая в своей жизни знаки божественного предопределения к спасению или гибели.

Таким образом, кальвинизм идет дальше лютеранства, утверждая, что спасение не зависит даже от одной только веры, ибо истинно верующим может быть лишь тот, кто «избран». Но человек не может заранее знать, принадлежит ли он к числу избранных или отверженных, а посему должен истово заботиться о том, чтобы оказаться достойным этого избрания. И если он ощущает в себе силы, позволяющие ему противостоять искушениям и соблазнам, стремлению к удовольствиям и развлечениям, т. е. всему тому, что осуждается Богом и Священным Писанием, то это хороший знак для него.

Наиболее видимым знаком избранничества кальвинизм вообще признавал удачное и успешное течение дел в земной жизни, ибо все это невозможно без сильной воли, упорства, целеустремленности, сильного характера и стойкости, трудолюбия, простоты и скромности в жизни – всех тех качеств и способностей, которыми Бог отмечает избранных. Именно поэтому кальвинизм проповедовал постоянный упорный труд и совершенствование

профессионального мастерства, прилежание, скромность и ограничение своих потребностей, доходящую до скопидомства бережливость, отказ от земных удовольствий и праздности.

Растрата капитала, праздность рассматривались кальвинистами, как самый большой грех, ибо лень, склонность к легкой жизни, неизбежно приводят человека к порокам и бедности, и являются свидетельствами его неизбежной гибели.

В соответствии со своими установками Кальвин превратил Женеву в теократическое государство с личной диктатурой. Шумная жизнь процветающего, трудолюбивого и веселого города притихла, сменилась мрачной серьезностью и строгой религиозностью. Кальвин стремился с помощью системы принуждений и наказаний заставить граждан усердно молиться и работать. Он наложил запреты на всяческие увеселения. Неприятие Кальвином праздности и роскоши переходило в отрицание художественного творчества, литературы и искусства, в строгую регламентацию личной жизни верующих, вплоть до запрета на ношение красивой одежды, причесок, употребление изысканных кушаний и т. п.

Обожествление протестантизмом трудолюбия и ненависть к социальному паразитизму вылилось у Кальвина в запрет нищенства и монашества, однако, взамен он, в полном соответствии со своим представлением о земной жизни как подготовительной ступени к жизни вечной, как юдоли скорби и плача, предложил аскетический идеал жизни всем верующим. «Кальвин, — писал об этой его особенности Вольтер, — широко распахнул двери монастырей, но не для того, чтобы все монахи вышли из них, а для того, чтобы загнать туда весь мир».

Основные положения учения Жана Кальвина

- учение о Божественном Предопределении, согласно которому Бог определил судьбу каждого человека;
- если профессиональная деятельность приносит прибыль, значит, человеку благоволил Бог. Это положение стало основой протестантской этики: трудолюбие, предприимчивость, деловая честность, аскетизм;
- догмат о Божественном Предопределении способствовал разрушению представления о сословном характере общественного устройства;
- государство создается в соответствии с Божественным Промыслом, поэтому власть носит божественный характер;
- церковь должна быть независима от государства;
- церковь должна строиться на выборных началах, этот же принцип должен стать основным при организации светской власти;
- демократическое устройство так же неприемлемо, как и тирания. Наилучшая форма правления – олигархическая.

Однако, несмотря на суровое преследование кальвинизмом всякого инакомыслия и убежденность в собственной непогрешимости, сама логика буржуазного образа жизни с присущим ему стремлением к духовному и идеологическому плюрализму способствовала порождению из кальвинизма

целого ряда течений и протестантских сект – пресвитериан, конгрегационалистов, баптистов, пуритан и т. д.

Пожалуй, наиболее полно и последовательно их общую духовную сущность и родство с кальвинизмом выразил **пуританизм** (от англ. – «чистый», «истинный»). Основателем пуританизма был англичанин **Джон Нокс (1510 – 1572)**. Пуританизмом стали называть характерное для последователей кальвинистской церкви религиозное мировоззрение и стиль жизни, связанные с абсолютизацией аскетической строгости нравов, трудолюбия, высокого чувства долга, бережливости, мелочного благочестия и религиозного усердия. Эти установки инспирировали подъем предпринимательского духа, присущего капитализму, и способствовали, в конечном счете, его окончательной победе над феодализмом.

Именно представители радикальной протестантско-пуританской ветви христианства, вынужденные в результате религиозных и политических преследований бежать в 1620 г. из Европы в Северную Америку на корабле «Мэйфлауэр», заложили фундамент новой нации, ставшей лидером западной цивилизации.

Успехи, одержанные Реформацией, заставили католическую церковь встать на путь преобразований и поиска путей восстановления утраченных позиций. Оправившись от первых чувствительных ударов и поражений, римская церковь начинает собирать силы для борьбы с протестантизмом. Эта борьба развернулась в Западной Европе в XVI – XVII вв. и получила название **Контрреформация**. Она включала ряд мер, направленных на организационное переустройство церкви. Прежде всего, была резко усилена роль инквизиции, преобразованной в Конгрегацию «Святого престола», действовавшей под непосредственным руководством Папы и обрушившей всю свою мощь на противников католической церкви.

Были мобилизованы силы старых нищенствующих монашеских орденов – францисканцев, доминиканцев, кармелитов, августинцев, члены которых должны были активизировать свою проповедническую деятельность. Но наиболее удачным орудием папства против свободомыслия и ересей стал вновь созданный орден иезуитов **«Общество Иисуса»**, утвержденный в 1540 г. Его девизом был лозунг «Иисус – спаситель людей». Орден основал испанский дворянин **Игнатий Лойола (1491 – 1556)**, не преуспевший на военной службе вследствие ранений и направивший свой неукротимый пыл на служение католической церкви. Тяжело переживая кризис католичества, Лойола искал ответ на вопрос, как можно укрепить позиции церкви. В итоге он пришел к мысли о необходимости защищать церковь не тихим монастырским служением и проповедничеством, а активной борьбой с ее противниками. Он задумал создать настоящую боевую организацию воинов Христовых, дисциплинированных и сильных своим единодушием.

В обществе иезуит, орденская принадлежность которого известна окружающим, должен вести себя скромно и благочестиво, быть приветливым и кротким, никогда не выражать недовольства, смотреть вниз, чтобы не выдавать

глазами своих мыслей, и хранить в тайне всё относящееся к внутренней жизни ордена. Но, эта кротость не должна мешать иезуиту использовать все средства для достижения главной цели – выполнения приказов и распоряжений начальства. Он мог прибегать к клевете, к интриге, заговору, использовать яд, кинжал, предаваться светским развлечениям, вести разгульный образ жизни, если это было необходимым для победы над врагами католической церкви.

Такое поведение теоретически обосновывалось идеологами ордена в концепции иезуитской морали, главным принципом которой стало положение – «цель оправдывает средства». Провозглашая своей целью, укрепление славы Божьей, иезуиты считали, что нет таких средств, которые не были бы оправданы этой целью, и, последовательно применяя эти положения к жизненной практике, постепенно пришли к оправданию любых безнравственных и просто преступных деяний. Ложь, предательство, тончайшая интрига и игра на человеческих слабостях, страстях и пороках были обычными средствами укрепления иезуитами своих позиций. Неудивительно, что вскоре этот орден не только стал играть важную роль в религиозной жизни, но и стал оказывать громадное влияние на политику. Папы быстро оценили возможности, таких готовых на все помощников, и наделили орден многочисленными привилегиями. В основном иезуиты вербовали своих членов из привилегированных сословий, и трудно сказать однозначно, что больше двигало этими людьми – действительное стремление к бескорыстному служению католической церкви или желание почувствовать себя избранником, принадлежащим к мощной и всесильной организации, приближенной к главе церкви.

Иезуиты приняли активное участие в подготовке и созыве *Триденнского Вселенского собора (1545 – 1563)*, принявшего ряд решений, ознаменовавших формальное начало Контрреформации.

Решения Триденнского Вселенского собора (Контрреформация)

- подтвержден догмат о непогрешимости пап в делах веры и приоритете папской власти перед авторитетом вселенских соборов;
- издание инквизицией Индекса запрещенных книг;
- повышение общей грамотности и религиозной образованности католического духовенства за счет расширения и укрепления системы религиозного образования;
- для малограмотной паствы издавать катехизис веры, т. е. краткое и понятное изложение основ католического вероисповедания в форме вопросов и ответов.

В результате в Риме был создан целый ряд учебных заведений – коллегий для специальной подготовки католического духовенства, усилена церковная цензура, активизирована миссионерская деятельность церкви.

Еще одним трагическим проявлением Контрреформации стало возрождение и широкое распространение в XVI – XVII вв. практики «охоты на ведьм». С языческих времен сохранилась вера в могущество магии ведьм. От

этого должны уберечь амулеты, заговоры. Теологи христианства рассматривали ведьм и колдунов, как злую силу, действующую с помощью дьявола. В 1484 г. папа Иннокентий VIII издал буллу, в которой осуждались те, кто сомневался в существовании и активности ведьм, их полетах, шабашах и т.д. В 1487 г. вышла книга *«Молот ведьм»*, написанная двумя немецкими инквизиторами Я. Шпренгером и Г. Инститорисом. Книга была богато иллюстрирована гравюрами с изображением ведьм, создающих колдовское варево, летящих, едущих на волке, стреляющих в человека. После Тридентского собора началась «охота на ведьм». Тысячи женщин, обвиненных в ведовстве и сожителстве с дьяволом, были подвергнуты жесточайшим казням. В этом отношении протестантские церковники ненамного отставали от своих коллег из католической инквизиции.

Борьба, начатая папством, не ограничилась областью чисто церковных мер, и вскоре по всей Европе запылали огни религиозных войн. Они раскалывали только начавшие складываться нации и препятствовали формированию буржуазных государств, в то же время, демонстрируя всю бесплодность и бессмысленность религиозной нетерпимости и постепенно приучая европейские народы к необходимости вынесения религиозных разногласий за рамки государства и гражданского общества. Католицизм стремился в международной политике к подавлению национальной независимости. Протестантизм выступал за национальную независимость. Поэтому международную борьбу между католицизмом и протестантизмом следует рассматривать как борьбу между культурной реакцией, абсолютизмом и порабощением национальностей, с одной стороны, и культурным развитием, политической свободой и национальной независимостью – с другой.

Религиозные войны протекали в немецких землях, во Франции, в Швейцарии, Англии, в сочетании с национально-освободительной борьбой они шли в Нидерландах, Ирландии, Шотландии.

В 1555 г. в Германии был подписан Аугсбургский мир, в результате которого восторжествовал принцип «чья власть, того и вера». Французский король Генрих IV, натерпевшийся от религиозных битв и неоднократно вынужденный переходить из одного вероисповедания в другое, издал Нантский эдикт о веротерпимости (1598 г.), позволивший католикам и протестантам уживаться в одном государстве.

Меры, предпринятые католической церковью, позволили ей предотвратить беспрепятственный натиск протестантизма, победившего в основном в Скандинавии, Северной Германии, Швейцарии и Нидерландах, а также на Британских островах.

Оплотом католицизма остались Италия, Испания, Франция, Австрия и юго-восточные страны Европы. В то же время протестантизм внёс наиболее ощутимый вклад в становление культуры западноевропейского общества. Реформация изменила сознание человека, открыла перед ним новые духовные горизонты. Человек получил свободу самостоятельно мыслить, освободился от

авторитарной опеки церкви и утвердился в высшем для него религиозном убеждении, что только собственный разум и совесть могут диктовать ему, как следует жить.

Значение Реформации для развития западноевропейской культуры

- образование национальных церквей способствовало росту национального сознания народов Европы;
- существенно повысился культурный и образовательный уровень жителей Северной Европы, которая до этого была как бы окраиной Христианского Мира. Необходимость изучения Библии приводила к росту как начальных учебных заведений (в основном в форме приходских школ), так и высших, что выразилось в создании университетов для подготовки кадров национальных церквей;
- провозглашение духовного равенства стимулировало развитие представлений о равенстве политическом. Так, в странах, где большинство составляли реформаты, мирянам представлялись большие возможности в управлении церковью, а гражданам – в управлении государством;
- в экономическом плане Реформация способствовала смене старых феодальных экономических отношений на новые капиталистические. Стремление к экономии, к развитию промышленности, к отказу от дорогостоящих развлечений (равно как и дорогостоящих богослужений) способствовало накоплению капитала, который вкладывался в торговлю и производство. В итоге протестантские государства начали опережать в экономическом развитии католические;
- в изобразительном искусстве новое видение человека;
- в архитектуре протестантских стран явственно заметно стремление к строгой простоте, отказу от излишней пышности;
- Реформация вызвала необходимость преобразования традиционного католического вероисповедания, приспособления его к условиям нового буржуазного общества, что позволило католической церкви остаться важнейшим институтом буржуазного общества и не превратиться в факт истории религии и культуры.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Что такое Реформация?
2. Назовите основанные предпосылки Реформации?
3. Назовите основные направления Реформации?
4. Что такое Контрреформация?
5. Каковы были главные философско-исторические идеи присущие европейской Реформации (М. Лютер, Д. Д. Уиклиф, Т. Мюнцер, Жан Кальвин)?

6. Каковы были главные философско-исторические идеи присущие европейской Контрреформации (И. Лойола, Ф. Суарес, Тридентский собор 1545-1563).
7. Каковы последствия Реформации для развития западноевропейской культуры?
8. Что является общим и отличным между Возрождением и Реформацией как культурно-историческими истоками современной западной цивилизации?
9. Раскройте понятие «протестантизм»?
10. Какое влияние имел протестантизм, в частности протестантская мораль в становлении личности Новой эпохи?
11. Почему Реформация победила в странах Северной Европы?
12. Кто такие пуритане?
13. Какую организацию создал Игнатий Лойола?
14. Как называлась книга, написанная двумя немецкими инквизиторами Я. Шпренгером и Г. Инститорисом? Против кого она была направлена?
15. Когда произошло примирение протестантов и католиков во Франции и Германии?
16. Какими причинами были вызваны религиозные войны в Европе? В чем заключается разница в подходах католической и протестантской церкви к вопросу о создании национальных государств?

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте трактат Лютер М. «О рабстве воли» и сочинение Э. Роттердамского «Диатриба, или рассуждения о свободе воли» в книге Переписка Эразма и Лютера // Эразм Роттердамский. Философские произведения. – М., 1986. В чем расходились идеи М. Лютера и Э. Роттердамского. Почему Эразм Роттердамский – великий гуманист, сохранив верность ренессансной идеологии, оказался среди противников Реформации?
2. Прочитайте текст индульгенции, представленный в Хрестоматии по истории средних веков// Грацианский Н.П. и Сказкин С.Д. . Т. II. – М.: 1950. С.266.

Тесты

1. Библию на немецкий язык перевел:

- а) Ж. Кальвин;
- б) Т. Мюнцер;
- в) М. Лютер.

2. Основателем «пуританизма» был:

- а) Ж. Кальвин;
- б) Дж. Нокс;
- в) Дж. Уиклиф.

3. И. Лойола был основателем:

- а) ордена кармелитов;
- б) ордена иезуитов;
- в) иквизиции.

4. Иезуиты руководствовались принципом:

- а) цель оправдывает средства;
- б) все от Бога;
- в) Иисус – спаситель людей.

5. Одним из следствий Тридентского Собора стало:

- а) создание целого ряда учебных заведений для подготовки католических священнослужителей;
- б) ведение церковной службы на национальном языке;
- в) подчинение католической церкви светской власти.

6. Основная идея учения Ж. Кальвина:

- а) молись и работай;
- б) служи и процветай;
- в) вернуть заблудшие души в лоно церкви.

7. Женевским диктатором называли:

- а) М. Лютера;
- б) Ж. Кальвина;
- в) Я. Гуса.

8. Оплотами консерватизма остались:

- а) Германия и Австрия;
- б) Франция и Германия;
- в) Италия, Испания.

9. Когда были вывешены 95 тезисов Мартина Лютера?

- а) 1517 г.;
- б) 1519 г.;
- в) 1518 г.

10. Немецкие инквизиторы Я. Шпренгер и Г. Инститорис написали книгу:

- а) «Охота на ведьм»;
- б) «Молот ведьм»;
- в) «Шабаш ведьм».

11. Аугсбургский мир в Германии был подписан:

- а) в 1535 г.;
- б) в 1555 г.;
- в) в 1575 г.

12. В Аугсбургском договоре провозглашался принцип:

- а) «чья власть, того и вера»;
- б) «власть и вера не зависят друг от друга»;
- в) «чья вера, того и власть».

13. Основателем пуританизма был:

- а) Джон Нокс;
- б) Игнатий Лойола;
- в) Т. Мюнцер.

14. Взгляды Т. Мюнцера были изложены:

- а) «Двенадцати статьях» и «Статейном письме»;

- б) «Аугсбургском вероисповедании» и «Статейном письме»;
в) «Двенадцати статьях» и «Аугсбургском вероисповедании».

Рекомендуемая литература

- Культура эпохи Возрождения и Реформация/ Рутенберг В.И. – Л.: Наука, 1981. – 267 с.
- Львова Е.П., Кабкова Е.П., Некрасова Л.М., Стукалова О.В. Олесина Е.П. Мировая художественная культура от зарождения до XVII века (Очерки истории). – СПб.: Питер, 2007. – 416 с.
- Ревуненкова Н.В. Ренессансное свободомыслие и Реформация / Н.В. Ревуненкова. – М.: Мысль, 1988. – 207 с.
- Соловьев Э. Ю. Непобежденный еретик. – М.: Мол. гвардия, 1984. – 288 с.
- Эразм Роттердамский. Философские произведения. – М.: Наука, 1986. – 704 с.
- Ян Гус. Мартин Лютер. Жан Кальвин. Торквемада. Лойола. – М.: Республика, 1995. – 384 с.

ГЛАВА 5.

СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Северное Возрождение – развитие искусства стран, расположенных севернее Италии, называют Северным Возрождением. Подъем в сфере культуры в этих странах (Нидерланды, Германия, Франция) начинается позднее по сравнению с Италией на целое столетие в XV в., когда итальянское Возрождение вступает в высшую фазу своего развития.

До конца XV в. Ренессанс был явлением только итальянской культуры. На рубеже XV – XVI вв. культура Возрождения преодолела национальные границы Италии и быстро распространилась по странам Западной Европы к северу от Альп – в Нидерландах, Германии и Франции. Каждая страна имела свои особенности в становлении культуры Возрождения, но наиболее самобытный характер Северного Ренессанса проявился в художественной культуре Нидерландов и Германии. Главными центрами искусства были Антверпен, Нюрнберг, Аугсбург, Галле, Амстердам.

Использование термина «Возрождение» по отношению к культуре этих стран довольно условно, так как ее формирование опиралось не на возрожденное античное наследие, а на идеи религиозного обновления. Тем не менее, сущность происходивших процессов и в Италии, и в этих странах была общей – расшатывание феодального мировоззрения, становление буржуазного гуманизма, рост самосознания личности.

5.1. Возрождение в Нидерландах

Нидерланды – историческая область, занимающая часть обширной низменности на североевропейском побережье от Финского залива до пролива Ла-Манш. В настоящее время на этой территории находятся государства Нидерланды (Голландия), Бельгия и Люксембург.

После распада Римской империи Нидерланды вошли в государство франков, затем – в империю Карла Великого. К X – XI вв. в результате ряда

земельных пожалований, династических браков и войн Нидерланды превратились в пестрое скопление больших и малых полунезависимых государств. Наиболее значительными среди них были герцогство Брабант, графства Фландрия и Голландия, Утрехтское епископство.

Многие поколения нидерландцев – неутомимых тружеников, имен которых не осталось в хрониках, – были поглощены кропотливой и упорной работой, благодаря которой их бедный край превратился в один из самых цветущих уголков Европы. Сводились лесные чащи, и на их месте появлялись пашни и пастбища; осушались болота и озера; система шлюзов и плотин смиряла течение рек. Море постепенно отступало перед линиями дамб, оставляя осушенные участки морского дна с плодороднейшей почвой людям. На побережьях сооружались ветряные двигатели, использовавшие силу ветра, непрерывно дувшего с моря, для поддержания работы жерновов, насосов, кузнечных мехов.

Самозабвенно трудились нидерландцы с их особенным талантом «без скуки делать самые скучные вещи», – писал французский историк Ипполит Тэн. Возвышенной поэзии они не знали, но трепетно чтили вещи самые простые: чистое, уютное жилище, теплый очаг, скромную, но вкусную еду. Нидерландец привык смотреть на мир, как на огромный дом, в котором он призван поддерживать порядок и комфорт.

XI – XII вв. были началом бурного развития европейских городов. В Нидерландах особенно славились фламандские «добрые» города – Гент, Брюгге и Ипр. Обладая широкими привилегиями и вольностями, они фактически контролировали ремесла и торговлю во всей Фландрии. До начала XV в. только эти города владели секретом выделки тонких разноцветных сукон, в которые повсюду одевалась знать. Велика была слава кузнецов Льежа и литейщиков Мехелена. Нидерланды стали «мастерской» Европы.

Среди нидерландских горожан было немало людей искусства. Живописцы, скульпторы, резчики, ювелиры, изготовители витражей. Они объединялись в цеха наряду с кузнецами, ткачами, гончарами, красильщиками, стеклодувами и аптекарями. В те далекие времена, звание мастера считалось весьма почетным титулом.

В конце XIV в. нидерландские провинции были насильственно собраны воедино под властью бургундского герцога Карла Смелого в независимое «промежуточное» государство, расположенное между Францией и Германией; оно включало Фландрию, Голландию и многочисленные провинции между Маасом и Шельдой. Разнородные в этническом, экономическом и политическом отношениях, говорившие на различных наречиях романского и германского происхождения, эти провинции и их города не создали единого национального государства до конца XVI в.

В жизни Нидерландов во второй половине XV в. произошли значительные перемены. В 1477 г. в сражении при Нанси был убит сын Филиппа Доброго – Карл Смелый, последний из бургундских герцогов. С его гибелью прекратила существование блестящая и могущественная Бургундия. Нидерланды, как часть

приданого Марии Бургундской, единственной дочери Карла Смелого, перешли во владение к австрийским эрцгерцогам из рода Габсбургов. Позднее, в результате династического брака Филиппа Габсбурга (внук Карла Смелого) и испанской принцессы Хуаны в начале XVI в., эти земли стали владением Испании. Новые правители видели в этом крае лишь источник налогов, средство для воплощения в жизнь своих честолюбивых планов. Нидерланды считались богатейшей провинцией Испании, поэтому понятно стремление во что бы то ни стало удержать их в своем владении. Испанское господство закрепляло феодальные пережитки и господство католической церкви. Испанский король Карл V издал ряд указов против «еретиков», включая указ 1550 г., по которому тысячи людей были сожжены, обезглавлены, погребены заживо. С помощью этих драконовских мер, он пытался привести к покорности гордый и свободолюбивый народ. Историк Анри Пиренн писали о том страшном времени: «Костры не угасали, монахи, более умевшие жечь реформаторов, чем опровергать их, поддерживали огонь в кострах, подкладывая человеческое мясо». Сын Карла V Филипп II твердо вознамерился превратить Нидерланды в колонию. Испанский король отзывался о жителях Голландии с презрением, как о сборище еретиков и пьяниц. Захватчики поджигали дома, грабили, убивали население Нидерландов. Не мудрено, что столь кровавая и жестокая политика испанцев побудила народ к всеобщему восстанию против чужеземцев в 1565 – 1566 гг. Освободительное движение не ограничивалось городами. Главной боевой силой в нем было крестьянство.

С 1540 г. в Нидерландах начали распространяться идеи Ж. Кальвина. Большое значение для развития Реформации сыграло то обстоятельство, что треть населения страны были грамотны. Труды реформаторов, переведенные на нидерландский язык, довольно быстро доходили до самой толщи народа. Все это способствовало развитию и укреплению демократических и республиканских настроений. В 1609 г., после заключения 20-летнего перемирия с Испанией, Республика Соединенных Провинций была признана самостоятельным государством. Нидерланды включали тогда территорию Бельгии, Голландии, Люксембурга и небольшие территории северо-восточной Франции.

После этого военные действия то утихали, то вновь возобновлялись, но исход войны был уже решён. Большую помощь восставшим тайно оказывала протестантская Англия. Окончательно независимость Нидерландов была признана только по итогам Вестфальского в 1648 г.

По религиозному принципу страна была разделена условно на две части – южную католическую (будущую Бельгию) и северную протестантскую.

Характерные черты искусства Нидерландов

- происходит в период Реформации;
- опирается не на возрождение античности, а на религиозное обновление;
- искусство Нидерландов носит более демократичный характер, чем итальянское. В нем сильны черты фольклора, фантастики, гротеска,

острой сатиры, но главная его особенность – глубокое чувство национального своеобразия жизни, народных форм культуры, быта, нравов, типов, а также отображение социальных контрастов в жизни различных слоев общества;

- острые социальные противоречия, царство вражды и насилия в обществе обостряли осознание мастерами культуры дисгармонии окружающего мира. Новые мироощущения находят выражение в форме экспрессивного, трагического гротеска в литературе и живописи, часто скрывающегося под маской шутки, «чтоб истину царям с улыбкой говорить». (Эразм Роттердамский. «Похвальное слово Глупости»);
- идеалом была не сильная героическая личность, а христианская любовь к ближнему.

Общие черты культуры Северного Возрождения и Италии

- становление буржуазного гуманизма;
- рост самосознания личности.

Крупнейшим ученым-гуманистом начала XVI в. был **Эразм Роттердамский (1466 – 1536)**, прославившийся переводами греческой трагедии, работами на латинском языке как научного, так и художественного плана. Огромный успех имела сатира Эразма Роттердамского. Его влияние на современников было огромно. Его иногда сравнивают с влиянием Вольтера в XVIII в. Десять томов собрания сочинений Эразма, выпущенные еще в начале XVIII в., больше не переиздаются, к ним обращаются только специалисты, изучающие культуру Возрождения и движение гуманизма. Эразм Роттердамский фактически «писатель одной книги» – бессмертной **«Похвалы Глупости»**. «Похвалу глупости» Эразм задумал во время переезда из Италии в Англию и за короткий срок написал ее в гостеприимном доме своего друга Томаса Мора, которому с веселой иронией и посвятил свой остроумный труд.

Книга Эразма написана в форме «похвального слова» не случайно. Такую форму культивировали античные писатели. Гуманисты возродили эту форму. С другой стороны, тема Глупости сквозной линией проходит через поэзию, искусство и народный театр XV – XVI вв. Любимое зрелище позднесредневекового и ренессансного города – это карнавальные «шествия дураков», «беззаботных ребят» во главе с Князем Дураков, Папой-Дураком и Дурацкой Матерью, процессии ряженых, изображавших Государство, Церковь, Науку, Правосудие, Семью. Девиз этих игр – «Число глупцов неисчислимо». Эта же тема проходит и через литературу («Корабль Дураков» С. Бранта).

Книга «Похвала Глупости» открывается большим вступлением, где Глупость сообщает тему своей речи и представляется аудитории. За этим следует первая часть, доказывающая универсальную власть Глупости, коренящуюся в самой основе жизни и в природе человека. Вторую часть составляет описание различных видов и форм Глупости – ее дифференциация в обществе от низших слоев народа до высших кругов знати. За этими основными частями, где дана картина жизни, как она есть, следует

заключительная часть, где идеал блаженства – жизнь, какую она должна быть, – оказывается тоже высшей формой безумия вездесущей Глупости.

Через всю первую часть речи Глупости проходит сатирический образ «мудреца» и антипода Глупости. Отталкивающая и дикая внешность, волосатая кожа, дремучая борода, облик преждевременной старости. Строгий, глазастый, на пороки друзей зоркий, в дружбе пасмурный, неприятный. На пиру угрюмо молчит и всех смущает неуместными вопросами. Одним своим видом портит публике всякое удовольствие. Если вмешается в разговор, напугает собеседника не хуже, чем волк. Если надо что-либо купить или сделать – это тупой чурбан, ибо он не знает обычаев. В разладе с жизнью рождается у него ненависть ко всему окружающему. Враг всяких природных чувствований, некое мраморное подобие человека, лишённое всех людских свойств. Не то чудовище, не то привидение, не знающее ни любви, ни жалости, подобно холодному камню. От него якобы ничто не ускользает, он никогда не заблуждается, все тщательно взвешивает, все знает, всегда собой доволен; один он свободен, он – все, но лишь в собственных помышлениях. Все, что случается в жизни, он порицает, во всем, усматривая безумие. Не печалится о друге, ибо сам никому не друг. Вот он каков, этот совершенный мудрец! Кто не предпочтет ему последнего дурака из простонародья и т. д.

Автор рисует образ схоласта, средневекового кабинетного ученого, заgrimированный – согласно литературной традиции этой речи – под античного мудреца-стойка. Он принципиальный враг человеческой природы. Но с точки зрения живой жизни его книжная обветшалая мудрость – скорее абсолютная глупость. Все многообразие конкретных человеческих интересов никак не сведешь к одному только знанию, а тем более к отвлеченному, оторванному от жизни книжному знанию. Страсти, желания, поступки, стремления, прежде всего, стремление к счастью, как основа жизни, более первичны, чем рассудок и если рассудок противопоставляет себя жизни, то его формальный антипод – глупость – совпадает со всяким началом жизни. Эразмова Глупость – сама жизнь. Она синоним подлинной мудрости, не отделяющей себя от жизни, тогда как схоластическая «мудрость» – порождение подлинной глупости.

Книгу Эразма пронизывает диалектика: «Любая вещь имеет два лица... и лица эти отнюдь не схожи одно с другим. Снаружи как будто смерть, а загляни внутрь – увидишь жизнь, и наоборот, под жизнью скрывается смерть, под красотой – безобразие, под изобилием – жалкая бедность, под позором – слава, под ученостью – невежество, под мощью – убожество, под благородством – низость, под весельем – печаль, под преуспеванием – неудача, под дружбой – вражда, под пользой – вред». Официальная репутация и подлинное лицо, видимость и сущность всего в мире, противоположны. Глупость природы оказывается истинным разумом жизни, а отвлеченный разум официальных «мудрецов» – это безрассудство, сущее безумие. Глупость – это мудрость, а казенная «мудрость» – это худшая форма Глупости – подлинная глупость. Вся парадоксальность «Похвального слова» заключается в диалектическом взгляде, согласно которому, все вещи сами по себе противоречивы и «имеют два лица».

Философский юмор Эразма обязан этой живой диалектике. Жизнь многолика и не терпит никакой односторонности.

Во второй части книги Эразм дает критику современных нравов и учреждений. Наибольшей резкости сатира достигает в главах о философах и богословах, иноках и монахах, епископах, кардиналах и первосвященниках, которые властвуют над умами невежественной толпы. Эразм стремится «сорвать маски» с тех, которые желали казаться не тем, чем они были на самом деле (гл. 29), чтобы люди как можно меньше заблуждались, и чтобы доля мудрости в их жизни возрастала, а неразумение начало отступать. Но Эразм не хотел, чтобы на смену старому, средневековому фанатизму пришел новый фанатизм. Великий гуманист твердо убежден, что фанатизм несовместим с мудростью.

У Эразма Роттердамского монахи порочны, мерзки и уже «навлекли на себя единоклубную ненависть». Он стремился восстановить «евангельскую чистоту» христианства, сделать его подлинно человеческим, оплодотворить его античной мудростью и соединить с новой гуманистической светской культурой. Наиболее значимыми для него ценностями выступают свобода и разум, умеренность и миролюбие, простота и здравый смысл, образованность и ясность мысли, терпимость и согласие. Войну он рассматривает как самое страшное проклятие человечества.

Монахи действительно никогда не могли простить писателю этих страниц «Похвалы Глупости». Монахи были главными вдохновителями гонений против Эразма и его произведений. Они в конце концов добились занесения большей части его литературного наследия в Индекс запрещенных церковью книг, а его французский переводчик Беркен – несмотря на покровительство короля! – кончил жизнь на костре (1529). Популярная в Испании поговорка гласила: «Кто говорит дурное про Эразма – тот либо монах, либо осел». «Похвала Глупости» вносит свой вклад в развитие Реформации.

Сохранилась старая гравюра XVI в., на которой изображены Лютер и Гуттен, несущие ковчег религиозного раскола, а впереди них – Эразм, танцем открывающий шествие. Мастер, изготовивший эту гравюру, правильно определил роль Эразма в подготовке дела Лютера. Крылатое выражение, пущенное в ход кельнскими богословами, гласило: «Эразм снес яйцо, которое высидел Лютер». Но Эразм впоследствии заметил, что он отрекается «от цыплят подобной породы». После подавления крестьянской революции Реформация обнаруживает все большую узость и не меньшую, чем католическая контрреформация, нетерпимость к свободной мысли, к разуму, который Лютер объявил «блудницей дьяволовой». «Науки умерли везде, где установилось лютеранство», – отмечает в 1530 г. Эразм.

«Похвальное слово Глупости» имело у современников огромный успех. За двумя изданиями 1511 г. потребовались три издания 1512 г. – в Страсбурге, Антверпене и Париже. За несколько лет оно разошлось в количестве двадцати тысяч экземпляров – успех по тому времени и для книги, написанной на латинском языке, неслыханный.

Большое внимание уделял Эразм Роттердамский проблемам воспитания молодежи. К учащейся молодежи обращены его «Домашние беседы», которые он пополнял на протяжении ряда лет. В «Домашних беседах» речь идет, главным образом, о жизни средних слоев, и далеко не все диалоги содержат сатирическую тенденцию. Но, о невежестве и самодовольном эгоизме клириков или суевериях разного рода Эразм не мог говорить без насмешки («В поисках прихода», «Кораблекрушение»). Насмехается Эразм над верой в нечистую силу («Заклинание беса, или Привидение»), над шарлатанством алхимиков («Алхимик»). На всеобщее осмеяние выставляет он ничтожество дворян («Конник без коня, или Самозванная знатность»), неразумных родителей, которые почитают за честь отдать свою красавицу-дочь в жены порочному уроду лишь потому, что он принадлежит к рыцарскому сословию («Неравный брак»). Но, если недостойна разумного человека погоня за знатностью, то столь же недостойна погоня за барышом, убивающим в человеке все человеческое («Скаредный достаток»).

Но, Эразм не только обличает. Так, безалаберному времяпрепровождению молодых гуляк, он противопоставляет благородную жажду знания, требующую от юноши собранности и умения трудиться («Рассвет»), ставит честную жизнь выше распутства («Юноша и распутница»), не одобряя при этом и монашеский аскетизм. Утверждая, что «нет ничего противнее естеству, чем старая дева», он выступает с апологией разумного брака, служащего подлинным украшением земной жизни. Тематически диалоги Эразма весьма разнообразны. Порой они представляют собой живые жанровые сценки, напоминающие полотна нидерландских художников («Хозяйственные распоряжения», «Перед школою», «Заезжие дворы»). Порой – это веселые шванки, вырастающие из забавных анекдотов («Конский барышник», «Говорливое застолье»).

«Домашние беседы» имели огромный успех. Из них охотно черпали идеи такие выдающиеся писатели, как Ф. Рабле, М. Сервантес и Ж.Б. Мольер.

Характерные черты Нидерландской живописи

- нидерландские художники поэтизируют «среднего человека», им мало дела до классической красоты и гармоничных пропорций, поэтому на их полотнах достаточно редко изображаются люди с красивыми, правильными лицами и фигурами;
- пристрастие к деталям, которые наполнены тайным смыслом;
- разработка жанров бытового и пейзажного и портретного жанров, что было связано с иконоборчеством в годы Реформации;
- готическая экспрессивность, мистичность, иррациональность, выраженная в нарушении пропорций человеческого тела, беспокойном движении складок одежды;
- меньшее внимание к изучению анатомии.

Выдающимися мастерами живописи были Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Питер Брейгель. Правда, некоторые исследователи, в частности

нидерландский ученый Й. Хейзинга, относят их творчество к позднему Средневековью.

Ян ван Эйк (1390 – 1441) был придворным живописцем герцога Бургундского, а также художником города Брюгге. Отношения с герцогом Бургундским у художника были очень тёплые. На службе у него Ян ван Эйк оставался до самой своей кончины.

Для одной из капелл в Генте (Бельгия) он создает шедевр – **Гентский алтарь (1432)**, большой полиптих (т.е. сложенный много раз), состоящий из 12 дубовых створок и двенадцать изображений на наружных створках (в закрытом виде) и четырнадцать на внутренних створках (в раскрытом виде) создают. Высота алтаря около 375 см, ширина в открытом состоянии около 520 см, в закрытом состоянии – около 260 см. Работу над алтарем начал его старший брат Хуберт, но он умер в 1426 г., и Ян продолжил его дело.

Алтарь представляет собой универсальную картину мира, в его иерархии. Основной мотив – восхождение человека к совершенству. Художник представляет грандиозность мироздания, связь всех вещей в мире. В верхней части алтаря он изображает небесную сферу, небожителей: Бог-отец, Богоматерь, Иоанн Креститель, поющие ангелы, а по краям от них – Адам и Ева. Большое место в картинах Гентского алтаря занимает пейзаж. Художник пишет землю с ее далями, лесами, горами, рошицами, лужайками, залитыми ярким светом, и тончайше выписанными цветами.

На внешней части створок алтаря воплощена идея пришествия Христа в мир для искупления человеческих грехов.

Выдающейся работой Ван Эйка является **«Мадонна канцлера Ролена» (1435)**. На картине изображена Мадонна и, поклоняющийся ей донатор, – канцлер Роллен. Фигуры расположены симметрично относительно друг друга. Ван Эйк подробно написал городской пейзаж с рекой, убегающей вдаль, мостом и холмами, которые видны за большим проемом окна.

Российский искусствовед Л.Д. Любимов не скрывает своего восхищения: «Блещут каменья, красками сияет парча, и притягивают неотразимо взор каждая пушинка меха и каждая морщина лица. Как выразительны, как значительны черты коленопреклоненного канцлера Бургундии! Что может быть великолепнее его облачения? Кажется, что вы осязаете это золото и эту парчу, и сама картина предстает перед вами, то как ювелирное изделие, то как величественный памятник. Недаром, при бургундском дворе подобные картины хранились в сокровищницах рядом с золотыми шкатулками, часословами со сверкающими миниатюрами и драгоценными реликвиями. Вглядитесь в волосы мадонны, – что в мире может быть мягче их? В корону, которую ангел держит над ней, – как блещет она в тени! А за главными фигурами, и за тонкой колоннадой – уходящая в изгибе река и средневековый город, где в каждой подробности сверкает ванэйковская изумительная живопись».

Ян ван Эйк был новатором в области портрета. Он первым заменил погрудный портрет поясным, ввел трехчетвертной поворот. Он положил начало

тому портретному методу, когда художник сосредотачивается на неповторимой личности человека.

Впервые в живописи был создан парный портрет – *«Портрет четы Арнольфини» (1434)*. Раньше портретируемых, как правило, включали в многофигурные религиозные композиции – их писали коленопреклоненными перед Христом или Мадонной. Ян ван Эйк первым пишет людей в обстановке бюргерского дома и к тому же изображает его скромный интерьер как нечто значительное. Это бюргерское жилище, как и его обитатели, обретает в глазах художника самостоятельную ценность.

Джованни Арнольфини – торговец шелком из итальянского города Лукки, жил в Брюгге, представлял там фирму Портинари, был другом Ян ван Эйка. Жених и невеста одеты в праздничные одежды. Позы их торжественно неподвижны, лица полны самой глубокой серьезности. В глубине уютной комнаты на стене висит круглое зеркало (во времена Яна ван Эйка оно считалось драгоценностью). Его украшают 10 медальонов с изображением страданий Христа. В зеркале отражаются потолочные балки, второе окно и две фигуры людей, входящих в комнату. Некоторые искусствоведы, основываясь на надписи, предполагают, что одна из фигур в зеркале – сам Ян ван Эйк, и рассматривают все изображенное на картине как сцену бракосочетания (рука жены лежит в руке мужа), на котором художник был свидетелем. Соединение рук и слова клятвы были во времена Яна ван Эйка явным свидетельством брачной церемонии (белое подвенечное платье войдет в моду с середины XIX в.). Когда жених и невеста совершали обряд бракосочетания, для них и простой пол комнаты был «святой землёй», поэтому они сняли башмаки. Жених держит левой рукой руку невесты, а не правой, как требует обычай. Такие браки заключались между неравными по социальному положению в обществе супругами (до середины XIX в.).

Картина написана с необыкновенной тщательностью, поражает зрителя тонкостью письма и любовным отношением к каждой детали. Обряд совершается в спальне, где все вещи имеют важный смысл. Апельсины, на низком столике и подоконнике, намекают на райское блаженство, а яблоко намекает на грехопадение, маленькая собачка обозначает верность и туфли – символ супружеской преданности и любви, щетка – знак чистоты, четки – символ благочестия, одна зажженная свеча в люстре днём, означает символически-мистическое присутствие Святого духа, освящающего таинство, зеркало – символ всевидящего Божьего ока. Ван Эйк не просто изображает символические предметы, но подыскивает им подходящее место в комнате. Яблоки лежат на подоконнике, на ларе, стоящем около окна. Хрустальные четки висят на гвоздике, отбрасывая искорки солнечных бликов, а символ верности – собачка таращит пуговичные глаза. Спинка кровати венчается фигуркой святой Маргариты – покровительницы беременных женщин, а метелка, висящая на фигурке, означает чистоту супружеской жизни. На стене читается надпись: «Ян ван Эйк здесь был», означающая, что художник выступал в качестве свидетеля при этом старом нидерландском обычае

обручения дома, не в церкви. Кажется, что сеньора Арнольфини беременна, но некоторые историки утверждают, что это не так – сильно завышенная талия просто была в моде.

В 1950 г. известный английский искусствовед М. Брокуэлл написал, что «портрета Арнольфини и его жены вообще не существует». Да, художник написал портрет Джованни Арнольфини и его супруги, но он погиб в Испании во время пожара. А историю того портрета, который находится в Лондонской картинной галерее, мы вообще не знаем, да и изображены на нем совсем другие люди. Как уверяет Брокуэлл, никаких документов, подтверждающих, что изображенный человек – Джованни Арнольфини, не существует, и загадочная картина – это портрет самого художника и его жены Маргариты. Подобное суждение высказала в 1972 г. и советская исследовательница М. Андроникова: «Поглядите внимательнее, разве напоминает итальянца человек на портрете, ведь у него чисто северный тип! А женщина? У нее одно лицо с Маргарет ван Эйк, чей сохранившийся до настоящего времени портрет был написан Яном ван Эйком в 1439 году». Приверженцы такого взгляда утверждают, что не мог мужчина подавать левую руку, если дело шло о бракосочетании или помолвке. А вот сам Ян ван Эйк, который к 1434 г. был уже давно женат, и героиня его картины, чей облик напоминает жену художника, могли так подать друг другу руки, поскольку речь на картине идет вовсе не о помолвке. Кроме того, установлено, что у Джованни Арнольфини и его жены детей не было, а изображенная на картине женщина явно ждет прибавления семейства. Действительно, Маргарита ван Эйк 30 июня 1434 г. родила сына, это тоже подтверждено документально.

Яна ван Эйка долгое время считали изобретателем масляных красок. Это не совсем так. Красящие составы на основе растительных масел были известны еще в XII в., но популярностью не пользовались: они долго сохли, часто блекли и растрескивались. Многие художники стремились усовершенствовать старинные рецепты красок. Лишь Ван Эйк, где-то около 1410 г., нашел ту магическую формулу, которая делала краски быстросохнущими, позволяла живописцу наносить их плотными или прозрачными слоями, не опасаясь смешения. Теперь их можно было бесконечно варьировать по цвету, добиваясь невиданных ранее оттенков. И, самое главное – тонкая масляная пленка наподобие линзы одновременно и отражала падающий свет, и вбирала его в себя, создавая тот самый эффект внутреннего сияния картины.

Художник умер в Брюгге в 1441 г. В эпитафии ван Эйка написано: «Здесь покоится славный необыкновенными добродетелями Иоанн, в котором любовь к живописи была изумительной; он писал и дышащие жизнью изображения людей, и землю с цветущими травами, и все живое прославлял своим искусством».

Иероним Босх (ок. 1460 – 1516) – «Почетный профессор кошмаров», так называли его художники-сюрреалисты. Он был современником Леонардо, Микеланджело, Рафаэля. Правда, глядя на его работы поверить в это трудно. Мир созданный Босхом фантастичен, наполнен чудовищами, грешниками,

дураками и для современного зрителя не понятен. Но, он был понятен современникам. Библиотекарь Эскориала монах Хосе де Сигуенса, живший в XVII в. так оценивал творчество Босха: «Разница между работами этого человека и работами других художников заключается в том, что другие стараются изобразить людей такими, как они выглядят снаружи, ему же хватает мужества изобразить их такими, как они есть изнутри». О самом художнике почти ничего неизвестно. Его настоящее имя Иеронимус Ван Акен. Он был потомственным художником, но ни одной работы художников этой династии неизвестно. Ныне он считается автором примерно 30 произведений из тех, что дошли до наших дней. Его лучшие произведения – «Корабль дураков», «Сад земных наслаждений», «Воз сена», «Искушение святого Антония», «Несение креста».

В картине *«Несение Креста» (1515 – 1516)* художник противопоставляет добро и зло. На поверхность картины буквально «налеплена» куча уродливых зверских физиономий. В середине – почти затерянный между ними, светлый и кроткий лик страждущего Христа. Босх показывает кротость и красоту Христа. Здесь и двое разбойников, которых должны распять вместе с Иисусом: в нижнем правом углу нераскаявшийся, ощерив рот, злобно смотрит на своих мучителей; в верхнем правом углу – другой разбойник, замученный страданиями, раскаивающийся. Раскаивающийся разбойник размышляет о смерти, его побледневшее лицо искажено мукой; он отрешённо смотрит вверх, не замечая озлобленных лиц.

Кисти Босха принадлежат несколько триптихов. Самый ранний из них, вероятно, «Воз сена». В его центральной части изображен большой воз сена, окруженный множеством людей самых разнообразных профессий. Среди них господствуют неразбериха, злоба и насилие, а фантастические чудовища, которые возглавляют процессию, придают ей зловещий облик. Картина иллюстрирует старинную фламандскую поговорку: «Мир – это стог сена: каждый хватается, сколько может». Таким образом, Босх отдал должное человеческой глупости и жадности; для пояснения своей мысли он изобразил на первом плане аллегории семи смертных грехов. На фоне неба показан Христос с распростертыми руками, в страдании созерцающий безумие человечества. На боковых створках триптиха помещены изображения Ада и Рая. Когда створки закрыты, взору зрителей предстает пейзаж с фигуркой путника. Возможно, это аллегорическое изображение жизненного пути, где человека на каждом шагу подстерегают грехи.

Картина *«Корабль дураков» (1490 – 1500)*, без всякого сомнения, является сатирой. Монах и две монашки беззастенчиво развлекаются с крестьянами в лодке, имеющей шута в качестве рулевого. Возможно, это пародия на корабль Церкви, ведущий души к вечному спасению, а может, обвинение духовенства в похотливости и невоздержанности. Пассажиры фантастического корабля, плывущие в «Страну Глупляндию», олицетворяют человеческие пороки. Гротескное уродство героев воплощается автором в

сияющих красках. Сам по себе, созданный художником, мир прекрасен, однако в нем царствуют глупость и зло.

«Сад земных наслаждений» (1500 – 1510) – самое загадочное из творений Босха. На внешней стороне створок триптиха изображен мир в третий день Творения; на внутренней стороне представлены Рай и Ад. Придуманый художником мир кишит причудливыми образами: обнаженные люди собирают гигантскую землянику, занимаются любовью внутри хрустальных шаров или скачут верхом на певчих птицах, превосходящих размером самих людей. Этот сад мог бы показаться обителью счастья, если бы не нелепость населяющих его существ и не гротескный характер всего происходящего. Ни одна из картин Босха не породила такого количества интерпретаций, как *«Сад земных наслаждений»*. Со временем менялось даже ее название: в конце XVI в. триптих называли *«Многообразие мира»*, а в XVII в. – *«Тщеславие и слава»*. Для нас, то что изображено на картине является чудовищным нагромождением фантазмагорического бреда – но для современников Босха эти символы имели вполне конкретный смысл. Герметичные сосуды и плавильные горны были эмблемами черной магии, «нечистые» животные (верблюд, заяц, свинья, лошадь, аист) указывали на дьявола, а лестница символизировала путь к познанию. Телесные удовольствия в то время иносказательно называли «музыкой плоти» – эта метафора трансформируется у Босха в изображение многочисленных музыкальных инструментов, терзающих грешников.

Босх, как никакой другой художник, смог постичь и метко выразить, ту сущность человека, которую он пытается спрятать от окружающих.

Творчество Босха оказало большое влияние на художников XX в. – экспрессионистов, а позднее – сюрреалистов.

Вершиной нидерландского Ренессанса стало творчество *Питера Брейгеля Старшего (1525/30 – 1569)*, прозванного Мужиком, потому что первым стал изображать сцены крестьянского быта. О нем практически ничего не известно. Обнаружено всего три документа, относящиеся к Брейгелю. Это справка о принятии его в Гильдию живописцев в Антверпене (1551), регистрация брака (1563) и сведение о смерти и погребении (1569).

Из 45 картин кисти Брейгеля более 30 посвящено изображению природы, деревни и ее жителей. Безликие представители сельских низов становятся главными героями его работ. Композиции картин Питера Брейгеля тщательно продуманы, живопись совершенна и символична. Самыми знаменитыми работами Брейгеля стали: *«Падение Икара»*, *«Охотники на снегу (Зима)»* из цикла *«Времена года»*, *«Крестьянский танец»* и аллегорическая картина *«Слепые»*.

Брейгель живет на закате эпохи Возрождения, когда наступает разочарование в идеях гуманистов о всемогущести человека. Под воздействием естественнонаучных теорий Коперника и великих географических открытий впервые возникло представление о необъятности вселенной; вместе с тем родилось сознание ничтожества человека на фоне этих грандиозных пространств. Такие грустно иронические размышления художника о смысле

человеческой и природно-вселенской жизни представлены в картине *«Падение Икара» (1558)*. В XVI веке легенду об Икаре воспринимали как суровое предупреждение гордецам и недалёковидным выскочкам. Очевидно, что Брейгель знал античный источник сказания – «Метаморфозы» древнеримского поэта Овидия. Там, о летящих по небу Дедале и Икаре, говорилось:

Каждый, увидевший их, рыбак ли с дрожащей удою,
Или с дубиной пастух, иль пахарь, на плуг приналегший,
Все столбенели и их, проносящихся вольно по небу,
За неземных принимали богов.

На картине Брейгеля гибель античного героя, дерзновенно устремившегося к солнцу, оказывается мелким эпизодом. Художник изображает лишь торчащие вдали из воды ноги Икара, канувшего в море. Икар разбился о водную гладь. Брейгель ввел в свою картину фигуры пастуха, пахаря и рыболова, но придал этим образам совсем иное звучание. Никто не восхищается Икаром. Его не видят или не желают видеть: например, рыбак невозмутимо продолжает удить, хотя юноша и упал в воду прямо у него на глазах. И пастух, и пахарь, и рыболов – каждый из них поглощен своим делом. «Ни один плуг не остановится, когда кто-то умирает» – так говорит нидерландская поговорка.

Все действие картины развивается на фоне живописного пейзажа, написанного в традициях голландской живописи. В центре внимания – пронизанный солнечным светом, исполненный величия морской пейзаж и сцены мирного сельского труда на переднем плане.

Политическая обстановка в Нидерландах в то время была очень сложной. По стране прокатилась волна иконоборческих погромов: толпы людей, воодушевляемых протестантскими проповедниками, врываются в храмы и вымещали свою ненависть к папскому Риму на иконах и статуях святых. Было разорено несколько тысяч храмов. Местным властям удалось подавить эти выступления. В 1566 г. король Испании и правитель Нидерландов Филипп II решил жестоко наказать непокорную страну и отправил туда многотысячную армию под командованием герцога Альбы, который получил полномочия королевского наместника. С приходом герцога Альбы, страна была превращена в гигантский застенки. Сожжение еретиков стало заурядным зрелищем, так же как и десятки виселиц, расставленных вдоль опустевших дорог. Волна восстаний, прокатившихся по стране, быстро спала. Драматический для народа исход борьбы погасил в сердце художника последнюю надежду. Разуверившись в возможности победы, Брейгель пишет иносказательные картины.

В 1567 г. Брейгель пишет картину на евангельский сюжет *«Обращение Савла» (1567)*. Савл был противником христиан, он участвовал в их преследовании, входил в дома христиан, хватал их и отдавал в темницу, терзая Церковь Христову, когда камнями был забит св. Стефан, он одобрил это убийство. Не довольствуясь преследованиями христиан в иудейской земле, он испросил у первосвященника позволения идти в сирийский город Дамаск разыскивать там христиан и, связав, их, приводить в Иерусалим на суд и

мучения. Когда же Савл шел в Дамаск и приблизился к городу, внезапно осиял его свет с неба. Он упал на землю и услышал голос, говорящий ему: «Савл, Савл, что ты гонишь Меня?» Савл опросил: «Кто Ты, Господи?» Господь сказал: «Я Иисус, Которого ты гонишь. Трудно тебе идти против рожна». Савл в трепете и ужасе сказал: «Господи! что повелишь мне делать?» И Господь сказал ему: «встань и иди в город, куда шел; там тебе будет сказано, что нужно делать».

Когда Савл поднялся с земли, глаза у него были открыты, но он ничего не видел. Тогда спутники взяли его за руку и привели в Дамаск. Там он три дня провел в молитве и ничего не ел, и не пил.

В то время в Дамаске находился один из апостолов Господних по имени Анания. Голос Господа повелел ему идти в дом, где был Савл, возложить на него руку и вернуть ему зрение. Апостол Анания пришел к Савлу и, когда возложил на него руки, как бы чешуя спала с глаз Савла, он сразу прозрел, и, встав, тотчас же принял от Анании святое крещение, приняв имя Павел и стал самоотверженным проповедником веры Христовой. Потом Господь Иисус Христос опять явился Павлу и повелел ему идти к язычникам и учить их вере христианской, т. е., сделал его Своим апостолом.

Апостол Павел закончил жизнь свою мученической смертью. Он был распят на кресте.

На картине Брейгеля изображен вооруженный отряд, взбирающийся по крутой горной тропе. Позади остались гладь озера и закатное небо. Маленькая армия вот-вот скрывается в темноте; последние лучи солнца святят в спины воинам. Но вдруг их движение замерло: конные и пешие сгрудились вокруг неприметной фигурки упавшего с коня предводителя отряда. Он привстает, опираясь на локоть, лицо его обращено в сторону заходящего солнца – он отважился обернуться к свету, и теперь ослеплен ярким сиянием закатных лучей. Примечателен внешний облик упавшего, его борода и орлиный нос напоминают дона Фернандо Альвареса де Толедо – герцога *Альбу (1507 – 1582)*. Традиционный сюжет наполняется современным художнику звучанием. Мастер вложил в свою работу отчаянную надежду на чудо – то единственное, что еще могло спасти его родину от опустошения. Чудо не произошло. Разорение, массовые казни, бесчинства чужеземных солдат стали уделом каждого нидерландского города, каждой деревни.

Как отголосок этих бедствий воспринимается картина Брейгеля *«Избиение младенцев в Вифлееме»(1566)*. Согласно Евангелиям, царь Иудеи Ирод, узнав о рождении Христа в Вифлееме, повелел умертвить всех младенцев в этом городе. На картине изображено нидерландское селение, в которое пришли враги. По заснеженной деревенской площади мечутся каратели и их жертвы. В глубины композиции, в окружении закованных в сталь всадников виден человек, руководящий расправой, – суровый длиннородый старец в черном. Этому неумолимому посланцу царя Ирода художник, сознательно или невольно, придает портретное сходство с герцогом Альбой. Жуткий смысл происходящего не сразу доходит до сознания зрителя: со стороны трагедия в

Вифлееме выглядит почти буднично. Земля спокойна и величава в своем белоснежном убранстве. Кажется, сама природа отторгает от себя людскую жестокость, ужас и горе. Истина жива даже в безжалостный век, и ее можно отыскать не только в Священном писании, но и на страницах вечной книги природы.

В этот же период Брейгель пишет еще одну иносказательную картину – *«Слепые» (1568)*. В основу «Слепых» легла библейская притча о неразумном слепце, который взялся быть поводырем у своих собратьев по несчастью. Пережитые события словно заставили Брейгеля вспомнить кальвинистское учение о трагической слепоте всего человечества. Шесть фигур, пересекая холст по диагонали, идут, не подозревая, что их путь ведет в заполненный водой овраг. И хотя зрелище это облечено в бытовую сцену, ее внутренний человеческий смысл поднимается до трагедии вселенского масштаба.

Внимание зрителя привлекает не только вся процессия целиком, но и каждый ее участник в отдельности. Последние идут спокойно, ибо еще не ведают о грозящей беде. Их лица полны смирения, едва прикрывающего тупость и затаенную злобу. Но чем ближе к оврагу, тем уродливее и омерзительнее становятся их лица, тем резче и вместе с тем неувереннее движения, тем быстрее и стремительнее становится темп линий художника. И, наконец, самый последний нищий – падающий. «Взгляд» его пустых глазниц обращен к зрителю. Неудовлетворенная ненависть, жестокий оскал сатанинской улыбки превратили его лицо в страшную маску. В нем столько бессильной злобы, что вряд ли кому придет в голову сочувствовать бедняге. Еще ужасней и глубже бездна, в которую человека часто увлекает его собственная глупость. Пороки лишают его жизнь красоты и гармонии, превращая в слепца, для которого навсегда закрыта радость созерцания божественной природы.

Чем дальше, тем неувереннее становятся их судорожные жесты и быстрые движения, а земля уже уходит из-под ног. Потому что слепые ведут слепых.

Все также светит солнце, зеленеют деревья и даже трава под ногами слепцов мягка и шелковиста. Уютные Домики стоят вдоль тихой деревенской улицы, в конце которой видна островерхая церквушка. Светлый и лучезарный мир природы остается как бы вне человеческого недоразумения. Его безмятежная красота позволяет забыть о человеческих пороках и несчастьях, однако фигуры самих слепцов в этой среде кажутся еще более отталкивающими и страшными. Лишь сухой безжизненный ствол дерева вторит изгибом своим движению падающего. Весь остальной мир спокоен и вечен – чистый мир природы, не тронутый злобой и алчностью.

Картина *«Крестьянская свадьба» (1566 – 1567)* Вот крестьяне играют свадьбу. Конечно же, тесная деревенская хижина не подошла для брачного пира, поэтому гости собрались в чисто убранном большом сарае. Дверь его снята с петель и используется в качестве своеобразного подноса. У входа теснится толпа народа. Не все из пришедших решились переступить порог, так

как в те годы как раз был оглашен особый указ испанского короля: число гостей на крестьянских свадьбах не должно превышать двадцати человек. Именно поэтому в сарае достаточно просторно. Ни одного из участников праздника художник не оставил без внимания: ни темноглазого музыканта с восторженно-удивленным лицом, ни малыша в съехавшей на глаза шапке с павлиньим пером, который старательно вылизывает свою тарелку, ни могучего виночерпия, склонившегося над кувшинами.

На почетном месте сидит невеста – румяная деревенская красавица. Однако жениха за столом не видно, поэтому большинство исследователей считают столь необычное обстоятельство символичным: одни полагают, что содержание картины перекликается с библейской притчей о Церкви-Невесте, ожидающей Жениха Небесного, т.е. Иисуса Христа; другие же видят здесь иллюстрацию к нидерландской поговорке: «Беден тот, кто не присутствует на собственной свадьбе».

Если персонажи «Крестьянской свадьбы» подчиняются предписаниям властей и дедовским обычаям, то в и «*Крестьянском танце*» (1568) звучит в полную силу голос свободы. Не случайно действие разворачивается здесь не в помещении, а на вольном воздухе. На картине изображены веселящиеся крестьяне. Все фигуры написаны очень масштабно, и даже те, которые располагаются на заднем плане, достаточно четко видны. Люди веселятся, танцуют и выпивают. Даже дети и те вышли повеселиться, они держаться за руки и танцуют.

Особенностью картины является то, что на ней совершенно нет похожих сюжетов. Парочки танцуют, каждый по своему, целуются, люди за столом о чем-то оживленно разговаривают, из домов выходят все новые жители и вступают в пляс.

Брейгель показал при помощи этих грубоватых и сутулых крестьян, ту могучую силу, которой является народ. Именно поэтому крестьяне показаны настолько крупно и масштабно.

Большой интерес представляет картина Брейгеля «*Нидерландские Пословицы*» (1559) – это своеобразная энциклопедия нидерландского фольклора. В сравнительно небольшом живописном пространстве (размеры полотна 117x163 см) художник поместил более ста иллюстраций к народным пословицам, басням, поговоркам и прибауткам. Смысл некоторых из них понятен русскому зрителю без объяснений: персонажи Брейгеля водят друг друга за нос, садятся между двух стульев, бьются головами о стену, висят между небом и землей; другие же лишь отдаленно напоминают русский фольклор, но содержание их, тем не менее, понятно. Например, нидерландская поговорка «И в крыше есть щели» близка по смыслу к русской «И стены имеют уши». «Бросать деньги в воду» означает то же, что и «сорить деньгами», «пускать деньги на ветер» и т.п. Несмотря на то, что на картине представлены сюжеты ста девятнадцати пословиц, поговорок и т.д., все они могут быть сведены к одной теме: речь неизменно идет о напрасной, бестолковой трате сил и средств. Здесь кроют крышу блинами, пускают стрелы в пустоту, стригут

свиней, согреваются пламенем горящего дома и исповедуются черту. Хотя все эти занятия и явно абсурдны, персонажи предаются им так серьезно и деловито, что зритель не сразу замечает нелепость происходящего. Глупость, ставшая повседневной привычкой, и безумие, возведенное в ранг разумного начала. Среди пестрой сумятицы, напоминающей то ли карнавальное гулянье, то ли сумасшедший дом, выделяются две фигуры – обе на первом плане. Молодой человек в розовом плаще беспечно вертит на пальце голубой, увенчанный крестом земной шар: самонадеянный повеса вообразил, что движение мира подвластно его прихоти. Однако другая поговорка говорит: «Чтобы пройти мир, нужно согнуться». Рядом со щеголем стоит оборванец, согнувшийся в три погибели, с лицом, искаженным болезненной гримасой, он влезает внутрь подобного же шара. У левого края картины, на фасаде дома, выставлен шар с крестом, но обращенным вниз. В этом образе и заключен подлинный смысл картины: мир перевернут вверх дном.

Знаменитые «*Охотники на снегу*» (1565) – одна из самых известных картин Брейгеля. Вдали открывается величественная панорама холмов, замерзшая река, дома и крохотные фигурки людей на льду. Группа устремленных вдаль охотников расположена по диагонали, что вносит энергичное движение в заснувшую природу. Художник очень разнообразно пишет кроны деревьев. Зеленовато-серое небо холодно и спокойно. Даже птица, летящая над землей, здесь не только дополнительный акцент, но она отмечает и высоту, и глубину изображенного пространства. Без нее сразу потерялись бы пространственные ориентиры.

Яркое реалистическое и демократичное творчество Брейгеля оказало огромное влияние на нидерландское искусство и заложило основы развития реалистического направления в искусстве Голландии и Фландрии XVII в.

Прогресс, достигнутый нидерландскими художниками в технике масляной живописи, имел большое значение для дальнейшего развития искусства. Художники с помощью этой техники воссоздавали реальность с удивительной достоверностью. В нидерландском искусстве возник новый вид перспективы: ощущение глубины достигалось не с помощью слияния линий в одной точке, а за счет ослабления цвета по мере удаления. В портретном искусстве все большее место стали занимать обычные люди.

Восхищение величием и бесконечностью природы в искусстве нидерландского Возрождения привело к желанию человека соревноваться с ней и победить. Для этого человеку необходимо лучше познать самого себя.

Зодчество

Нидерландское зодчество, в отличие от итальянского, не знало революционного поворота к новым образам. В то время как итальянское зодчество, обратилось к использованию античного наследия, к ордерной системе, нидерландское зодчество XV – XVI вв. развивалось по-прежнему в формах готики.

Подобная приверженность к прошлому, казалось бы, неожиданная для страны столь бурного экономического и общественного развития, как Нидерланды, объясняется двумя факторами:

- отсутствием античных традиций;
- бургундским господством в XV в., которое способствовало укреплению в культуре консервативных религиозных и рыцарских элементов.

Как и в период средневековья, так и в ренессансную эпоху перевес в Нидерландах сохранялся за светской архитектурой.

Первоначально новые элементы появились в архитектуре малых форм, зачастую включаясь в традиционный готический ансамбль. Затем в Нидерланды стали приглашаться итальянские (или учившиеся в Италии) архитекторы, которые соорудили главным образом дворцовые постройки правителей и дома для знати. Но только к середине XVI в. создались предпосылки для более широкого внедрения классического стиля в архитектурную практику. Весьма показательны для Нидерландов, что принципы классической архитектуры Возрождения нашли свое воплощение преимущественно в светских постройках – дворцах и ратушах. Что касается традиций готики, то они сохранялись, особенно, в церковном строительстве еще долгое время, вплоть до конца XVII в., своеобразно сливаясь с формами барокко и классицизма.

В церковном строительстве нидерландская архитектура XV – XVI вв. не оставила крупных памятников. В этот период в основном завершалось строительство храмов, начатых в предшествующие столетия, в том числе, огромный семинефный *собор в Антверпене (1352 – 1616)* с башней западного фасада около 120 м, верхняя часть которой, составленная из сложно профилированных устремленных ввысь вертикалей, увенчана шпилем своеобразного рисунка.

Важное место в нидерландской архитектуре заняли общественные постройки – ратуши. К постройкам XV в. принадлежит *ратуша в Брюсселе (1401 – 1456)*, строителями которой были архитектор Якоб ван Тинен и Ян ван Рейсбрук.

Брюссельская ратуша обращает на себя внимание, прежде всего, своими масштабами. Это монументальное сооружение в три очень высоких этажа, завершающихся высокой крутой кровлей с четырьмя пинаклями по углам. По центральной оси фасада здание увенчано необычайно высокой для гражданских построек стройной башней, достигающей 114 м. Фасад здания в изобилии насыщен скульптурными элементами. В простенках между окнами, а также в промежутках между этажами расположено огромное множество статуй, которые утрачивают свою самостоятельность и воспринимаются в качестве своеобразного декора. Сама башня, несколько более массивная в первых ярусах, в верхней части, в сочетании с системой ярусных контрфорсов, становится легкой и ажурной и завершается высоким сквозным шатром, увенчанным фигурой архангела Михаила. Внутри здание ратуши подверглось перестройке. Главный зал, по традиции расположенный на втором этаже,

отличался очень большими размерами, достигая 60 м в длину. Занимая почти целиком одну из сторон главной площади Брюсселя (Гран-плас), ратуша играла решающую роль в формировании центра Брюсселя не только в эпоху Возрождения, но и в последующие столетия.

Особый тип общественного здания в Нидерландах представляли гильдейские и цеховые дома, в которых сочетаются элементы общественного и жилого сооружения. Эти дома служили членам городских корпораций – для собраний и празднеств. В основу внешней архитектуры цехового дома положен образ бюргерского жилого дома, но с соответственным увеличением размеров и богатства архитектурных форм. Это обычно высокие – до пяти этажей – здания с узкими фасадами и очень высокой кровлей, фронтоны которых включает еще один или два мансардных этажа. Такие здания, построенные в XV – XVI вв. сохранились в городе Мехельне – *Дом цеха рыбаков, Дом лосося и Дом гильдии стрелков в Антверпене.*

Чрезвычайно важны для нидерландской архитектуры сооружения утилитарного характера – торговые ряды, здания складов, городских весов и другие постройки подобного рода, особенно ярко отражавшие специфические черты облика нидерландских городов. Таковы, например, Большие Мясные ряды в Генте – очень крупное, сильно вытянутое в длину сооружение, перекрытое высокой островерхой кровлей. Фасады на торцовых сторонах увенчаны высокими ступенчатыми фронтонами; по боковым сторонам мерно следуют друг за другом двухэтажные выступы с окнами, также снабженные ступенчатыми фронтонами. Лаконизм и скупость архитектурных форм при мастерском проведении единой архитектурной темы придают этому сооружению большую выразительность.

Другой вид построек этого рода представляет *здание склада на Зеленой набережной в Генте* с облицованным камнем фасадом в три этажа, увенчанным двухэтажным ступенчатым фронтоном. Более широкие, чем обычно, интервалы между окнами, хорошо найденные очертания не крупных дверных и оконных проемов сообщают массивному фасаду несколько тяжеловесную монументальность, которая выгодно оттенена легкими и ажурными фасадами примыкающих к нему с обеих сторон гильдейских домов.

Лучшим образцом зодчества северных Нидерландов может считаться *здание городских весов в Алькмаре (1582)*, созданное в период освоения новых форм ренессансного зодчества и потому сооруженное уже с использованием классических архитектурных форм. В этом небольшом скромном здании ощущаются простота и сила. Применение кирпича в сочетании с белым камнем сообщает фасаду большую выразительность.

В области архитектуры жилого дома нидерландское Возрождение не привело к коренному преобразованию сложившегося еще в эпоху средневековья типа бюргерского жилища. Если в Италии высшим выражением архитектуры жилого дома стали городские дворцы знати и бюргерского патрициата, то в Нидерландах представители бюргерского сословия не смогли выйти за рамки средневековой корпоративности. В XV – XVI вв. богатые

патрицианские дома не несли в себе утверждения индивидуального начала, характерного для итальянских палаццо. В сознании бюргера-заказчика и архитектора-исполнителя не произошло еще того перелома, который составляет одну из коренных особенностей архитектуры итальянского Ренессанса. Частные дома нидерландского бюргерства не выходят в этом смысле за рамки средневековых традиций. К сожалению, образцы жилых сооружений XV – XVI вв. уцелели в очень небольшом количестве. Особенностью жилых домов в городах Нидерландов (так же как и ряда других стран Европы) были очень большие оконные проемы, забранные частыми переплетами. В климатических условиях Нидерландов, при малом количестве солнечных дней, менее крупные проемы привели бы к недостаточной освещенности комнат.

В XVI в. происходит проникновение в нидерландскую архитектуру мотивов итальянского Возрождения. Возникают постройки, в которых новые формы архитектуры причудливо соединяются с готическими конструкциями. Например, *здание Канцелярии городского суда в Брюгге, построенное архитектором Христианом Сиксденье в 1534 – 1537 гг.* Это небольшая двухэтажная постройка, расположенная на Рыночной площади рядом со зданием средневековой ратуши. Более органично принципы готического и ренессансного зодчества объединены в архитектуре монументального двора во *Дворце правосудия в Льеже (1526 – 1540).*

К середине XVI в. классический стиль уже находит выражение в зданиях ратуш. Самым главным сооружением нового стиля стала знаменитая *ратуша в Антверпене (1560 – 1564).* Строителем ее был крупнейший нидерландский архитектор XVI в. *Корнелис Флорис.* Ратуша очень большая по размерам, и выдающаяся по своим архитектурным качествам. Общая архитектурная композиция главного фасада свидетельствует о том, что, применяя формы классического ренессансного зодчества, Корнелис Флорис сумел объединить их с традициями Нидерландах монументальных гражданских построек прошлых столетий. По существу, он снова разрабатывает тему величественного протяженного сооружения, увенчанного в центральной части фасада выразительным высотным акцентом.

По своим масштабам антверпенская ратуша оказалась для того времени единственным в своем роде произведением нидерландского зодчества. Через два года после ее завершения в Нидерландах вспыхнула революция, и длительная война с Испанией приостановила строительство крупных сооружений.

Скульптура

Скульптура в Нидерландах не получила должного развития. Поскольку нидерландские церкви возводились больше из кирпича, чем из камня, то и церковная скульптура не получила большого развития. Блестящим исключением в культуре Нидерландов стал *Клаус Слютер (1340 – 1406),* работавший при дворе бургундского герцога Филиппа Смелого. Самым прославленным произведением Слютера стал так называемый *«Колодец пророков»* – почти двухметровый шестигранный постамент, на котором

некогда помещалось монументальное Распятие. Украшающие «Колодец» статуи шести библейских пророков (особенно могучая фигура старца Моисея) замечательны монументальностью форм, жизненной выразительностью и мужественной силой образов. Воздействие скульптурной группы Слютера на простых зрителей было так велико, что в 1418 г. папский легат обещал отпущение грехов каждому, кто из благочестивых побуждений придет взглянуть на эту скульптурную группу. Творчество Слютера оказало значительное влияние на развитие искусства Возрождения во Франции, Нидерландах и Германии.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите временные рамки Северного Возрождения?
2. Расскажите об исторических событиях, которые происходят в этот период в Нидерландах? Как эти события отразились на живописи нидерландских художников?
3. Что понимается под Северным Возрождением?
4. Почему Северное Возрождение оказалось тесно связанным с Реформацией?
5. Чем отличается культура Северного Возрождения от итальянского Ренессанса и что общего между ними?
6. В чем выражено следование готической традиции в искусстве Нидерландов?
7. Назовите характерные черты культурного развития Нидерландов?
8. Назовите наиболее известные произведения. Яна ван Эйка?
9. Расскажите о живописном замысле Гентского алтаря и назовите имя художника, его выполнившего?
10. Почему творчество И. Босха стоит особняком в нидерландской живописи?
11. В чём выразился поучительный характер творчества И. Босха? Назовите наиболее известные его произведения?
12. Расскажите о творчестве Питера Брейгеля Старшего?
13. Каковы наиболее характерные особенности художественной манеры Питера Брейгеля Старшего? Назовите наиболее известные его произведения?
14. Почему скульптура не получила значительного развития в Нидерландах?
15. Каковы характерные особенности развития архитектуры в странах Северной Европы? Какой тип сооружений стал наиболее популярным в Нидерландах?
16. Расскажите о работах Клауса Слютера?

Кейсы

1. Прочитайте введение к книге М.М. Бахтина «Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Обратите внимание на следующие вопросы:

- народная смеховая культура, ее основные формы и характеристики;
- двумерность культурного сознания Средневековья; карнавал и карнавальное ощущение, его специфика;
- отличие карнавального смеха от сатиры.

Проработка концепции М.М. Бахтина поможет понять специфику политического в «Похвале Глупости» Эразма Роттердамского.

2. Прочитайте «Похвалу Глупости», выпишите аргументы, которые приводит госпожа Глупость в доказательство правильности своей позиции. Обоснуйте амбивалентность образа Мории. Меняется ли характер смеха Эразма Роттердамского в главах посвященных разным формам глупости, по сравнению с главами, в которых содержится философское обоснование тезисов Мории? Найдите среди глупцов амбивалентные и сатирические образы. Попробуйте сформулировать общую концепцию глупости у Эразма Роттердамского.

Тесты

1. Под Северным Возрождением принято понимать культуру:

- XV – XVI вв. в европейских странах, лежащих севернее Италии;
- XIV – XV вв. в европейских странах, лежащих севернее Италии;
- XIII – XV вв. в европейских странах, лежащих севернее Италии.

2. Отличие Северного Возрождения от итальянского Возрождения?

- продолжение готических традиций;
- возрождение античных традиций;
- продолжение романских традиций.

3. В каком году Нидерланды окончательно получили независимость?

- 1550;
- 1609;
- 1648.

4. Книгу «Похвала Глупости» Эразм Роттердамский посвятил:

- Томасу Мюнцеру;
- Томасу Мору;
- Жану Кальвину.

5. На сохранившейся гравюре XVI в. изображены Лютер и Гуттен, несущие ковчег религиозного раскола, а перед ними танцем открывает шествие:

- Эразм Роттердамский;
- Папа Римский;
- Жану Кальвину

6. Какой персонаж отсутствует на картине Питера Брейгеля Старшего «Крестьянская свадьба»:

- невеста;
- жених;
- гости.

7. Автор картины «Слепые»:

- Ян ван Эйк;

- б) Иероним Босх;
- в) Питер Брейгель Старший.

8. Большое внимание в работе «Гентский алтарь» Ван Эйк уделяет:

- а) портретам заказчиков;
- б) показу человеческих грехов;
- в) пейзажу.

9. Одна из причин развития бытового жанра в нидерландской живописи XVI в.:

- а) влияние итальянской живописи;
- б) иконоборчество;
- в) вкусы заказчиков.

10. В Нидерландах принципы классической архитектуры Возрождения нашли свое воплощение преимущественно:

- а) в городских светских постройках;
- б) в храмах;
- в) в дворцовых комплексах.

11. Монах, богослов, образованнейший человек своего времени прославился ироничной книгой:

- а) «Похвала глупости»;
- б) «Освобожденный Иерусалим»;
- в) «Утопия»;
- г) «Корабль дураков».

12. Соотнесите картины и художников:

- | | |
|-------------------------------|----------------------------|
| а) «Сад земных наслаждений»; | 1. Питер Брейгель Старший; |
| б) «Охотники на снегу»; | 2. Иероним Босх; |
| в) «Мадонна канцлера Ролена». | 3. Ян ван Эйк |

13. В 1418 г. папский легат обещал отпущение грехов каждому, кто из благочестивых побуждений придет взглянуть на эту скульптурную группу:

- а) «Пьета»;
- б) «Колодец пророков»;
- в) «Надгробие Филиппа II Смелого».

14. Главным пороком социальной жизни Э. Роттердамский и «Похвале Глупости» считал:

- а) богатство;
- б) войну;
- в) властолюбие;
- г) бедность.

Рекомендуемая литература

Бахтин М.М. Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса (любое издание).

- Бьянко Д. Брейгель: Сокровища мировых шедевров / Пер. с ит. В.Гривиной. – М.: БММ, 2012. – 160 с.
- Василенко Н. Мастера и шедевры Северного Возрождения. – М.: Просвещение, 2015. – 304 с.
- Гершензон-Чегодаева Н. М. Брейгель. – М.: Искусство, 1983. – 412 с.
- Гнедич П.П. История искусств. Северное Возрождение. – М.: Эксмо, 2006. – 144 с.
- Ионина Н.А. Сто великих картин. – М.: Вече, 2002. – 512 с.
- Пинский Л.Е. Эразм Роттердамский и его время «Похвала Глупости»// Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. – М.: Издательство художественной литературы: 1961. – 368 с.
- Себастьян Брант. Корабль дураков. Эразм Роттердамский. Похвала Глупости. Навозник гонится за орлом. Разговоры запросто. Письма темных людей Ульрих фон Гуттен. Диалоги / Пер. С нем. и латинского. – М.: Художественная литература, 1971. – 1971. – 768 с. – (Библиотека всемирной литературы).
- Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. – СПб.: «Азбука-классика», 2009. – 640 с.
- Цвейг С. Триумф и трагедия Эразма Роттердамского (любое издание)

5.2. Возрождение в Германии

Общая характеристика

В XV – XVI вв. Германия не имела единого политического центра. Роль столицы делили между собой несколько, так называемых, «имперских городов». Ахен, со времен правления династии Каролингов, был местом совершения коронаций, Нюрнберг хранил в своих стенах императорскую корону и другие регалии. Император со свитой, обычно, переезжал из одного города в другой. Во Франции и Англии уже формировался абсолютизм, германских же императоров по обычаям раннего средневековья избирал съезд князей, а корону они получали из рук Папы Римского. Власть германского императора была ограничена князьями и Папой.

В Германии к концу XV в. было около трех тысяч небольших городов. Главными культурными центрами стали города на юго-западе страны, а в XVI в. – в ее восточной части – Саксонии. В германских городах ремесленные цеха играли не столь большую роль, как в Италии или Нидерландах. Поэтому художники, принадлежавшие по традиции к ремесленному сословию, пользовались большей свободой от цеховых правил – этим объясняется их особая предприимчивость и подвижность. В Германии существовал обычай «образовательных путешествий», которые совершали молодые ремесленники различных (в том числе художественных) специальностей после того, как они заканчивали обучение у мастера. «Чему не научился дома, то перейму на чужбине», – так говорили подмастерья-живописцы, отправляясь в Нидерланды или Италию.

Художественные открытия итальянского Ренессанса приживались в Германии трудно. Античность для немецких живописцев была скорее пищей

для фантазии, а не источником вдохновения. Основной темой искусства Германии в XV в., как и в средневековье, были библейские сюжеты, которые часто становились знаменем борьбы против безнравственности и корыстолюбия церковных и светских владык.

По сравнению с Италией и Нидерландами, в немецком искусстве реалистические тенденции появляются с опозданием. Изменения происходят на рубеже XV – XVI вв. Возникает контрасты: сочетание старых и новых тенденций в искусстве. Немецкое искусство Возрождения несет на себе печать дисгармоничности и трагизма, которыми изобиловала общественная жизнь Германии XVI в.

Как ни в одной другой стране, борьба буржуазии, крестьянства и плебейских масс с феодализмом приняла в Германии характер общего кризиса. В начале XVI в. произошло первое крупное выступление бюргерства. Его борьба с дворянством, с крупными феодальными князьями переросла в Реформацию. Великая Крестьянская война с ее идеалами всеобщего имущественного равенства знаменовала кульминацию революционного движения. Сопутствующий революции подъем творческих сил общества, создал условия для всестороннего, но кратковременного расцвета немецкой культуры. В городах Германии распространяются идеи гуманизма, развивается наука. В отличие от средневековых ересей, Реформация настойчиво отстаивала ценность земной жизни, призывала каждого человека следовать своему призванию, совершенствовать себя. Как ни в одной западноевропейской стране начала XVI в., искусство в Германии было втянуто в водоворот крестьянской освободительной борьбы, что способствовало утверждению в нем принципа реализма и новых идеалов. Получают развитие политическая графика: листовки, памфлеты, карикатура. Изобретение книгопечатания способствовало распространению научной литературы, политических брошюр, боевой сатиры, памфлетов не только в литературе, но и в изобразительном искусстве. К этому времени относится расцвет книжной иллюстрации, карикатуры, станковой гравюры. Новые веяния ярко проявились в области гравюры – наиболее массовом виде искусства, менее скованном традицией (гравюра возникла в начале XV в.). Однако и другие виды искусства встали на путь преобразования.

Многие немецкие художники становились участниками политической и религиозной борьбы и подвергались преследованиям – скульптор Т. Рименшнейдер, художники М. Грюневальд, Г. Грейфенберг, Г. Платтнер, П. Лаутензак. В середине и второй половине XVI в. немецкое изобразительное искусство переживает период глубокого упадка, и не только в протестантских землях, где художники с развитием Реформации лишились заказов церкви. Упадок также переживают и католические княжества и города. Лишь в конце XVI – начале XVII в. снова появляются выдающиеся немецкие художники, работающие при дворах в духе маньеризма, ставшего интернациональным явлением.

Особенности Возрождения в Германии

- узкие хронологические рамки – конец XV – первая четверть XVI вв.;

- совпадает с Реформацией;
- опора на средневековые традиции, а не отказ от нее (как в Италии);
- особое отношение к античному наследию. Античность – не идеал и предмет подражания, а предмет философских проработок. Отсюда ученый, «кабинетный» характер немецкого гуманизма;
- вместо утверждения философии индивидуализма, «реабилитации плоти» повышенный интерес к религиозным вопросам.

Характерные черты немецкого гуманизма

В Германии гуманизм касался не только этических оценок многообразных проявлений жизни индивида и общества, но и изучения всего природного «видимого мира». Это усиливало роль мировоззренческих проблем религиозно-философского характера и одновременно открывало путь развитию конкретных дисциплин естествоведения. В университетском преподавании основополагающим для гуманизма остался преимущественно комплекс гуманитарных наук, но, он дополнялся интересом к географии, медицине, астрономии, математике. В структуре немецкой гуманистической культуры роль естествоведения оказалась большей, чем в аналогичной по времени французской или английской ренессансной культуре.

Наращение реформационных стремлений в Германии обусловили и другие специфические черты гуманизма. Удельный вес этико-религиозных и церковно-политических вопросов в целом был здесь более значителен, чем в Италии той же поры.

Характерной чертой являлся и пронизывающий всю деятельность гуманистов общенемецкий патриотизм, постоянная тяга к воспитанию национальных гражданских чувств и интересов. Гуманисты болезненно ощущали контраст между «былой славой» империи и политической слабостью раздробленного отечества. Патриотические идеи в результате нередко приобретали гипертрофированный характер, вырождаясь в национализм, а «отечество» смешивалось с «империей».

Утвердившийся в Италии идеал разностороннего творчества, «универсального человека» в Германии практически не получили распространения. Главный акцент здесь обычно делался на сочетание этических добродетелей с эрудицией. В Германии утвердился идеал человека ученой и литературной профессии, обусловленный бюргерской ориентацией гуманизма.

Будучи представителями культуры просветительского типа, гуманисты в своей педагогике неразрывно связывали задачи образования с задачами воспитания в духе гуманистической этики.

В немецком гуманизме получили широкое распространение различные виды сатиры, авторы охотно пользовались приемами гиперболы и гротеска, что объясняется многовековым наследием народной культуры.

Главное завоевание гуманистов в немецких университетах XV – начала XVI в. – подготовка, за сравнительно короткие сроки, достаточно широкого круга образованных людей.

Сравнительно невелик в Германии круг выдающихся гуманистов, которые смогли возвыситься в своей деятельности до творчества общенационального, а в ряде случаев – и европейского культурного значения.

Немецкая литература

В преддверии Реформации немецкая литература носит особый полемический характер. В напряженной обстановке идеологической борьбы появились знаменитые *«Письма темных людей»* – анонимно изданная книга в двух частях (1515 и 1517 гг.), содержащая в себе сатиру, направленную против схоластики и клира. «Письма темных людей» были написаны группой гуманистов (*Ульрих фон Гуттен, Крот Рубеан, Муцеан Руф, Герман Буш*), связанных с эрфуртским сообществом. В ней пародировалась переписка невежественных, умственно и морально убогих монахов и теологов. Противники гуманизма обрисовывались как «тёмные люди», полные амбиций и откровенной злобы к свободной мысли.

С Ренессансом и Реформацией связано становление немецкого литературного языка. Перевод *Мартином Лютером* Библии на немецкий язык означал утверждение норм общенемецкого языка.

Крупнейшим писателем-сатириком Германии был *Себастьян Брант (1457 – 1521)*. В 1475 г. он прибыл в Базель, «вольный город», где занялся изучением юриспруденции, классической литературы и других наук. В 1484 г. он получил право преподавать, еще через пять лет ему было присвоена степень доктора римского и экономического права. Себастьян Брант занимал должность декана юридического факультета, имел собственную адвокатскую практику, участвовал в издании книг. Он был человеком энциклопедических знаний, свободно владел латынью, древнегреческим языком.

В наследие Себастьяна Бранта входят произведения исторического и политического характера, изречения, своды законов. Однако в истории его имя осталось благодаря крупной сатирической поэме *«Корабль дураков»*, опубликованной в 1494 г. в Базеле. Предметом осмеяния в ней являлись глупость, пороки его современников, описанные очень метко, остроумно и изобретательно. С. Брант призывает к пробуждению разума, очищению общества от глупости и других пороков.

В чести и силе та держава,
Где правит здравый ум и
право,
А где дурак стоит у власти,
Там людям горе и несчастье.

Признавший сам себя
глупцом,
Считаться вправе мудрецом,
А кто твердит, что он мудрец,
Тот именно и есть глупец.

Благодаря переводу книги на другие языки ее успех приобрел международный характер. К концу XVII ст. на разных языках вышло примерно 30 изданий поэмы.

Наиболее известным немецким поэтом был *Ганс Сакс (1494 – 1576)*. Трудолюбивый башмачник и трудолюбивый поэт. Он почти всю свою долгую жизнь провел в Нюрнберге, который являлся одним из центров немецкой

бюргерской культуры. Ганс Сакс гордился тем, что является гражданином вольного города, изобилующего выдающимися мастерами искусства и неутомимыми ремесленниками. В стихотворении *«Похвальное слово городу Нюрнбергу» (1530)*, он с любовью описывает «Нюрнберга устройство и повседневную жизнь». Из стихотворения мы узнаем, сколько было в городе улиц, колодцев, каменных мостов, городских ворот и часов, отбивавших время, узнаем о санитарном, общественном и хозяйственном состоянии города. С гордостью пишет Сакс о «хитроумных мастерах», искусных в печатном деле, живописи и ваянии, в литье и зодчестве, «подобных которым не найти в других странах». Стены вольного города отделяют поэта от необъятного и шумного мира, на который он с любопытством взирает из окна своего опрятного бюргерского жилища.

Идеал бюргерского благополучия для Ганса Сакса – Домашний очаг. И подобно тому, как он торжественно и деловито воспел городское благоустройство Нюрнберга, воспел он – столь же деловито – примерное благоустройства своего домашнего очага (*«Вся домашняя утварь, числом в триста предметов», 1544*).

В лице Мартина Лютера поэт приветствовал Реформацию, выводящую людей на верный путь из мрака заблуждения (*«Виттенбергский соловей», 1523*). Он обличал пороки папского Рима.

Многие его произведения расходились в народе в виде летучих листовок, обычно украшенных гравюрами на дереве. В конце почти каждого стихотворения Г. Сакс нравоучительно поднимал палец, обращаясь к читателю с предостережением, добрым советом или пожеланием. Оставаясь убежденным сторонником житейской мудрости, основанной на требованиях «здравого смысла», Г. Сакс проповедовал трудолюбие, честность и умеренность, богачей он хотел видеть щедрыми и отзывчивыми, детей – послушными, воспитанными и добронравными, брак был для него святыней, дружба – украшением жизни.

Г. Сакса глубоко тревожит разрушительная сила эгоизма, корыстолюбия, несовместимого с требованиями общественного блага. В обширном аллегорическом стихотворении *«Корыстолюбие – обширный зверь» (1527)* он рассматривает эгоизм, стремление к наживе как основную причину мирских неурядиц. Там, где властвует корыстолюбие – там увядают сады и редуют леса, там хиреет честное ремесло, опустошаются города и государства.

Г. Саксу чужд трагический элемент. Хорошо зная слабости своих соотечественников, он с мягким юмором повествует об их проказах и поделках.

Перед читателем проходят представители разных сословий и профессий. Поэт ведет читателя в трактир, на рынок, в королевский замок и на кухню, в амбар, мастерскую, сени, винный погреб, на луг, на карнавал... Вершину поэзии Ганса Сакса, бесспорно, образуют стихотворные шванки. Г. Сакс осмеивает различные слабости и проступки людей, подшучивает над сварливыми женами, над мужьями, покорно несущими ярмо домашнего рабства, над скупцами и ревнивцами, над обжорами и неотесанными крестьянами, над доверчивостью и глупостью простофиль, которых водят за

нос ловкие плуты (*«Школяр в раю», 1550, «Фюзингенский конокрад», 1553, и др.*). Он обличает ханжество и распутство попов (*«Старая сводня и поп», 1551*), изображает веселые проделки хитроумных жен (*«О том, как ревнивец исповедовал свою жену», 1553*) или крайнее простодушие дурней (*«Высиживанье теленка», 1551*).

В период жестокой реакции, последовавшей за крушением народной Реформации, Г. Сакс поддерживал у простых людей бодрость духа, укреплял в них веру в нравственные силы человека. Именно поэтому глубоко человеческое в своей основе творчество Г. Сакса, имело большой успех в широких демократических кругах. Молодой Гете почтил его память стихотворением «Поэтическое призвание Ганса Сакса».

Очень большую роль в культурной истории Германии играли так называемые «народные книги», анонимные, рассчитанные на широкие читательские круги. Они появились еще в середине XV в. и завоевали огромную популярность. Содержание книг отличались большим разнообразием. Это был причудливый сплав исторических воспоминаний, поэзии шпильманов, плутовских, рыцарских и сказочных историй, задорных шванков и площадных анекдотов.

Наибольшую известность приобрела *«Занимательная повесть о Тиле Уленшпигеле» (1515)*. Согласно преданию, Тиль Уленшпигель (или Эйленшпигель) жил в Германии в XIV в. Выходец из крестьянской семьи, он был неугомонным бродягой, балагуром, пройдохой, озорным подмастерьем, не склонявшим головы перед властью имущими. Именно таким запомнился он простым людям, любившим рассказывать о его проделках и дерзких шутках. Со временем из этих рассказов сложился сборник веселых шванков, в дальнейшем пополнявшийся анекдотами, заимствованными из различных книжных и устных источников. Тиль Уленшпигель становится легендарной собирательной фигурой, подобно тому, как на Востоке такой фигурой был Ходжа Насреддин.

Согласно народной книге уже с ранних лет склонен был Тиль возмущать спокойствие патриархальной Германии. Будучи еще совсем маленьким, приводил он в негодование односельчан, показывая им голый зад. Повзрослев, он довел до драки две сотни парней, намеренно перепутав их башмаки. Озорство стало его естественной стихией. Оно было ему столь же необходимо, как рыцарские авантюры героям куртуазного романа. Бросая вызов средневековому обществу, Уленшпигель в шутковстве находит драгоценную свободу. Он воплощение народной инициативы, ума и бурного жизнелюбия. Особенно популярными стали рассказы о том, как Уленшпигель обещал совершить полет с крыши, как без помощи лекарств излечил всех больных в госпитале, как для ландграфа Гессенского рисовал невидимую картину, как в Пражском университете вел диспут со студентами, как учил осла читать, как со скупым хозяином расплатился звоном монеты и др.

Занимая место на нижней ступени социальной лестницы, Уленшпигель мстил тем, кто готов был унижить его человеческое достоинство. Сатира пронизывает народную книгу. В ней ясно ощущается напряженная атмосфера

десятилетий, непосредственно предшествовавших Реформации. На страницах книги неоднократно появляются фигуры католических клириков, достойных осуждения. Попы погрязают в чревоугодии и алчности, охотно принимают участие в мошеннических проделках, нарушают законы celibата. Упоминаются в книге и рыцари-грабители, от которых на рубеже XV и XVI вв. сильно страдали немецкие города. К одному такому «благородному господину» Уленшпигель даже поступил на службу, и тот, разъезжая вместе с ним «по многим местам, заставлял грабить, красть, отнимать чужое, как было в его обычаях». Лихой бродяга, шут и озорник, Тиль Уленшпигель, однако, не был участником открытой политической борьбы. Его озорство зачастую лишено осознанной социальной цели. И все-таки проделки Уленшпигеля обладали немалой взрывчатой силой. Они расшатывали устои патриархального мира, под благолепными покровами которого скрывалась рутина и социальная несправедливость. В этом плане весьма примечательны многочисленные шванки, в которых Уленшпигель выступает в качестве подмастерья, сводящего счеты со своими хозяевами.

Эту вольнолюбивую тенденцию народной книги очень верно уловил великий бельгийский писатель XIX в. Шарль де Костер. В своем замечательном романе «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Лемме Гудзаке» (1867) он превратил героя народной книги в смелого борца за освобождение Фландрии от церковного и политического гнета.

К народным книгам относится *«История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» (1587)*. Опираясь на английский перевод немецкой книги, Кристофер Марло написал свою знаменитую «Трагическую историю доктора Фауста» (изд. 1604). Впоследствии Гете, а за ним и другие выдающиеся писатели не раз обращались к фаустовской легенде, впервые изложенной в народной книге на исходе XVI в.

Доктор Фауст был реальной фигурой. Он действительно жил в Германии в начале XVI в. Сохранились воспоминания современников о его деяниях, позволяющих полагать, что он являлся энергичным авантюристом, каких немало было в то время. Легенда связала его с преисподней. Согласно ей, Фауст за великое знание продал свою душу дьяволу. Автор книги, по видимому, лютеранский клирик, с осуждением относится к затее Фауста, который, поправ законы смирения и благочестия, дерзновенно «отрастил себе орлиные крылья и захотел проникнуть, и изучить все основания неба и земли». Он полагает, что «отступничество» Фауста «есть не что иное, как высокомерная гордыня, отчаяние, дерзость и смелость, как у тех великанов, о которых пишут поэты, что они гору на гору громоздили и хотели с богом сразиться, или у злого ангела, который ополчился против бога».

Однако никаких истинных знаний Фауст из союза с Мефистофелем не извлекает. Вся мудрость словоохотливого беса, касающаяся устройства мира и его происхождения, не выходит за пределы устаревших средневековых истин. Правда, когда Мефистофель посмел изложить учение Аристотеля о вечности мира, который «никогда не рождался и никогда не умрет», автор с

негодованием называет концепцию греческого философа «безбожной и лживой».

За этим следует путешествия Фауста совместно с Мефистофелем по различным странам и континентам. Так, в Риме, в котором Фауст увидел «высокомерие, чванство, гордыню и дерзость, пьянство, распутство, прелюбодеяния и все безбожное естество Папы и его прихлебателей», он с явным удовольствием издевается над «святым отцом» и его приближенными. В заключительных частях книги Фауст поражает многих своими талантами мага. Так, императору Карлу V он показывает Александра Македонского с супругой, а в Виттенбергском университете по просьбе студентов вызывает к жизни Елену Прекрасную. Ее он делает своей наложницей, и она родит ему сына Юста Фауста. Много в книге занимательных шванков, придающих ей шутовской, балаганной характер. Одному строптивому рыцарю Фауст украсил голову оленьими рогами, у крестьянина, не пожелавшего уступить ему дорогу, проглотил сани вместе с телегой и лошадь, на радость студентам верхом на бочке выехал из винного погреба и т.п.

И все же, несмотря на стремление благочестивого автора осудить Фауста за безбожие, гордыню и дерзание, его образ не лишен героических черт. В его лице нашла отражение эпоха Возрождения с присущей ей жаждой великого знания, культом неограниченных возможностей человека, мощным бунтом против средневековой косности.

Несмотря на наивность, шероховатость и порой примитивизм «народных книг», в них много привлекательного. Им присущ романтический дух, который присутствовал в творениях эпохи Возрождения, эпохи подвижной, пораженной неожиданными поворотами, находками и прозрениями.

Немецкая живопись эпохи Возрождения

Характерные черты

- как и нидерландцы, художники обращались к сокровенной духовной жизни человека, его переживаниям, психологическим конфликтам;
- наиболее значительные достижения были связаны с портретом, так как художники стремятся показать индивидуальное неповторимое;
- отсутствие образа идеальной личности;
- большое значение придается пейзажу в решении эмоционального строя образов;
- эмоциональное решение проблем света и тональности, имеющее значение для раскрытия взаимосвязи происходящих явлений;
- живопись и скульптура постепенно отдаляются от архитектуры;
- фрески почти совсем исчезли, оставался витраж, сохранявший довольно высокое качество;
- немецкое искусство не выработало рационалистических философских воззрений, которые в Италии вели к безоговорочной вере в человеческие силы;

- на развитие немецкой культуры оказали влияние три составляющих: античное и итальянское наследие и христианская культура.

Выдающимися мастерами немецкого Возрождения были Альбрехт Дюрер, Матиас Грюневальд, Лукас Кранах Старший, Ганс Гольбейн Младший.

Альбрехт Дюрер (1471 – 1528) совершил настоящий переворот в истории немецкого искусства. Он обладал универсальным дарованием: разносторонний живописец, график, ставший величайшим мастером гравюры в Европе, он был также ученым, занимавшимся проблемами линейной перспективы, теоретиком искусства, который настойчиво стремился постичь законы красоты. Дюрер учился ювелирному делу у своего отца, выходца из Венгрии, живописи – в мастерской нюрнбергского художника *М. Вольгемута (1486 – 1489)*, у которого воспринял принципы нидерландского и немецкого позднеготического искусства, ознакомился с рисунками и гравюрами мастеров раннего итальянского Возрождения. Хотя Дюрер, дважды побывавший в Италии, он не порвал с традициями готики и полнее других немецких мастеров смог передать дух эпохи, настроения хилиазма (вера во второе пришествие Христа).

Дюрер дружил с виднейшими гуманистами Европы. Его заказчиками были богатые бюргеры, германские князья и сам император Максимилиан I.

Дюрер были великолепным портретистом. В серии портретов 1520-х гг. он воссоздал тип человека ренессансной эпохи, проникнутого гордым сознанием самоценности собственной личности, заряженного напряженной духовной энергией и практической целеустремленностью.

Интересен «*Автопортрет*» (1500) Дюрера в 29 лет. Изобразив себя в строго фронтальной позе, Дюрер использовал композиционную схему, которую средневековые художники применяли для образа Христа. Для него это имело особый смысл: человек, по мысли автора, должен напоминать Спасителя не только внешним обликом, но и в переносном, высшем смысле – готовностью брать на себя и нести «крест», возлагаемый на него в земной жизни. Не горделивая спесь, но глубоко религиозное сознание проступает в этом «уравнивании» себя с Христом: свой несравненный художнический дар Дюрер воспринимает как милость Бога и свою ответную обязанность перед Творцом, наделившим его высочайшей способностью «творить мир» заново – кистью и резцом. На черном поле картины художник вывел золотом две надписи – слева поставил дату и свою подпись-монограмму, а справа, симметрично им, начертал: «Я, Альбрехт Дюрер, нюрнбержец, написал себя так вечными красками». Рядом он повторил год (1500), в котором многие его современники ожидали «скончания времен».

Дюрер много работал в технике гравюры. *Гравюра* (от фр. – вырезать, создавать рельеф). Произведения графики в завершённом виде представлены печатными оттисками, с «досок» (так именуются и металлические печатные формы), которые используются для тиражирования изображения. Каждый оттиск, полученный с печатной формы, считается авторским произведением (даже в тех случаях, когда доску резал гравёр по рисунку художника).

Величайшим творением Дюрера является «*Апокалипсис*» (1511) – серия гравюр, состоящая из 15 работ, изображающих библейское Откровение о последнем суде. Публиковались гравюры дважды. И самой знаменитой является «*Четыре всадника Апокалипсиса*». Эта гравюра иллюстрирует слова, записанные в шестой Главе Откровения Иоанна, о четырех разноцветных конях и их всадниках. Первый – с коронованной головой, опустил поводья белой лошади, натянул до упора тетиву лука и жалостливо глядит вперед – Победитель. Второй – взмахнул огромным мечом, ослепленный яростью, он стремительно мчит коня – Война. Третий – без головного убора, богато одетый, с весами в правой руке, равнодушным взглядом смотрит куда-то вдаль – Голод. Четвертый – исхудавший старец с трезубцем, костлявой ногой почти касается земной поверхности, лошадь его такая же истощенная, с витой веревкой вместо поводьев, без подков на копытах – это сама Смерть. За всадниками, согласно Библии, следует ад, который Дюрер изобразил в виде страшного зверя с открытой зубастой пастью. Вся шеренга несется, не замечая под копытами кучки людей: здесь и правитель в царской короне, и горожанин с крестьянином, даже монах. Над ними парит одинокий крылатый ангел. Никто не избежит наказания за совершенные при жизни злые деяния – вот что хочет нам сказать мастер на этой гравюре.

Персонажи показаны близко к зрителю. Кажется, что «Четыре всадника» вот-вот выскочат за пределы рамки и настигнут каждого. Связь с готикой здесь проявляется в струящихся драпировках, передающих экспрессию.

На гравюре «*Рыцарь, смерть и дьявол*» (1513) Дюрер изобразил христианского рыцаря, проезжающего через узкое ущелье. Конь горделиво, с достоинством и легкостью несет седока, несмотря на то, что рыцарь закован в доспехи.

Рядом с конем бежит собака, стремящаяся не отстать, рыцарь держит на плече копьё, в ножнах у бедра меч, он смотрит только вперед, не поворачивая головы, хотя рядом с ним идут неприятные, страшные спутники. Смерть на истощенном, бледном коне, сжимает в костлявой руке песочные часы, напоминая рыцарю, что земной путь его не вечен. Фигура ее оплетена змеями, у неё нет глаз, и то, что она торжествует последней, кажется несправедливостью. Дьявол со свиной мордой идет позади, на плече у него копьё. Стоит только рыцарю оступиться, и он накинется на него, начнет рвать острыми свиными клыками. А на дне ущелья – черепа, кости, одинокая ящерица, выпавший из чьей-то руки кинжал. Все это осталось от предыдущих рыцарей, которые дрогнули, которые не смогли перебороть свой страх. Их вера оказалась не прочной, под взглядом смерти и они дрогнули, испугались. Рыцарь на гравюре не знает страха. Он защищен присутствием Бога. Как тело его одето в доспехи, которые не пропустят чужой удар, так его душа облечена верой, которая устоит перед любым искушением. Несмотря на смутное ощущение опасности, которое внушает картина – благополучно ли выберется рыцарь, сумеет ли устоять перед пустыми глазницами смерти, хочется верить в лучшее. Уж очень уверенно рыцарь двигается вперед, и конь его, чувствуя уверенность хозяина, зря не

прибавляет шага. Он идет медленно, величественно, не показывая страха. Только собака, остро чувствующая насколько опасны спутники хозяина, выглядит испуганной и бежит вперед, едва ли не обгоняя коня. Современники воспринимали этот образ, как символ энергии, активной жизни человека.

На другой гравюре Дюрера – «*Св. Иероним в келье*» (1514) изображен ученый, погруженный в свой труд в обстановке покоя и тишины, неспешно текущего времени. Здесь Дюрер воплотил идеал иного типа жизни, которую гуманисты называли созерцательной, связывали с творческим началом, и которой также давали высокую оценку. Любовно запечатлены на гравюре все мелочи скромной, но уютной обстановки: песочные часы, сухая тыква – фляга паломника, подвешенная к потолку, туфли под скамьей. Лев – спутник Иеронима, словно огромный ласковый кот, растянулся на полу рядом с мирно дремлющей собачонкой.

Гравюра «*Меланхолия*» (1514) была одной из любимых работ автора. Сам Дюрер считал себя меланхоликом, что позволяет считать эту гравюру духовным автопортретом мастера.

На гравюре изображены морской берег, безграничная даль воды и сумеречное небо, прорезанное радугой и зловещими лучами кометы. На переднем плане сидит крылатая женщина в пышном наряде, подперев рукой голову, она погруженная в глубокую задумчивость. У нее массивное тело, сильные руки, крупные правильные черты лица. Взгляд женщины устремлен вдаль. Такой взгляд бывает у человека, который смотрит на окружающий мир, но ничего не замечает, потому что погружен в свои мысли. В позе женщины – душевный упадок, огромная усталость, т.е. такое душевное состояние, которое называется меланхолией.

Гравюра необычайно сложна. Под рукой женщины книга, застегнутая на застежку, – ей сейчас не до чтения. Над ее головой прибор для измерения времени – песочные часы, соединенные с солнечными. Рядом – колокол с веревкой, которая уходит за край гравюры. Если кто-то невидимый дернет за веревку, колокол зазвонит. Песочные часы и колокол всегда у Дюрера означали: «Помни о смерти». У ног крылатой фигуры, свернувшись клубком, спит тощая борзая собака – символ меланхолического темперамента.

Женщину окружают инструменты для измерения: часы, циркуль, линейка, весы. Сколько надежд связывал Дюрер с измерениями и вычислениями! Как часто ему казалось, что именно они откроют тайну прекрасного. И вот, женщина, погруженная в печальное раздумье, держит циркуль рассеянно и небрежно, а линейка валяется у ее ног. Уж не разочарование ли в линейке и циркуле, как ключам к секрету красоты, запечатлено тут? И не надежда ли на скрытые тайные свойства чисел привела сюда «Магический квадрат»? Дюрер составил первый в европейском искусстве магический квадрат 4 x 4, где сумма чисел в любой строке, столбце, диагонали, и даже в каждой четверти (по углам и в центральном квадрате тоже), и в углах большого квадрата равна – 34. Два средних числа в нижнем ряду квадрата указывают дату создания картины (1514). В небе, в лучах кометы,

распростерла крылья огромная летучая мышь. На крыльях мыши надпись: «Меланхолия I». На гравюре изображен огромный многогранник неправильной формы. Совсем недавно минералоги определили – это кристалл плавикового шпата. Такие камни находили в горных разработках под Нюрнбергом. Причудливый многогранник Дюреру показался таинственным. Он решил, что так же будет воспринимать его и зритель. Рядом с многогранником – тяжелое каменное ядро. Подобные тела были символами планет в сочинениях о магии, а у астрологов были символом мира, Вселенной вообще. Тигель на горящей жаровне – неперенный предмет оборудования алхимических лабораторий.

Дюрер считал, что меланхолия связана с напряженной работой. В одном из трактатов о живописи он замечает: «От постоянного упражнения разума расходуется самая тонкая и чистая часть крови и рождается меланхолический дух». Тут явственно слышен собственный опыт: печальное, меланхолическое настроение – неизбежная расплата за напряженную творческую работу. Недаром эту работу Дюрера называют «духовным автопортретом».

Интерес представляет гравюра «*Носорог*» (1515). Гравюра выполнена на дереве. До XVIII в. данное изображение применялось во всех учебниках по биологии.

Дюрер нарисовал носорога, но при этом сам никогда не видел его. В Европе считали, что это животное существует лишь в мифах. Носорог был синонимом чего-то невероятного.

В 1512 г. носорога подарили португальскому императору. У императора возникло желание подарить его Папе Римскому. Животное перевозили на корабле. Носорог в пути взбесился, сделал пробоину в корабле, и судно затонуло. Вся Европа начала говорить об этом необычном звере. Дюреру попал в руки набросок носорога, который сделал человек, имя которого неизвестно. Мастер смог изобразить это животное на гравюре из дерева. Дюрер наделил носорога сказочными чертами. Например, на его спине можно увидеть еще один рог. Спереди у носорога щит и латы. Некоторые исследователи уверены, что эти латы не плод воображения художника. Перед тем, как носорог будет подарен Папе, было задумано целое представление. Носорог должен был сражаться со слоном. Вполне вероятно, что именно для этого на животное надели латы. Очевидец увидел его в них и зарисовал. Творение Дюрера быстро стало известным и разошлось в большом количестве копий.

Многочисленные рисунки свидетельствуют об изучении Дюрером природы. Его анималистические и ботанические рисунки отличает высокое мастерство исполнения, наблюдательность, верность передачи природных форм, свойственные учёному-натуралисту. Большая их часть тщательно проработана и представляет собой законченные произведения, тем не менее, по обычаю художников того времени, они служили вспомогательным материалом: все свои штудии Дюрер использовал в гравюрах и картинах, неоднократно повторяя мотивы графических работ в крупных произведениях.

Одновременно с Дюрером работал художник *Маттиас Готхарт Нитхардт (1460/1470—1528)*, прозванный *Грюневальдом*. Работал он в Баварии, Франкфурте-на-Майне и Майнце. В 1508 – 1525 гг. был придворным живописцем, художественным советником, архитектором и специалистом-гидротехником майнцских архиепископов и курфюрстов. Сохранилось не более десятка его произведений. Грюневальд был практически забыт. Новое открытие художника было сделано в начале XX в. немецкими экспрессионистами, которые сочли его своим прямым предшественником.

Грюневальд был человеком широкой эрудиции и многосторонней одарённости. Его интересовали проблемы науки, религии, философии и общественного устройства. Его искусство пронизано глубочайшей человечностью, живым состраданием к человеческим мукам, неисчислимым страданиям, которые он видел кругом. Грюневальд был свидетелем восстания «Башмака», Великой Крестьянской войны, Реформации, кровавых расправ с восставшими. Грюневальд, наделённый глубоким чувством сострадания, поставил в своём искусстве проблему подлинной трагедии жизни благородного и честного человека, подвергаемого преследованиям и оскорблениям в жестоком, озверевшем мире.

Выполненный им *«Изенгеймский алтарь»* для монастырской церкви является шедевром. Алтарь состоит из одиннадцати досок, центральное место в нем занимает «Распятие». Ни один из мастеров Средневековья и Нового времени не показал так откровенно и без прикрас картину страдания и смерти Христа на кресте, как это сделал Грюневальд. Ладони Христа проткнуты гвоздями, кровь стекает по деревянным перекладинам, пальцы скрючены от боли и вознесены к небу. Тело распятого покрыто ранами, голова безжизненно упала на грудь, необычно большим выглядит гвоздь, которым его ноги прибиты к кресту, мышцы подъёмов ног разорваны, кровь стекает по пальцам ног и по нижней части креста капает на землю. Голова Христа, увенчанная непривычно большим терновым венцом, в крови и ранах. Губы посинели, обнажились язык и зубы. Шипы вонзились в плечи и руки, как указание на пережитое бичевание. Всё тело покрыто гнойниками и разрисовано желтовато-зелёными разводами. Стекающая кровь, терновый венец и разодранная набедренная повязка свидетельствуют о полном уничтожении и унижении человеческой натуры Христа. Жестокое, детальное изображение страданий было сознательно запрограммировано живописцем. Это должно было подвести к «соучастию», к состраданию.

Один из персонажей, стоящий справа на картине Грюневальда – Иоанн Креститель. Согласно библейским сказаниям, к моменту распятия Христа он уже был мертв. И здесь он представлен в виде предтечи Христа. Непропорционально длинным пальцем указывает он на мёртвого Иисуса, а за ним видна надпись: «Ему должно расти, а мне умяться», это отрывок из Евангелия от Иоанна. Что означает также, что искупление Христа завершено. Это предсказание Иоанна Крестителя свершилось.

Для створки с воскресением Грюневальд выбрал формы и краски, которые чётко показывают противоположность действию на картине распятия. С распахнутыми руками Христос воспарил из могилы, за ним на картине царит огромный солнечный шар, одновременно являющийся нимбом. Тело окутано сияющими одеждами.

В сцене «Снятия с креста» фигура Богоматери изображена гораздо крупнее, чем фигура Марии Магдалины, что указывает на большую значимость образа. Мать Иисуса, как и Мария Магдалина, пережила сильнейшее потрясение. Ее сын умер на кресте. Что может быть страшнее для матери, чем потеря собственного ребёнка. От глубочайшего потрясения скорбящая мать и сама выглядит почти мертвой. Грюневальд не случайно изобразил ее с мертвенно-бледным лицом и окутанную белым покрывалом, как саваном. В то же время она сложила руки в характерном жесте, символизирующем принятие, смирение.

По воскресеньям открывались наружные створки алтаря и исчезали сцены мучений и горя. Перед прихожанами открывалось прекрасное зрелище – *«Ангельский концерт»*. Мы видим ангелов, которые собрались, чтобы музицировать для Девы Марии на огромном празднике: небесном ликовании о Воплощении Сына Божия. Однако многие из изображенных Грюневальдом фигур трудно идентифицировать. Это особенно относится к загадочной группе существ, которые призрачно маячат на заднем плане в таинственной темноте. В центре этой группы выделяется странный женский образ в короне из перьев, с молитвенно сложенными руками. Некоторые исследователи видят в ней фигуру древней прорицательницы Сивиллы, предсказавшей пришествие Мессии. За ней видна голова еще одного загадочного персонажа, который, возможно, олицетворяет Еву («мать Природы», в отличие от Марии, «матери Благодати»). Взоры всех ангелов обращены к этой Марии. И только ближний к зрителю ангел, сидящий на переднем плане с басовой виолой, кажется, наблюдает за Мадонной в саду, изображенной на правой створке.

Колористическое богатство живописи Грюневальда принадлежит к высшим достижениям национальной художественной культуры. Он ренессансный художник, глубоко эмоциональный, изображающий простых людей из народа, вводящий в свои картины на религиозные сюжеты массу бытовых подробностей.

Выдающийся портретист, мастер мифологических и религиозных сцен – *Лукас Кранах Старший (1472 – 1553)*. В 1505 г. Кранах получает место придворного живописца при дворе Саксонского курфюрста Фридриха Мудрого в Виттенберге. Вместе с полагающимися привилегиями Кранах получил целый ряд обязанностей: он сопровождал своего господина на охоте, участвовал в турнирах и празднествах, а в 1508 г. был даже послан с дипломатической миссией в Нидерланды к императору Священной Римской империи Максимилиану I.

За 45 лет, прожитых в Виттенберге, Кранах из безродного странствующего живописца превратился в самого богатого жителя города,

многоуважаемого члена городского управления, дважды избиравшегося бургомистром. Он содержал большую мастерскую, был владельцем нескольких домов и земельных участков, аптеки, книжной лавки и типографии.

В годы придворной службы Кранах занимался преимущественно гравюрами. Он был одним из первых европейских гравёров, начавших создавать цветные оттиски («Адам и Ева»), которые печатались с двух досок: одна давала чёрный рисунок, другая – цветной фон. Единственным живописным произведением этого периода стал «Алтарь Св. Екатерины». Лишь после нидерландского путешествия Кранах вновь обратился к живописи, работая в различных ее жанрах. Это и большие алтари для саксонских церквей («Княжеский алтарь»), и картины на библейские темы («Рождество Христа»), и мифологические композиции («Венера и Амур», «Нимфа источника», «Суд Париса»), и жанровые сцены, и сцены охоты («Охота на оленей»).

С 1510-х гг. в творчестве Кранаха нарастают черты, предвосхитившие европейский маньеризм 1530 – 1550-х гг.: манерные и жеманные изображения, выполненные, по заказам знати и в большом количестве размножавшиеся мастерской художника («Нимфа источника», «Суд Париса»).

На протяжении всей жизни Кранах оставался замечательным мастером портретного жанра. Его портреты пользовались большой популярностью. Моделями Кранаха были саксонские курфюрсты и члены их семей, вельможи, деятели церкви и науки («И. Шёнер»). Особое место в ряду образов, созданных художником, занимают *портреты Мартина Лютера и его сподвижника Меланхтона (1543)*, считающиеся единственными их изображениями. Сам великий реформатор сыграл немаловажную роль в жизни Кранаха. Их знакомство состоялось в начале 1520-х гг. и вскоре переросло в тесную дружбу. Приняв учение Лютера, Лукас Карнах становится «живописцем реформации». Он создает картины и гравюры, выражающие идеи Реформации, иллюстрирует сочинения Лютера, пишет его портреты (*«Портрет Мартина Лютера», 1520*). В то же время в числе его постоянных заказчиков был кардинал Альбрехт Бранденбургский – ярый приверженец католической церкви (*«Портрет кардинала Альбрехта Бранденбургского», 1526*).

После смерти Фридриха Мудрого художник остался при дворе его брата Иоганна Твердого (Постоянного). Он стал наставником его сына, Иоганна Фридриха, впоследствии получившего прозвище «Великодушного». Кранах стоял во главе саксонского посольства, прибывшего к курфюрсту Иоанну III Миротворцу, чтобы посватать его дочь, принцессу Сибиллу Клевскую, за принца Иоганна Фридриха. В дальнейшем именно Сибилла стала моделью для многочисленных кранаховских женских персонажей, мифологических и библейских (*«Адам и Ева», «Венера и Амур», «Лукреция»*).

В 1550 г. курфюрст Иоганн Фридрих, впавший в немилость императора Карла V, был взят в плен, а затем отправлен в ссылку. Верный своему воспитаннику до конца, художник следует за ним сначала в Аугсбург, а затем в Веймар. 16 октября 1553 г. Лукас Кранах скончался. Творчество Карнаха, обладавшего виртуозным искусством декоративных решений и тонким

чувством красоты пейзажа, оказало влияние на творчество целой плеяды художников, в живописи и графике, для которых важную роль играл пейзаж. Этих художников объединяют названием «*Дунайская школа*». Крупнейшим из них был *Альбрехт Альтдорфер (1480 – 1538)*, автор алтарных образов и картины «Битва Александра Македонского с Дарием», ставшей вершиной его искусства. Своим поэтическим восприятием природы, воплощенным то в лирических, то в мощных величаво-космических образах, Альтдорфер внес большой вклад в становление пейзажного жанра в Европе.

Ганс Гольбейн Младший (1497 – 1543). В историю мировой живописи Хольбейн вошел, прежде всего, как выдающийся портретист. Манеру этого немецкого художника отличают трезвое изображение предмета, ясность образов, острая наблюдательность, некоторое спокойствие. Художник родился в Аугсбурге и учился мастерству у своего отца. Став протестантом, переселился в Швейцарию, где познакомился с Эразмом Роттердамским, иллюстрирует его «Похвалу глупости», создает его портрет. На портрете «*Эразм Роттердамский*» (1523) изображен на светлом фоне, погруженный в свои ученые труды. Человек наедине со своими думами. На губах Эразма чуть заметна ироническая улыбка.

В 1526 г. Ганс Гольбейн едет в Лондон. Благодаря рекомендательным письмам Э. Роттердамского художник был любезно принят в доме Томаса Мора, канцлера и советника короля Генриха VIII. В короткий срок Хольбейн приобретает широкую известность среди друзей Мора как великолепный портретист («Астроном Николас Кратцер»). Он создает как живописные, так и графические портреты («Портрет Т. Мора»).

«*Портрет Моретта*» (1543) – перед нами французский посланник при дворе английского короля Генриха VIII. Моретт – натура умная и проницательная, сильная, есть в нем и что-то от авантюриста. Характерен жест, которым он сжимает рукоять кинжала. Великолепна прорисовка деталей одежды, цветовая гамма, работа маслом, передающая фактуру тканей. Перед нами точный образ человека и вместе с тем – характер героя суровой эпохи.

Пишет Ганс Гольбейн Младший и на религиозные темы. По форме – религиозные, по сути – светские. Особенно это заметно в его картине «*Христос в гробу*» (1521). Это о ней Ф.М. Достоевский в своем «Идиоте» не без основания заметит: «Она не одного сделает неверующим».

И в самом деле. Трудно представить себе более реалистичным, земным это изображение мертвого Христа. Ничего «божественного», ничего «потустороннего». Даже нимба, без которого не мыслилось изображение божества, и того нет.

В 1533 г. в Англию прибыли французские послы, чтобы предотвратить разрыв Англии с Римской католической церковью. Им была известна репутация Ганса Гольбейна. Жан де Дентвиль хотел увековечить свою особу и заказал полотно, изображающее его в полный рост. Картина предназначалась для фамильного замка семьи Дентвиль. Заказчик картины – слева, он опирается на этажерку с двумя полками, покрытую восточным ковром. На верхней полке

стоят астрономические приборы и хронометр. Век Дентвиля – это же век Коперника. На нижней полке – музыкальные инструменты, приоткрытая книга и другая, широко распахнутая книга с религиозными гимнами, выражающая предпочтения Жоржа де Сельва – друга посла, епископа Лавора, специально приехавшего, чтобы позировать. Жан де Дентвиль одет в шубу с пышными рукавами, подбитую горностаем, на его шее цепь со знаком ордена Святого Михаила, правая рука покоится на кинжале, на ножнах которого вырезан его возраст: 29 лет. Помимо живописи он любил музыку и интересовался науками, поэтой причине на видном месте в картине – книги и научные приборы. Дентвиль – посол «короткого платья», что олицетворяло политическую власть (в противоположность послу «длинного платья» – носителю религиозной власти). Жорж де Сельв по предложению короля Франциска I был возведен в ранг епископа, не достигнув 18 лет. Так король желал отблагодарить отца Жоржа – председателя парижского парламента, сыгравшего большую роль в его освобождении после поражения при Павии (1525). Глобус повернут так, чтобы были видны страны, связанные с целью посольства. Вверху слева – за занавесом скрытое распятие, напоминающее, что Христос – вершитель судеб мира и защитник послов католического государя. Узоры пола точно воспроизводят наборные полы Вестминстерского аббатства. На столе – приборы мореплавания, лютня – все это напоминает о том, что перед нами люди Возрождения.

Но весь великолепный порядок, изображенный Гольбейном – это маска, фасад. Главное – с трудом идентифицируемая фигура на полу у ног персонажей. Она – страх смерти, сидящей внутри человека. «Помни о смерти» было девизом Дентвиля. Непонятная фигура – это череп, который виден только со строго определенной точки. В замке Полиси был зал для демонстрации картины. Она висела в простенке между двумя боковыми дверями в глубине зала.

Гольбейн задумал свой шедевр как драматический спектакль в двух актах, как пишет искусствовед Юргис Балтрушайтис: «Первое действие разыгрывается, когда зритель входит через главную дверь, и оказывается на некотором расстоянии от двух господ, выступающих в глубине как на сцене. Он восхищен их позами, пышностью сцены. Единственно, что нарушает гармонию, – это странное тело у ног персонажей. Физический и материальный аспект видения еще более усиливается, когда приближаешься к картине, то странный предмет становится еще менее понятным. Обескураженный посетитель уходит в правую дверь, единственную открытую, – и это второе действие. Уже выходя в соседний салон, он поворачивает голову, чтобы последний раз взглянуть на картину, и тогда он все понимает: ракурс полностью скрывает сцену и делает видимым скрытое изображение. На месте человеческого великолепия он видит череп. Персонажи и все их научные принадлежности исчезают, а на их месте возникает знак Конца. Пьеса завершается».

Творчество Гольбейна оказало влияние на формирование английской портретной школы живописи.

Архитектура и скульптура

Характерные черты архитектуры Германии

- сильное влияние готики. Но из нее уже вырастают проторенессансные начала. Архитектура по-прежнему оставалась готической, но ее готический облик становился уже внешним, поверхностным;
- преобладают постройки делового назначения, в которых не требуется тесного союза с изобразительными искусствами;
- тяготение к живописности архитектурного построения;
- сохраняется фахверковый тип строительства.

В Германии с начала XVI в. ведущую роль начинает играть светское зодчество. Жилой городской особняк, ратуша или торговый дом – таковы доминирующие в эту эпоху типы строений.

Несмотря на многообразие форм немецкой архитектуры, связанное с раздробленностью страны, в зодчестве явственно выражены некоторые общие принципы. Традиции средневековой готической архитектуры не умирают в немецком зодчестве на протяжении всего столетия, накладывая свой отпечаток на образный строй ренессансных сооружений Германии.

В основе немецкой ренессансной постройки лежат два принципа: целесообразность в организации внутренних пространств и живописность внешних форм. Особенное внимание уделяется оформлению интерьеров, которое по своему духу соответствует внешнему виду здания. Нарядные орнаментированные каминные, богато разработанные потолки, облицованные деревом, расписанные стены.

В немецкой архитектуре XVI в. выделяются два течения. Архитектура северо-западной Германии (Шлезвиг-Гольштейн, Мекленбург, Пруссия) исходит из средневековых традиций и продолжает варьировать позднеготические формы, лишь приспособляя их к новым запросам. Здесь складывается облик частного городского особняка и ратуши – двух типов построек, нашедших в Германии особенно широкое применение. Здание ратуши обычно представляет собой прямоугольный каменный блок с чрезвычайно высокой крутой кровлей. Выходящий на улицу фасад по большей части непосредственно переходит в огромный ступенчатый фронтон, нередко занимающий более трети высоты здания. Этажи отделяются один от другого карнизами; фронтон завершается остроконечными шпилями или какими-либо иными украшениями. Плоскость стены разбивается многочисленными соединенными по два и по три окнами, узкие простенки между которыми, покрыты рельефным или живописным орнаментом. Иногда фронтоны отсутствуют и заменяются крутой высокой крышей с многочисленными слуховыми окнами. Часто применяются разнообразные башни и выступы стены, которые придают всему зданию характер большой живописности и подвижности. Каждая из этих построек чрезвычайно индивидуальна, хотя и следует некоему общему идеалу.

В первую половину XVI в. общественными постройками выделяется город Кельн. *Городская ратуша* представляет двухъярусную арочную галерею (1569 – 1573), где элементы классической ордерной архитектуры получили своеобразное истолкование. Образцом вестфальской архитектуры является *Цеховой дом в Мюнстере* с трехэтажным нарядным фронтоном и многочисленными соединенными по четыре вместе окнами.

Во многих постройках на севере Германии начала и середины XVI в. можно проследить влияние нидерландской архитектуры. В это время в Германию приезжало множество нидерландских архитекторов, которые возводили целый ряд первоклассных построек. Наиболее ярким их образцом является *ратуша в Эмдене*, построенная в 1574 – 1576 гг. архитектором *Лауренсом ван Стеенвинкелем*. Здание это, близко напоминая своими формами ратушу в Антверпене. Здесь с особой силой сказывается идущее от готики стремление замаскировать плоскость стены и превратить ее в живописно разработанную поверхность.

Второе течение в немецкой архитектуре XVI в. сформировалось в южной Германии (Ульм, Нюрнберг, Аугсбург). В постройках южной Германии выступают такие ренессансные черты, как гармоничность пропорций, упорядоченность плана и распределение архитектурных масс по горизонтали. Тяготение к живописности архитектурного построения, типичное для немецкого искусства XVI в., не пропадает в этих зданиях. Стены зданий трактуются как поле для живописной разработки. Башенки, выступы стены, фронтоны применяются и здесь, подчиняясь законам новой упорядоченности. Такова общая композиция *дворца Ландсгут в Баварии* (1537 – 1543), *дворца в Мюнхене*, где работали итальянские архитекторы.

Сохраняется фахверковый тип строительства, в особенности в небольших городах, где они образуют привлекательные уголки в городской, застройке.

Во второй половине XVI в. параллельно нарастает тяготение к повышенной декоративности и нарядности, которое имеет много точек соприкосновения со средневековой архитектурой. Огромные богато декорированные ступенчатые фронтоны, нарядные украшенные скульптурой порталы, разнообразные по форме и размерам выступы стены, башни, лестницы, подчиняясь единству замысла, приобретают иной смысл. Большое значение получают, окруженные галереями и ренессансными колоннадами, внутренние дворы. Примерами могут служить памятники юго-западной Германии – так называемый *Фрауэнхаус в Страсбурге* (1579 – 1585) и *замок в Штутгарте* с замечательными трехэтажными галереями, окружающими внутренний двор. В знаменитом *Гейдельбергском замке* (1556 – 1559) дается особенно яркое воплощение этого стиля. Фасад сплошь заполнен предельно живописной декорацией, не оставляющей ни единого участка стены свободным. Однако портал в целом подчинен строго ритмическому членению и правильным, четким пропорциям. В этом же стиле создается целый ряд замков и особняков по всей Германии, в том числе в крупных городах – Нюрнберге, Бремене, Любеке и других.

Непрерывно растущая склонность к пышному и богатому оформлению интерьера с особенной силой дает о себе знать в церковном строительстве. Стали использоваться античные колонны, заменившие пучки колонн средневековых соборов, свободные пространства стены заполняются сплошь живописью (*Мюнхен, церковь св. Михаила*).

Во второй половине XVI в. Германии наиболее известными были архитекторы – *Вендель Диттерлейн (1550 – 1599)*, участвовавший в постройке Фрауэнхауса в Страсбурге и явившийся одним из проводников классического стиля в Германии, и *Ганс Штох*, осуществивший проектирование и строительство Гейдельбергского замка.

Характерные черты развития скульптуры

- слабо выражены ренессансные черты;
- сильное влияние готики.

Немецкая скульптура в XVI в. не достигла такого высокого уровня развития, как живопись и графика. В скульптуре развитие ренессансных элементов наталкивается на несравненно большее сопротивление церковных готических традиций, чем в живописи, потому что скульптура в это время связана, главным образом, с церковными заказами. Религиозная борьба XVI в. сильно осложнила развитие скульптуры. Одним из следствий Реформации были попытки усиления традиций католической церкви в художественной культуре. Это привело к крайнему утрированию готических форм, безудержной экспрессии жестов и нагромождению складок одежд, а человеческие образы приобретают экзальтированный болезненный оттенок. Лишь немногие скульпторы сохранили чувство меры и некоторую жизненность образов. Центры ренессансных течений в немецкой скульптуре XVI в. – германские города, расположенные на Юге страны, в которых развивалось творчество величайших живописцев немецкого Возрождения – Дюрера и Гольбейна. Именно в Нюрнберге и Аугсбурге работали крупнейшие немецкие скульпторы времен реформации и Крестьянской войны – Петер Фишер Старший и Адольф Даухер. *Петер Фишер Старший (ок. 1400 – 1529)*, родившийся в Нюрнберге и проживший там всю свою жизнь. Мастерская Фишеров в Нюрнберге стала крупнейшим центром художественного литья в Германии. Именно здесь была создана для одной из церквей города пятиметровая **бронзовая рака Св. Зебальда**, в которой прихотливый пьедестал, мощехранилище и высящийся над ним балдахин на колонках, были богато украшены статуэтками и рельефами. Все в целом сочетало черты готики и Ренессанса. Наиболее значительными произведениями мастера были бронзовые статуи легендарных королей средневековья – Артура и Теодориха, которые украшают гробницу императора Максимилиана I в дворцовой церкви в Инсбруке. Хотя короли одеты в латы и шлемы, их фигуры наделены воинственным феодальным обликом, но они уже больше напоминают античные статуи, чем готические образы. Их позы спокойны, у короля Артура, отсутствует религиозная экспрессия и надменная чопорность образов старых надгробий.

Адольф Даухер (ок. 1460/65 – 1523/24), родившийся в Ульме и с 1491 г. поселившийся в Аугсбурге выполнил ярко реалистические бюсты на скамьях для хора Фуггеровской капеллы в церкви св. Анны в Аугсбурге (1512 – 1518). Особенно интересна своей реалистичностью и полнотой жизненных сил его **«Юдифь с головой Олоферна»**. Ренессансные принципы, выраженные без особенной индивидуальной яркости, но достаточно последовательно и отчетливо, свойственны также его большой группе **«Оплакивание Христа»** в алтаре той же капеллы.

Нюрнбергскому мастеру **Адаму Крафту** (1455/60 – 1509) принадлежит серия рельефов, изображающих **«Крестный путь»** (1505 – 1508), в которых чрезвычайно сильны жанровые реалистические элементы. Типы и костюмы взяты из окружающей художника жизни, связь между фигурами строится на реальном драматическом действии, выраженном естественно и просто, без готического утрирования и условности.

Ко второй половине века реалистические тенденции в скульптуре угасают, что в первую очередь связано с сильными социальными и экономическими потрясениями, которые довелось испытать в это время Германии. Во второй половине XVI в. искусство Германии на долгие годы замирает в своем поступательном развитии.

Практикум

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите характерные черты Возрождения в Германии?
2. Назовите хронологические рамки Возрождения в Германии?
3. Назовите характерные черты немецкого гуманизма?
4. Какие темы в своих стихах поднимает Ганс Сакс?
5. Из каких социальных кругов вышло произведение «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике»?
6. Расскажите о творчестве А. Дюрера?
7. Почему гравюру А. Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол» современники воспринимали как символ активной жизни и энергии?
8. Какую работу А. Дюрера считают духовным автопортретом мастера?
9. Сформулируйте главную проблему, поставленную Грюневальдом в его произведениях?
10. Что за непонятный предмет находится на полу у ног послов, в одноименной картине Г. Гольбейна и каков его смысл?
11. Назовите характерные черты немецкой архитектуры XVI в.?
12. Назовите отличительные черты архитектуры южных земель Германии?
13. Назовите характерные черты немецкой скульптуры XVI в.
14. Назовите скульптурные работы Адольфа Даухера?

Кейсы

1. Прочитайте поэму Себастьяна Бранта «Корабль дураков» и сравните трактовку глупости у Эразма Роттердамского и у Себастьяна Бранта. Определите характер смеха в поэме «Корабль дураков».

Тесты

1. Имя писателя, автора книги «Легенда о Тиле Уленишпигеле и Лемме Гудзаке»:

- а) автор не известен;
- б) Ганс Сакс;
- в) Шарль де Костер.

2. Автор поэмы «Корабль дураков»:

- а) Ганс Сакс;
- б) Себастьян Брант;
- в) Эразм Роттердамский.

3. Библию на немецкий язык перевел:

- а) Мартин Лютер;
- б) Томас Мюнцер;
- в) Ульрих фон Гуттен.

4. Какого всадника «Апокалипсиса нет на гравюре А. Дюрера «Четыре всадника Апокалипсиса»:

- а) Война;
- б) Голод;
- в) Смерть;
- г) Грехопадение.

5. Своим духовным портретом А. Дюрер считал:

- а) «Меланхолия»;
- б) «Св. Иероним в келье»;
- в) «Рыцарь, смерть, дьявол».

6. Автор «Изенгеймского алтаря»:

- а) Альбрехт Дюрер;
- б) Маттиас Грюневальд;
- в) Лукас-Карнах Старший.

7. Художник, принадлежавший к так называемой «Дунайской школе», оказавший большое влияние на развитие пейзажного жанра:

- а) Маттиас Грюневальд;
- б) Лукас-Карнах Старший;
- в) Альбрехт Альтдорфер.

8. Автор похвального слова Нюрнбергу:

- а) Ганс Сакс;
- б) Ульрих фон Гуттен;
- в) С. Брант.

9. Ганс Гольбейн Младший проиллюстрировал сочинение известного гуманиста:

- а) Эразма Роттердамского

- б) Мартина Лютера
- в) Жана Кальвина.

10. В Германии новые ренессансные тенденции в меньшей степени проявились в:

- а) живописи;
- б) скульптуре;
- в) литературе.

11. На гравюре А. Дюрера «Четыре всадника Апокалипсиса» изображены всадники, олицетворяющие: Голод, Войну, Смерть и

12. «Корабль дураков» С. Бранта:

- а) сатирический роман в стихах;
- б) цикл шванков;
- в) сатирико-дидактическая поэма.

13. «Письма темных людей» были созданы:

- а) Гансом Саксом;
- б) Ульрихом фон Гуттенем;
- в) группой гуманистов.

14. «Темными людьми» в книге «Письма темных людей» называются:

- а) монахи;
- б) неграмотные крестьяне;
- в) неумные люди;
- г) жители провинции.

15. Бронзовую раку Св. Зебальда в Нюрнберге создал:

- а) Питер Фишер Старший;
- б) Адольф Даухер;
- в) Адам Крафт.

Рекомендуемая литература

- Беккет В. История живописи. – М.: АСТ, 2008. – 356 с.
- Великие художники Нидерландов XV – XVII веков. / Сост. А.Ю. Королева. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004. – 144с.
- Гнедич П. П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура. – М.: Эксмо, 2013. – 526 с.
- Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. Учеб. – 3-е изд. – М.: Высш. шк., 2000. – 368с.
- Либман М. Немецкая скульптура. 1350 – 1550. – М.: Искусство, 1980. – 406 с.
- Либман М. Дюрер и его эпоха. – М.: Искусство, 1972. – 320 с.
- Львов С.Л. Альбрехт Дюрер. – М.: Искусство, 1985. – 352 с.
- Миронов А. Альбрехт Дюрер. Его жизнь и художественная деятельность. – М.: ЛКИ, 2010. – 440 с.
- Мишина Л.А. История культуры Германии. – М.: «Русская Панорама», 2013. – 304 с.

Немецкие шванки и народные книги XVI века. – М.: Художественная литература, 640 с.

Себастьян Брант. Корабль дураков. Эразм Роттердамский. Похвала Глупости. Навозник гонится за орлом. Разговоры запросто. Письма темных людей Ульрих фон Гуттен. Диалоги / Пер. С нем. И латинского. — М.: Художественная литература, 1971. – 1971. – 768 с. – (Библиотека всемирной литературы).

Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. – СПб.: «Азбука-классика», 2009. – 640 с.

Шуази О. Всеобщая история архитектуры. – М.: Эксмо, 2008. – 673 с.

5.3. Возрождение во Франции. Французский гуманизм и литература Общая характеристика эпохи

В 1453 г. победой Франции закончилась Столетняя война с Англией (1337–1453), потребовавшая от страны страшного напряжения сил. Во Франции по сей день, помнят подвиг смелой крестьянской девушки Жанны д'Арк, сплотившей вокруг себя патриотические силы страны. В результате войны с Францией воссоединились обширные области, находившиеся под властью англичан. При Людовике XI (1461 – 1483), которого не без основания называют первым французским королем абсолютистского типа, в состав Французского королевства вошли герцогство Бургундское, графство Прованское и другие территории, принадлежавшие крупным феодалам. В конце XV в. настал черед герцогства Бретонского (Бретань). Эта победа политической централизации над Э//феодалным партикуляризмом имела огромное значение. С ней связаны дальнейшие успехи торговли и промышленности. Она стимулировала рост национального самосознания и открывала перед французской культурой новые перспективы.

В XVI в. Франция вошла самым крупным централизованным государством в Западной Европе. Ее экономическое развитие достигло значительных успехов. Франция была экономически более развитой страной, чем Испания, Германия, Южная Италия, скандинавские страны. Во Франции формировалась капиталистическая форма хозяйствования. Появилось мануфактурное производство, в основном работающее на внешний рынок. Широкое развитие получили такие отрасли французской промышленности, как металлургия, суконное, льняное, шелковое производства. Большой славой пользовались парижская парфюмерия и ювелирное дело. Успешно развивались новые мануфактуры, заимствованные в Италии: ковровые (гобелены), зеркальные, стекольные, фаянсовые. Французские пушки считались лучшими в Европе еще в XV в. Французские типографии печатали книги, которые расходились не только во Франции, но и в других странах Европы.

Франция вела активную средиземноморскую торговлю. Марсель был крупнейшим южным портом страны. В важные порты превращались северные и западные города Бордо, Ла-Рошель, Нант, Гавр, Дьепп. Международное значение имела торговля города Лиона, являвшегося одновременно и

крупнейшим денежным рынком, где появляются банки и четыре раза в год проводятся ярмарки.

Но все же по сравнению с Англией и Нидерландами экономическое развитие Франции было замедленным. Ее мануфактуры развивались не столь стремительно, как в этих странах. Подавляющая масса населения была занята сельским хозяйством. При этом французская деревня продолжала сохранять свой типично феодальный облик. Во Франции XVI в. еще не замечалось той глубокой ломки традиционных отношений феодального способа производства, как это имело место в Англии.

Сформировался французский абсолютизм, Генеральные штаты перестали функционировать. Все управление государством было сосредоточено в королевском совете. Королевский совет подразделялся на отделы: Большой и Малый советы (последний обычно с присутствием короля), Финансовый, Совет депеш, Политический, или Государственный совет (ведавший иностранными делами). Это были центральные органы, соответствовавшие будущим министерствам: внутренних дел, финансов, юстиции, иностранных дел и так далее.

Значение абсолютизма:

- абсолютизм возник в результате компромисса между дворянством и буржуазией. Так, в интересах буржуазии абсолютизм вел торговые войны, проводил политику меркантилизма и протекционизма, использовал методы внешнеэкономического принуждения;
- абсолютизм уничтожил последние феодальные перегородки и создал единое экономическое пространство;
- завершилась политическая централизация, создано единое законодательство и его применение;
- утвердилась относительная религиозная терпимость и подчинение церкви государству;
- покровительство науке и искусству со стороны королевской власти стало признаком хорошего тона;
- способствует развитию искусства, так как художники, скульпторы, архитекторы и поэты трудились, возвеличивая короля;
- по мере укрепления капиталистического уклада абсолютизм, основной задачей которого оставалось сохранение устоев феодального порядка, постепенно утрачивал прогрессивный характер и становился тормозом дальнейшего развития капитализма.

Во внешней политике французский абсолютизм стремился к захвату чужих территорий. Главным его устремлением в это время была попытка, предпринятая Францией еще в XV в., захватить Италию. Несмотря на отдельные военные успехи, войны в Италии закончились для французских феодалов неудачей. В 1559 г. в Като-Камбрези был подписан мир, по условиям которого Франция окончательно отказывалась от Италии, но получала Лотарингию с городами Мец, Туль и Верден. Это приобретение

завершало объединение земель французского государства почти в его современных границах.

Пребывание французской армии и сопровождавших ее гражданских и духовных лиц в Италии, самой просвещенной стране, с богатыми гуманистической культурой, способствовало приобщению к ней французов. Однако основные причины торжества французского гуманизма надо искать в самой Франции. Походы в Италию французских королей Карла VIII, а позже Франциска I стали возможными благодаря росту экономического и политического могущества страны, успехам, достигнутым на путях создания централизованной монархии.

Правление *Франциска I (1515 – 1547)* и его сына *Генриха II (1547 – 1559)*, как правило, *считается вершиной французского Возрождения*. После скоропостижной смерти Генриха II в рыцарском турнире, страной правила его вдова Екатерина Медичи и её сыновья Франциск II, Карл IX и Генрих III, и, хотя Ренессанс продолжал развиваться, Франция страдала от религиозных войн между гугенотами и католиками.

В середине XVI в. Франция достигла больших успехов в развитии искусства Возрождения. Но его расцвет был прерван трагическими событиями второй половины века.

Еще до выступления Лютера, во Франции уже появились реформаторские идеи. Однако первые французские протестанты не были людьми действия. Это были кабинетные ученые, мечтатели, не выступавшие открыто против католической церкви. Постепенно, однако, французский протестантизм приобретал все более воинствующий характер. Во Франции распространяются идеи М. Лютера, а затем Ж. Кальвина, француза по рождению, обосновавшегося в Швейцарии (1509 – 1564). Франциск I поначалу относился к протестантам довольно терпимо. Французский протестантизм, видимо, не казался королю особенно опасным, к тому же, ведя борьбу с Карлом V, он был заинтересован в поддержке немецких протестантских князей. Но уже в 20-е годы Сорбонна выступила против «еретиков». Католическая церковь с нетерпением ждала от короля решительных действий, и в 1535 г. запылали костры инквизиции. Из покровителя гуманистов Франциск I превратился в ожесточенного гонителя инакомыслящих. Ярость настолько ослепила его, что он чуть было не запретил книгопечатание. Наступил мрачный период католической реакции.

Реформация во Франции не победила, потому что не имела широкой социальной основы. Наиболее влиятельные круги третьего сословия остались верны религии короля, так же как дворянство и основная масса французского крестьянства. В Германии же именно бюргерство и крестьянство являлись ударной силой Реформации. К тому же германской Реформации присущ был патриотический оттенок. Во Франции же католическая церковь подчинялась королю. Еще в XV в. папская курия вынуждена была признать особые права («вольности») галликанской (т.е. французской) церкви. При Франциске I зависимость французской церкви от королевской власти усилилась. Поэтому

вопрос о реформе церкви не имел во Франции того широкого общественного значения, какое он имел в Германии. Для большинства французов галликанская церковь наряду с сильной королевской властью олицетворяла национальное единство страны.

Зато там, где преобладали местные интересы, кальвинизм быстро распространялся. В 30-е и 40-е годы у него появилось много сторонников среди горожан и особенно дворян на юге и юго-западе Франции. Здесь еще помнили о временах феодальной независимости, и надеялись под стягом «истинной» веры отстоять свою провинциальную автономию. В дальнейшем к гугенотам (как называли во Франции кальвинистов) стали присоединяться феодалы из разных областей Франции, тяготившиеся политической централизацией и видевшие в секуляризации церковных земель удобный способ поправить свое пошатнувшееся экономическое положение. Последние короли из династии Валуа не обладали энергией и дарованиями Франциска I. Феодальная оппозиция использовала их слабость и неспособность. Положение в стране становилось все более напряженным, пока в 1562 г. не вспыхнула открытая гражданская война, продолжавшаяся с перерывами до 1598 г. и известная в истории под названием «религиозной войны». Война эта велась с большим ожесточением, ослабляя и разоряя страну, ухудшая тяжелое положение народа, открывая путь произволу и всякого рода бесчинствам.

Так, печальную славу приобрели кровавые события, происшедшие в Париже в ночь на **24 августа 1572 г.** (так называемая **Варфоломеева ночь**). В столицу на свадьбу Маргариты Валуа, сестры короля Карла IX (1560-1574), и Генриха Наваррского, вождя гугенотов (будущего короля Генриха IX), съехалось из разных мест Франции большое количество гугенотов. Этот династический брак должен был содействовать примирению враждующих партий. Однако лидеры католической партии при содействии матери короля Екатерины Медичи организовали зверское избиение гугенотов. Ночью в праздник св. Варфоломея в Париже было убито свыше двух тысяч гугенотов. То же происходило и в других французских городах.

Франция фактически распалась на два враждующих государства. При этом у каждого лагеря были свои внутренние противоречия. Например, намерения короля **Генриха III (1574-1589)** далеко не всегда совпадали с намерениями католической Лиги, возглавлявшейся лотарингским герцогом Генрихом Гизом, претендовавшим на французский престол. В 1588 г., когда парижане-католики подняли восстание против короля, королю удалось заманить Гиза в ловушку и предательски умертвить его. В ответ на это Париж перестал повиноваться королю. А вскоре один доминиканский монах, мстя за убийство герцога, **заколол кинжалом Генриха III (1589)**, последнего представителя династии Валуа.

В стране царил политический хаос, затянувшаяся междоусобная война стоила множества жизней. Религиозный фанатизм ожесточил сердца людей и толкал их на преступления. Пошатнувшимся французским престолом стремился завладеть испанский король Филипп II. Доведенные до отчаяния

бесчинствами феодалов и разнузданной солдатни, в ряде провинций восстали крестьяне.

И только в *царствование Генриха IV Бурбона (1594-1610)* политическое и экономическое положение Франции вновь стало прочным. Новому королю, несомненно, умному и дальновидному, удалось прекратить гражданскую войну. Одним из его важнейших начинаний был изданный в 1598 г. Нантский эдикт, согласно которому во Франции официально утверждалась веротерпимость. Государственной религией был признан католицизм, но и гугеноты могли без помех исповедовать свою веру. Наконец-то Франция смогла вздохнуть спокойно. Но то, что на протяжении десятилетий люди дышали едким пороховым дымом и дымом костров инквизиции, не могло не наложить трагического отпечатка на французскую культуру XVI в.

Особенности Возрождения во Франции

- придворный характер Возрождения;
- сильно влияние идей итальянского Возрождения. Многие мастера, творившие во Франции, были приглашены из Италии;
- переплетение нового ренессансного искусства и средневекового, что нашло выражение в использовании смеховых карнавальных форм для выражения новых идей.

Развитие гуманизма во Франции

Гуманизм во Франции получает развитие еще с XIV в., когда связи с Италией становятся наиболее интенсивными в результате «Авиньонского пленения пап» (1309 – 1377). Ф. Петрарка тогда подолгу жил в Авиньоне и его влияние на французских деятелей культуры было велико. На рубеже XV – XVI вв. гуманистические идеи Возрождения становятся составной частью светской культуры Франции. На развитие французского гуманизма существенное влияние оказало изобретение книгопечатания. Первыми основателями парижской типографии (1470) были профессора Сорбонны Жан де ла Пьер и Гийом Фише; в их типографии печатались античные авторы – Цицерон, Саллюстий и труды итальянских гуманистов – Лоренцо вала, Гаспарино Барцицца. В других типографиях печатались – «Роман о Розе», «Сто новых новелл», фарс об адвокате Патлене, сочинения Вийона и другие книги. Первые французские гуманисты имели непосредственное отношение к издательскому делу и переводу на французский язык античных авторов, что поощрялось королем Франциском I. Король лично убедил Жака Амио начать перевод Плутарха, Гюю Салелю поручил переводить Гомера.

Знаменитый филолог, юрист, математик, историк, автор ряда трудов по истории и филологии, таких как «О философии», «Об изучении литературы» *Гильом Бюде (1468 –1540)* занимался научным анализом античных текстов. По его совету Франциск I открывает в Париже в 1530 г. «коллеж королевских лекторов», получившей во время французской революции название «Коллеж де Франс» – первый гуманистический университет (в противоположность Сорбонне, старому парижскому университету, где царили богословие и

схоластика). Большую роль Гильом Бюде сыграл в открытии в Париже первой королевской типографии, создании библиотеки в Фонтенбло.

В XVI в. вышли в свет первые грамматики и словари на французском языке. 1539 г. был издан королевский указ, так называемый ордонанс Виллер-Котре предписывавший обязательное употребление французского языка во всех юридических актах.

Реформация во Франции имеет два течения – лютеранство и кальвинизм. Идейным отцом и зачинателем французской реформации можно считать философа-гуманиста **Жака Лефевра д'Этапля (1455 – 1537)**. Он был профессором Сорбонны и домашним учителем французских принцев в королевской семье. Лефевр д'Этапл известен своим переводом Библии на французский язык, который он завершил в 1530 г., а также своими идеями, очень близкими к лютеранству. Познакомившись в Италии с Марсилио Фичино и Пико дела Мирандола и их идеями платонизма, он стал толковать Аристотеля по-новому, стараясь проникнуть в его подлинный смысл, не принимая во внимание комментарии сделанные средневековыми схоластами. Этот же метод он применил при изучении религиозных книг. Лефевр д'Этапл установил, что многое в католическом учении не находит подтверждения в первоисточниках (например, пост, безбрачие духовенства, ряд компонентов литургии). Он выступал за чистоту евангельского учения, призывая к очищению догм христианства от позднейших наслоений и возвращению к его истокам, предлагал реформу христианской религии. Так Лефевр д'Этапл стал основателем «евангелизма» – оппозиционного движения в лоне Католической церкви. Сорбона и Церковь осудила Лефевра. От инквизиции его спасла сестра короля Маргарита Наваррская. Еще ярче антифеодальные и антицерковные тенденции сказались в деятельности поэта **Бонавентуры Денерье (около 1515 – 1543)**, написавшего сатиру на христианство «Кимвал мира». Поэт покончил самоубийством, опасаясь преследований. Ученик и соратник Лефевра – Беркэн в 1529 г. был сожжен на костре. На костре сожгли и Этьена Доле (1509 – 1546), издавшего книгу Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Книги гуманистов публично сжигались на кострах. Математик, филолог и философ Пьер Ла-Раме (1515 – 1572) погиб во время Варфоломеевской ночи.

Реформационные процессы и деятельность гуманистов не могли не отразиться на искусстве Франции XVI в.

Французская литература эпохи Возрождения Характерные черты литературы

- сильное влияние литературы Италии;
- сохранение средневековых традиций смеховой культуры;
- мощные реформационные процессы, вызвавшие преобладание трагических мотивов в творчестве писателей второй половины XVI в.

Гуманистические идеи в поэзии представлены в стихах **Клемана Маро (1496 – 1544)**. Его творчество было высоко оценено современниками, которые

называли его «отцом французских поэтов». Маро привлекает античная поэзия, которую он изучал и переводил (Овидия, Вергилия, Катулла).

Маро служил при дворе Маргариты Наваррской и быстро воспринял придворные порядки, что отразилось на его поэзии, отличительными чертами которой были изящество, тонкая насмешка и ирония, веселость, легкомыслие, свободный тон.

Маро много сделал для обновления традиционного жанра. Поэта признают новатором в жанре посланий («Королю с просьбой назначить его на должность отца», «Другу Лиону»). Прославился Маро своими *блазонами* (поэмы, предполагавшие описание какого-либо предмета, человека с помощью одной детали с целью восхваления или ниспровержения). Благодаря Маро существование этого жанра было продлено еще на 15 лет.

Следует особо отметить сатирические произведения поэта. Во многих своих рондо или эпиграммах, состоящих из 8-10 стихов, поэт рассказывает о проделках монахов, хитроумных жен и обманутых мужьях. Перу Маро принадлежит одно из крупнейших сатирических произведений, направленной против беззакония судебных властей, – «Ад».

Патетическое утверждение прав личности сочетается у Маро с сатирическим осуждением тех, кто нарушает эти права, внося в жизнь беззаконие, неустойчивость, хаос. Маро был единственным из поэтов XVI в., выступавшим против пыток и надругательств над человеком. Это произведение долго ходило в списках, и было издано в 1532 г. в Антверпене, а в 1542 г. и в Лионе Этьеном Доле. В поэме правосудие и его блюстители выступают как антигуманная сила, бесчувственно растаптывающая все светлое, творящие не добро, а зло.

Еще одна ведущая тема, пронизывающая многие стихотворения Маро, – это размышления о богатстве, о его значении в жизни человека, о благах и бедах, которые оно способно принести. Маро не бичует гневно стяжателей и богачей, а скорее осуждает крайности в накоплении богатства и подчеркивает непрочность материального преуспевания. Поэт считает, что богатство таит в себе одновременно и величайшие опасности, и манящий источник неисчислимых радостей. Он пишет: «...И познайте на моем примере, что золото и серебро, источники всех радостей, – причины страданий, которые превосходят все радости». Маро прославляет нравственные добродетели: именно они, а не место в общественной иерархии, не богатства оказываются в конечном итоге истинным мерилем ценности человеческой личности

Маро высоко ценил поэзию Франсуа Вийона и в 1533 г. подготовил переиздание его поэтического наследия. Влияние автора «Баллады повешенных» просматривается в творчестве Маро.

Видным литератором своего времени была *Маргарита Наваррская (1492 – 1549)*, французская принцесса, сестра короля Франциска I, королева Наварры, одна из первых женщин-писательниц во Франции. Двор Маргариты в городе Нераке был одним из центров литературы, науки и искусства Западной Европы. Прекрасно образованная, одаренная поэтическими способностями,

королева привлекала к себе поэтов разных школ, гуманистов и вольнодумцев, преследуемых Церковью. Её покровительством и гостеприимством пользовались светочи Возрождения – Маро, Декарье, Эразм Роттердамский. Лучший сборник ее стихов – «Перлы Перла принцесс».

К неоплатонизму и мистицизму были склонны поэты Лионской школы, главным представителем которых был *Морис Сев (1501 – 1560)*. Его лучшее произведение – поэма *«Делия, предмет высшей добродетели»* (1544), в которой соединились философия неоплатонизма с поэтическими приемами в духе Петрарки. Делия описывается в поэме, как воплощение совершенства мира. Она – уроженка острова Делос, сестра Аполлона. Герой в поиске Идеала проходит путь по трем последовательным ступеням: Красота – Благодать – Добродетель. В конечном итоге поэт освобождается от любовного чувства, преображается и стремится только к идеальному совершенству, к духовной чистоте, а Делия из земного существа трансформируется в символ женской красоты вообще.

В первой половине XVI в. интенсивно развивается жанр новеллы. Огромное значение имело знакомство с «Декамероном» Боккаччо. Во Франции появляются многочисленные сборники новелл – «Великий образец новых новелл» (1536) Никола де Труа; чулочник Филипп де Виньель выпускает «Сто новых новелл»; бретонский дворянин Ноэль дю Файль написал «Деревенские шуточные беседы»; и конечно «Гептамерон» (1558) Маргариты Наваррской, имевший огромную популярность в XVI в. Герои «Гептамерона» рассказывают друг другу различные истории, как бы повторяют внешнюю канву итальянского шедевра, но содержание историй иное, французское. В основе новелл лежат реальные события, речь идет об известных людях XVI в. Самые полные рукописи содержат 72 новеллы, и повествование обрывается посреди восьмого дня.

Выдающимся гуманистом и писателем был *Франсуа Рабле (1494 – 1553)*. Рабле обладал поистине универсальными знаниями, как и подобает титану Возрождения: он был знатоком древних языков и античного мира, врачом-практиком и ученым-медиком, археологом, натуралистом, юристом, богословом, искусным дипломатом и писателем. Главное его произведение мирового значения – *«Гаргантюа и Пантагрюэль»*. Роман называют энциклопедией французской жизни XVI в.

Главные персонажи романа – два добрых великана-обжоры, отец и сын. Роман высмеивает многие человеческие пороки, не щадит современные автору государство и церковь. В романе Рабле высмеивает, с одной стороны, многочисленные притязания церкви, а с другой – невежество и лень монахов. Рабле красочно показывает все пороки католического духовенства, которые вызвали массовый протест во время Реформации. В романе писатель нашел место для всех интеллектуальных течений своего времени (гуманизм, евангелизм, католицизм), показал борьбу идей научных, политических, религиозных.

Роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» связан прочными нитями с карнавальной смеховой культурой французского города. Какую бы сцену ни взяли, везде встречаются не просто комические ситуации, а пародийно-комические: пародируются войны, правовые нормы, религия, народные представления о жизни. Рождение Гаргантюа через левое ухо матери Рабле объясняет всемогуществом Господа Бога, а тех, кто отказывается этому верить, объявляет еретиками. Здесь пародируется религиозный фанатизм и слепая вера в евангельские чудеса, восходящие к Тертуллиану – «верую, ибо абсурдно». При столкновении старого, отживающего, и нового, гуманистического, у Рабле всегда побеждает именно новое. Рабле мечтает о гармонически развитых, свободных людях. Наиболее полно своё видение этих идей Рабле изложил в эпизоде с Телемским аббатством, которое брат Жан организует с разрешения Гаргантюа. В аббатстве отсутствуют принуждение и предрассудки и созданы все условия для гармоничного развития человеческой личности. Устав аббатства состоит из одного правила: «Делай что хочешь». Но Рабле утрирует идею гуманизма и показывает, как она может перерасти в свою противоположность. Так, в Телемском аббатстве свободное содружество людей превращается, чуть ли, не в добровольную казарму. Рабле смеется над всем, что принимает догматические и застойные формы.

Скептически соотнося разные подходы в образовании и воспитании, автор показывает, как примитивная зубрежка может выхолостить даже классику (метод учителя Олоферна). И наоборот, как хорошо спланированная учеба может стать естественной слагаемой полноценного развития человека (система учителя Понократа).

В целом, поддерживая монархическую систему правления, Рабле считает необходимым предупредить о тех бедах, которые несут народам неразумные государи (агрессивность, самонадеянность Пикрохола). Тем подробнее писатель раскрывает различные аспекты деятельности своих мудрых правителей Гаргантюа и Пантагрюэля. Они равно благосклонно, стараясь соблюдать интересы всех задействованных сторон, могут решать и важнейшие общегосударственные вопросы, и самые незатейливые, житейские, возникающие у человека (например, затянувшаяся на три книги щекотливая проблема Панурга – жениться или не жениться).

В финале романа автор призывает пить из чаши мудрости, из светлого источника знаний.

Неудивительно, что книга «Гаргантюа и Пантагрюэля» была осуждена богословским факультетом Сорбонны как еретическая.

9 апреля 1553 г. Рабле скончался в Париже. Его смерть до сих пор покрыта завесой тайны, а место захоронения писателя доподлинно не известно никому. При этом официальная могила Рабле находится на кладбище Собора св. Павла в Париже. Пятая часть романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» появилась уже после его смерти, и сразу стала предметом ожесточенных споров. Даже в настоящее время современные историки и литературоведы не могут достоверно установить, принадлежит ли она перу Франсуа Рабле.

Значительным явлением французской ренессансной литературы середины и второй половины XVI в. явилось творчество поэтов «*Плеяды*» (Плеяды – созвездие из семи звезд). Объединение включало семь авторов во главе с *Пьером де Ронсаром (1524 – 1585)* и *Иоахимом Дю Белле*. Группа поставила перед собой задачу – защита и прославление французского языка, создание национальной поэзии, которая не уступала бы античной поэзии.

Лучшие образцы поэзии «Плеяды» представлены поэзией де Ронсара. В ней он разрабатывал политическую тему, где выступал как поэт-патриот, прославляющий свою страну и ее героев («Гимн Франции»), ратовал за уважение к человеческой личности в государстве. Он воспевал радость жизни, человека и человеческую любовь как вершину его жизни. Культ природы, ощущение и восприятие красоты мира, характерные для мирозерцания поэта, отразились в утверждении идеи органического единства человека и природы. В творчестве Ронсара проявилось его критическое восприятие общества («*Гимн золоту*», стихи, протестующие против гражданских войн) и философские размышления о судьбах человечества.

К лучшему в лирике Ронсара относятся его циклы сонетов на любовную тему: «Любовь к Кассандре», «Любовь к Марии», «Любовь к Елене» и др. В них оформлен французский вариант сонета, а главное – много искренности и средневековому аскетизму противопоставлена земная чувственная любовь.

Среди множества произведений французской литературы XVI в. выделяются «*Опыты*» *Мишеля Эйкема де Монтеня (1533 – 1592)*. Автор происходил из обеспеченной дворянской семьи. Он получил домашнее гуманистическое воспитание, а затем окончил коллеж в Бордо. В течение многих лет Монтень исполнял должность советника парламента, а затем и мэра Бордо. Обладая скромным общественным темпераментом, он тяготился службой, а в 1585 г. окончательно вышел в отставку и поселился в родовом поместье. Он ежедневно придаетея «умственной деятельности», для которой приказал выстроить специальную башню с винтовой лестницей, стены которой были исписаны изречениями на латыни, которые приходили в голову Монтеню.

На потолке своей библиотеке он приказал написать следующий текст: «В год от Рождества Христова 1571, в день своего рождения, накануне мартовских календ, в последний день февраля Мишель Монтень, давно утомленный рабским пребыванием при дворе и общественными обязанностями, и находясь в рассвете сил, решил скрыться в объятиях муз, покровительниц мудрости. Здесь, в спокойствии и безопасности, он решил провести остаток жизни, большая часть, которой уже прошла. И если судьбе будет угодно, он достроит это обиталище, это удобное сердцу убежище предков, которое он посвятил свободе, покою и досугу».

Результатом ежедневного труда на протяжении десяти лет стало произведение, которое и прославило Монтеня – «Опыты», первая книга которых, «Эссе», появилась в 1580 г. Вышла она в Париже, правда, особенного ажиотажа не вызвала, но и незамеченной не прошла. После публикации «Эссе» (эссе – сочинение небольшого объема по какому-л.

частному вопросу, написанное в свободной, индивидуально-авторской манере изложения), Монтень отправился в длительное путешествие по Европе. Он пожил в Германии, Швейцарии, Испании, а добравшись до Рима, загорелся идеей стать римлянином. И, хотя ему пришлось преодолеть немало бюрократических сложностей, он им все-таки стал. Но пожить в Риме в новом статусе ему не удалось. Его земляки из Бордо избрали Монтеня новым мэром. Отказать королю и горожанам он не смог. Правда, спустя два года мэрства Монтеня по Европе прокатилась эпидемия чумы. От чумы в то время можно было только бежать, и никакой долг чести не мог заставить Мишеля остаться вместе с семьей в зараженном городе. Таким образом, его служба сама собой закончилась.

Генрих IV, покончивший с религиозными войнами, звал Монтеня служить при дворе, однако философ отказался, и провел остаток своих дней в уединенных размышлениях и доработке «Опытов». Он никогда не мог похвастаться хорошим здоровьем, и чувствовал себя стариком, не достигнув и шестидесяти лет. Правда, Монтень старался это исправить активными упражнениями, но особых успехов не достиг. 13 сентября 1592 г. Монтень скончался в своем замке.

Мысль Монтеня развивалась в русле гуманистической традиции: его мало волновали собственно богословские вопросы (хотя в целом он оставался в рамках ортодоксального католицизма, полемизируя как с протестантами, так и с атеистами) и еще меньше – естественные науки. Монтень был целиком сосредоточен на природе человека как морального существа, но в понимании этой природы он разительно отличался от гуманистов классического периода Ренессанса.

Систему взглядов философа принято называть скептицизмом. Скептицизм Монтеня проявляется: в его неверии в способность человеческого интеллекта постичь хоть сколько-нибудь достоверную истину; он отвергает идею антропоцентризма. Так, если для знаменитого итальянского философа XV в. Дж. Пико делла Мирандолы, давшего квинтэссенцию христианско-гуманистического антропоцентризма, человек благодаря свободе, которой наделил его Бог, способен превратиться в «возвышенное» и «божественное» создание, лишь «облеченное в человеческую плоть», то Монтеня человек интересует не в его величии, которого дано достигнуть немногим, но в его обыденной обыкновенности, представляющей собой общий удел. «Рассмотрим же человека, взятого самого по себе, без всякой посторонней помощи, вооруженного лишь своими человеческими средствами и лишенного божественной милости и знания, составляющих в действительности всю его славу, его силу, основу его могущества. Посмотрим, чего он стоит со всем этим великолепием, но с чисто человеческим вооружением». И, словно полемизируя с ранней гуманистической доктриной, добавляет: «По суетности воображения он равняет себя с Богом, приписывает себе божественные способности, отличает и выделяет себя из множества других созданий», тогда как в действительности «он помещен среди грязи и нечистот мира, прикован к

худшей, самой тленной и испорченной части вселенной, находится на самой низкой ступени мироздания, наиболее удаленной от небосвода, вместе с животными наихудшего из трех видов».

Монтень отнюдь не стремится принизить человека. Философа интересует в человеке исключительная изменчивость, сложность, противоречивость. Новаторство Монтеня – обостренный психологизм, настойчивый интерес к человеку в повседневной жизни. При этом он анализирует самого себя. Автор неоднократно подчеркивает на протяжении всех «Опытов», что в литературном отношении его произведение принадлежит к жанру «самоизображений», «самоописаний». Для Монтеня это необходимо, поскольку автор считает себя похожим на других: «...все люди – одной породы и все они снабжены в большей или меньшей степени одинаковыми способностями и средствами познания и суждения»; «у каждого человека есть все, что свойственно всему роду людскому». Вслушаться в себя нужно затем, чтобы открыть путь к познанию всего человечества, – вот первая черта исследовательского метода Монтеня. При этом, однако, сама напряженность такого вслушивания определяется убеждением автора в том, что ему неведома его собственная личность, а следовательно, и сущность всех прочих людей, которая как раз и должна быть выявлена в процессе написания «Опытов». Этим объясняется само название книги Монтеня, которая есть не что иное, как множество «опытов», «экспериментов», поставленных автором над самим собой.

Монтень жадно вслушивается не только в себя, но и во все множество существующих мнений о человеке, он буквально впитывает в себя мудрость буржуа и крестьян, политических деятелей и военных, поэтов и публицистов, и, конечно, в первую очередь – мудрость древних философов. «Расспрашивать» других, «созерцать свою жизнь в зеркале других жизней» – такова вторая черта метода Монтеня, чьи книги есть постоянный и напряженный диалог автора со всем человечеством.

Однако – и здесь заключена третья, основная черта «Опытов»: автор явно не решается довериться какому-либо одному авторитетному мнению (даже своему собственному), отбросив при этом все остальные. Поэтому, повествовательный принцип Монтеня заключается не в доктринальном изложении тех или иных учений о человеке (стоических, эпикурейских, скептических и т. п.), а в их пересказе: Монтень никогда не отвергает их полностью, но всегда сохраняет по отношению к ним критическую дистанцию. Так, в одном месте он как будто принимает сторону стоиков, когда пишет, что терпеть всяческие лишения – «...спать на голой земле, выносить в полном вооружении полуденный зной...» и т. п. как раз и значит «выказывать то превосходство, которым мы желаем отличаться от низменных натур», однако в другом говорит прямо противоположное: «Предвосхищать возможные удары судьбы, лишать себя удобств... спать на голых досках... искать страданий...- это чрезмерные проявления добродетели».

Так построена не только вся книга, но и каждая глава, нередко даже – каждый абзац: на любой аргумент Монтень находит контраргумент, на любой

пример – контрпример. Постоянно сталкиваясь между собой различные мнения, Монтень обнажает односторонность каждого из них, отчего вся книга оказывается проникнутой легким духом иронии.

В «Опытах», таким образом, сохраняется главная черта классического эрудитского гуманизма – интерес к человеку и к миру его духа во всех возможных проявлениях. Вместе с тем Монтень – яркий представитель именно позднеренессансного сознания: «героический энтузиазм» и вера в безграничные познавательные-этические возможности человека уступают у него место убеждению в том, что «уловить бытие» столь же невозможно, как и удержать в руке пригоршню воды. В одной из последних глав Монтень заключает, что гордость тех, кто приписывает человеческому разуму способность познавать все, заставила других проникнуться убеждением, что разум совершенно бессилён. В утверждении невежества они держатся такой же крайности, какой другие – в утверждении знаний. В отличие от античного скептицизма, больше настаивающего на человеческом невежестве, и современного ему схоластического догматизма, Монтень осознал, что познавательная деятельность человека находится между знанием и незнанием. Монтень отвергает всевозможные авторитеты и подчеркивает необходимость личной убежденности, вытекающей из индивидуального опыта и собственного рассуждения.

Таким образом, скептицизм Монтеня имеет ярко выраженную антидогматическую (в том числе и антицерковную) направленность: он в принципе, противостоит любым формам авторитаризма. С другой стороны, такой скептицизм таил в себе серьезную опасность релятивизма, неумение отличить истину от лжи. В этом отношении «Опыты» непосредственно воплощают в себе кризисную ситуацию, в которой оказалась ренессансная культура, подвергшая себя критической рефлексии, но не сумевшая преодолеть своего релятивизма. Попытки такого преодоления относятся уже к постренессансной эпохе.

Много места в «Опытах» уделяется вопросам как воспитать человека умным, свободным, богатым духовно и полезным для общества, с чувством собственного достоинства.

Развивая идеи Рабле, Монтень считал, что воспитание затрагивает и укрепляет все стороны личности, только если теоретическое образование идет рука об руку с физическим развитием, чувством прекрасного, формированием эстетического вкуса и истинного благородства.

Главной целью воспитания должно стать возвращение не просто специалиста (юриста, доктора, священника, профессора), но человека вообще – с развитым умом, сильной волей, великодушным сердцем, который мог бы радоваться мелочам, но при этом стойко переносить любые удары судьбы.

Особое внимание философ уделял наставнику и его нравственному облику. Он полагал, что это должен быть человек с гибким и практическим умом, наделенный смекалкой и мудростью, а не мертвыми книжными знаниями. «Добрые нравы и ум предпочтительнее голой учености; и нужно

также, чтобы, отправляя свои обязанности, он применил новый способ обучения». Монтень считал, что важно не только приобщать к знаниям, но и формировать нравственные убеждения учеников. Монтень призывал наставников заставлять учеников просеивать все знания словно через сито, и ничего не вдалбливать ученику, опираясь лишь на свой авторитет и влияние. Он предлагал методу, по которой учитель преподносил сразу несколько теорий, а ученику следовало выбирать правильное, если ему это будет по силам. Если же нет – он, по крайней мере будет сомневаться, что тоже неплохо, ведь только глупцы всегда уверены в своей правоте.

Философский трактат о том, как вырастить человека, свободного душой, напугал церковь, короля. Людовик XIV запретил печатание «Опытов», а Папа их проклял. Однако борьба со старыми идеями, начало которой положил Монтень, привела не только к буржуазному гуманизму, но и к новой, гораздо более гуманной идеологии.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие экономические и политические изменения, происходящие в XV – XVI вв. создают основы для развития идей гуманизма во Франции?
2. Назовите особенности французского Ренессанса и гуманизма;
3. Назовите имена известных французских гуманистов XVI в.
4. Какие два течения Реформации получили развитие во Франции?
5. Какое значение для развития культуры Франции имел абсолютизм?
6. Объясните, почему роман Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» способствовал развитию гуманистического мышления во Франции?
7. Почему роман Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» называют энциклопедией французской жизни?
8. Какие идеи XVI в. воплощены в романе Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»?
9. Какие философские идеи отражены в книге Мишеля Монтеня «Опыты»?
10. Почему книга Мишеля Монтеня «Опыты» была запрещена королем Людовиком XIV и проклята Папой?
11. Какие идеи объединяют поэтов «Плеяды»?

Кейсы

1. Прочитайте книгу Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Подтвердите энциклопедичность Рабле, разобрав эпизоды, которые свидетельствуют об интересе автора к следующим проблемам:

- политика и управление государством;
- война и мир;
- образование и воспитание;
- религия и церковь; наука и подлинные знания.

2. Прочитайте 12-ю главу II тома «Опытов», в которой наиболее последовательно выражена скептическая позиция М. Монтеня. Какие аргументы приводит автор, доказывая относительность всех человеческих знаний о мире. Выпишите их.

3. Ознакомьтесь с этическими воззрениями М. Монтеня, прочитав 13 гл. III тома «Опытов» («Об опыте»). Что М. Монтень подразумевает под «искусством жить достойно», «Жить согласно природе»?

Тесты

1. Перевод Библии на французский язык осуществил:

- а) Гийом Бриссоне;
- б) Жак Лефевр д'Этапль
- в) Этьен Доле

2. Имя поэта, подготовившего к изданию стихи Ф. Вийона:

- а) Пьер Ронсар;
- б) Морис Сев;
- в) Клеман Моро.

3. Сборник новелл, имевший большую популярность в XVI в., написанный Маргаритой Наваррской, назывался:

- а) «Сто новелл»;
- б) «Гептамерон»;
- в) «Деревенские шуточные беседы».

4. Творческое объединение поэтов «Плеяда» возглавлял:

- а) Мишель Монтень;
- б) Маргарита Наваррская;
- в) Пьер Ронсар.

5. Систему взглядов Мишеля Монтеня называют:

- а) скептицизм;
- б) неоплатонизм;
- в) неотомизм.

6. Кто из французских философов позднего Возрождения критически представлял природу человека:

- а) Мишель Монтень;
- б) Франсуа Рабле;
- в) Клеман Маро.

7. Кто из французских гуманистов был сожжен на костре:

- а) Клеман Маро;
- б) Франсуа Рабле;
- в) Этьен Доле.

8. В своем творчестве Пьер Ронсар ориентируется на греческого поэта, согласовывавшего поэзию с музыкой:

- а) Сапфо;
- б) Гомера;
- в) Пиндара.

9. Мишель Монтень в античной философии более всего ценил:

- а) эпикурейство и гедонизм;
- б) платонизм и аристотелизм;
- в) свободомыслие и скептицизм.

10. События, обусловившие кризис Возрождения во Франции:

- а) экономический упадок;
- б) династический кризис;
- в) религиозные войны.

11. Как назывались во Франции сторонники Ж. Кальвина:

- а) квакеры;
- б) мормоны;
- в) гугеноты.

12. Роман Рабле включает:

- а) 5 книг;
- б) 3 книги;
- в) 4 книги.

13. Оракул божественной бутылки отвечает Панургу, что:

- а) ему следует жениться;
- б) ему не следует жениться;
- в) «Пей!»

14. «Делай, что хочешь», – кто подчинил свою жизнь этому правилу?

- а) жители Телемской обители в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»;
- б) жители Утопии в романе Т. Мора;
- в) жители «Города Солнца» Т. Кампанеллы.

15. Принципом государственной политики Гаргантюа выступал девиз:

- а) «Государства будут счастливы, когда власть перейдет к народу»;
- б) «Государства будут счастливы, когда короли станут философами, или философы королями»;
- в) «Ешь и пей»;
- г) «Делай, что хочешь»

Рекомендуемая литература

Артамонов С.Д. Франсуа Рабле. – М.: Художественная литература, 1964. – 156 с.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.

Виппер Ю. Б. Монтень // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983—1994. Т. 3. – 1985. – С. 270–276.

Маргарита Наваррская. Гептамерон / Перевод А. М. Шадрина, статья и примечания З. В. Гуковской. – Л.: Наука, 1967. – 420 с.

Михайлова И.Н., Петраш Е.Г. Искусство и литература Франции с древних времен до XX века. – КДУ, 2005. – 384 с.

Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. Курс лекций. – М.: Высшая школа, 1998. – 366 с.

Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. – М.: Художественная литература, 1973. – 782 с.

5.4. Архитектура, скульптура и живопись Франции

На французское искусство большое влияние оказала Италия. Франция всегда поддерживала тесные связи с Италией. Завоевательные войны, которые вели против Италии французские короли на протяжении 60 лет, позволили французам еще лучше познакомиться с итальянским искусством и многое из него заимствовать. Из Италии вывозились многочисленные произведения искусства, во Франции работали бригады итальянских мастеров: архитекторов, скульпторов, художников, портных, парикмахеров, садовников, что способствовало распространению во Франции итальянского образа жизни.

Большую роль в этом деле сыграл и сам Франциск I, стремившийся со всем подражать итальянским дворам. Он пригласил во Францию Леонардо да Винчи, Бенвенуто Челлини, Фра Джокондо, Андреа дель Сарто и др., для осуществления амбициозных замыслов короля. Итальянские мастера создали на французской почве оригинальный стиль искусства Возрождения, учитывавший климатические условия страны, ее традиции и национальные вкусы.

Характерные черты французского искусства эпохи Возрождения

- по сравнению с искусством Средних веков является его светский придворный характер, который получил наиболее яркое выражение в архитектуре;
- готическая архитектура еще прочно удерживает свои позиции;
- под влиянием итальянских мастеров во Франции формируется стиль, предвещающий классицизм.

Укрепление абсолютизма выдвинуло задачу возведения замков, городских особняков и дворцов, а также первых гражданских сооружений – ратуш.

Особую роль стала играть проблема планировки города в связи с созданием фортификационных сооружений, продиктованных потребностями эпохи. Об идеальном городе и сооружениях мечтал Рабле, описывая Телемское аббатство, о нем думал Б. Палисси, создавая проекты «идеального города-крепости», в котором черты рационализма сочетаются с диковинной фантастикой. В то же время, средневековый тип города с узкими хаотично расположенными улочками сменяется типом нового города с прямыми улицами, с определенным планом. Уже Франциск I издал указ, чтобы застройщики придерживались определенных правил, чтобы улицы были «красивы, широки и прямы».

При Франциске I по всей Франции развернулось обширное строительство. Главной задачей архитекторов в эпоху Возрождения стало возведение замков. Замки утратили роль оборонительных сооружений и превратились в загородные резиденции королей, сеньоров, разбогатевших буржуа. Начатое еще при Людовике XII сооружение *замка в Блуа* было

продолжено под руководством французских зодчих *Шарля Виара и Жака Сурдо*. Рядом с Корпусом Людовика XII, воздвигнутым из кирпича и белого камня по готической строительной системе и несущим лишь элементы ренессансного декора, они создали наиболее примечательную часть ансамбля – *Корпус Франциска I (1515 – 1524)*, совершенно самостоятельную и новую по типу постройку. Это первое ренессансное сооружение Франции, хотя и сохраняющее отдельные готические черты. Северный внешний фасад его вздымается, подобно старинному замку Амбуаз, над высоким обрывом. Своеобразен выходящий во двор южный фасад корпуса: двойные тяги балюстрад четко разделяют три этажа один от другого, стройные ренессансные пилястры членят этажи по вертикалям, богато декорированный карниз и ажурная балюстрада завершают сооружение. Самая замечательная часть фасада – наполовину выступающая из него лестничная башня. Она обильно украшена орнаментом, составленным из масок, трофеев, эмблем, канделябров, различных декоративных мотивов, а также скульптурой. Три этажа балконов с балюстрадами, расположенными диагонально, указывают на движение лестницы и вносят элемент динамики и напряженности ритма в оформление всего фасада. Лестница в Блуа стала образцом для многих лестниц в постройках французского Ренессанса, например в королевском замке *Шамбор*. Этот замок был самым крупным охотничьим замком короля. Грандиозным строительством замка Шамбор последовательно руководили французские мастера *Жак и Дени Сурдо, Пьер Нево*, прозванный Тринко, и другие.

Замок расположен в огромном парке, обнесенном стенами, он органически связан с пейзажем, в который он вписывается со всеми своими башнями и башенками. Новые строительные принципы в нем явно преобладают над традициями готики, которые все еще продолжают сохранять свое влияние.

Центральная часть постройки увенчана на крыше фонарем, который возвышается среди фантастического леса труб и башенок с чердачными окнами. Сказочное великолепие декорации верхней части замка Шамбор связывает его с готической традицией. Но все три этажа замка строго расчленены пилястрами, симметрично расположены башни, симметричным стал весь план сооружения.

Сохранился расположенный в 60 километрах от Парижа замок *Фонтенбло (1528 – 1540)* – последнее предпринятое королем строительство. Впоследствии замок перестраивался неоднократно разными мастерами при разных королях вплоть до XIX в. Но основные его части были возведены при Франциске I французским мастером *Жилем Лебретоном*. Это так называемый Овальный двор, окруженный апартаментами короля (среди них зал, названный позднее галереей Генриха II), прямоугольный в плане двор Белой лошади, в центре которого позднее была поставлена конная статуя, и соединяющая оба двора галерея Франциска I. Замок Фонтенбло был одним из первых образцов архитектуры, предвещающих классицизм.

Особое внимание было обращено на отделку внутренних помещений, производившуюся под руководством итальянских мастеров – Россо (галерея Франциска I) и Приматиччо (галерея Генриха II, галерея Одиссея).

Готические традиции в первой половине XVI в. еще прочно удерживали свои позиции. Свидетельством тому являются многие луарские замки, за исключением трех из них: Шамбора, Шенонсо и Азе-ле-Ридо, которые испытывали итальянское влияние.

Изменился интерьер замков: винтовые лестницы постепенно были заменены лестницами с прямыми маршами; потолки с выступающими балками были заменены на кессонные. Комнаты стали отапливаться монументальными каминами с колпаками, украшенными эмблемами и шифрами короля и королевы, раковинами, арабесками и дугими декоративными элементами, стены обивались цветной сафьяновой кожей, вывозимой из Кордовы (Испания), украшались шпалерами. В замке Фонтбло в качестве украшения внутренних помещений стали потолочные и стенные росписи.

Вершиной искусства архитектуры французского Ренессанса и одновременно самым совершенным памятником искусства раннего классицизма является фасад квадратного двора Лувра построенный по приказу Франциска I. Начало строительства Лувра было положено королем Филиппом II Августом (1180 – 1223), по приказу которого была построена крепость, защищавшая подступы к острову Ситэ, где тогда находится центр Парижа. За цитаделью закрепилось название Лувр, возможно потому, что в этой местности издавна водилось много волков, и ее называли «волчье место» – Лувения. Есть и другие версии происхождения наименования замка.

Король Карл V (1364 – 1380) сделал *Лувр* своей резиденцией, архитектору Реймону дю Тамплю было поручено переделать и расширить замок.

При Франциске I, с 1527 г., начала осуществляться радикальная перестройка здания внутри и снаружи. Средневековые башни были снесены, и замок приобрел вид ренессансного дворца. Авторами проекта и руководителями работ были архитектор *Пьер Леско* и скульптор *Жан Гужон*. Они создали здание, которое является образцом симметрии и высокого художественного вкуса.

В 1563 г. вдова Генриха II, Екатерина Медичи, поручила Филиппу Делорму возведение нового дворца. Он стал называться Тюильри, так как находился на месте бывшего черепичного завода (tuilerie). В 1871 дворец Тюильри сгорел и больше не восстанавливался. При Генрихе IV (1589 – 1610) был составлен генеральный план, в результате осуществления которого общая площадь Лувра увеличилась в 4 раза. Между Лувром и Тюильри в 1608 г. вдоль берега Сены была возведена галерея (длина 420 м), получившая название Большой галереи. Она стала основой будущего музея, так как предполагалось, что здесь будут размещаться королевские коллекции.

Изобразительные искусства Франции развивается в тесной связи с созданием архитектуры. Уже этим обуславливается декоративный характер скульптуры.

Портретная скульптура представлена, прежде всего, надгробными памятниками и уже потому в теснейшей связи с архитектурой памятников. Кроме того, приходится иметь дело главным образом с рельефными украшениями цоколей, фриз, полей стен и фронтонов или других частей здания.

Самым значительным итальянским скульптором, прибывшим во Францию в свите Карла VIII, был **Гвидо Мадзони**, возвратившийся в 1516 г. в Италию. Его лучшим произведением на французской почве был надгробный памятник **Карлу VIII в Сен Дени**, в 1793 г. ставший жертвой революционных бурь. При Людовике XII прибыли из Флоренции трое братьев Джусти, Антонио (1479 – 1519), Джованни (1485 – 1549) и Андреа (род. в 1487 г.) **Джусти**. Людовик XII заказал им свою гробницу. Гробница была двухъярусной. Такой тип гробниц становится образцом для памятников подобного рода. Надгробный памятник Людовику XII типичен для богатых, свободно стоящих гробниц этого рода. На верхней плите гробницы король и королева изображены коленапреклоненными в костюме для коронования, на нижней плите те же персонажи изображены в виде обнаженных лежащих фигур, такими, какими они должны были предстать перед Богом. В двенадцати отверстиях арок сидят апостолы. Рельефы цоколя изображают деяния короля в живописно свободном стиле. По этому типу создаются надгробия Франциска I, Генриха II и Екатерины Медичи. Иначе выглядит надгробие графа Рене Шалонского (принца Оранского), заказанное его вдовой скульптору **Лишье Ришье**. Граф Рене изображен в рост в виде скелета, одетого в мантию, подбитую горностаем, левой рукой он протягивает сердце Богу (Бар-де-Люк, церковь Сен-Пьер).

Самым мощным произведением французской надгробной скульптуры этого времени была величественная стенная **гробница двух кардиналов Амбуаза в соборе Руана (1518 – 1525)**. Здесь всюду еще смешивается готическое с античным. Средний рельеф изображает св. Георгия, убивающего дракона. Впереди оба кардинала, в натуральную величину, молятся, стоя на коленях со сложенными руками. Передняя фигура Жоржа д'Амбуаза принадлежит к числу самых выразительных портретных фигур французской пластики. Мастером этого памятника называют **Руана ле Ру**, хотя едва ли можно считать его единственным мастером.

Памятник Франциску I в Сен Дени (1548 – 1551) выполнен скульпторами **Пьером Бонтаном и Жерменом Пилоном**. **Бонтан** достигает вершины своего таланта в создании урны-памятника, с сердцем Франциска I, стоящей в церкви. Урна и ее цоколь покрыты **картушами** – лепные или графические украшения в виде щита или полуразвёрнутого свитка, обрамлённого завитками, с гербом, вензелем или эмблемой внутри.

Жан Гужон (1510 – 1568), больше всех связанный с античной традицией, был не только скульптором, но архитектором, теоретиком архитектуры, отличным рисовальщиком. Он успешно сотрудничал с Пьером Леско в оформлении фасада Лувра. Одним из лучших его произведений является фонтан Невинных в Париже. Струящиеся складки одежды нимф, их

удлиненные изящные фигуры необычайно точно передают текучесть воды. После 1548 г. Гужон принимал участие в украшении замка Анэ, где он создает знаменитую мраморную статую Дианы. «Диана» – аллегорический портрет знаменитой Дианы де Пуатье, герцогини Валантенуа. Стройная, девственная богиня сидит на земле подле лежащего оленя. Лук она держит в вытянутой в сторону левой руке.

Самым крупным французским скульптором эпохи Возрождения был **Жермен Пилон (1535 – 1590)**, язык форм которого внутренне и внешне более оживлен, но не отличается такой цельностью, как у Гужона. Пилону в большей степени удалось осуществить синтез готической, античной и итальянской традиции в области скульптуры. Уже в 1558 г. он участвовал в сооружении надгробного памятника Франциску I, в своде которого ему принадлежат восемь амуров с опущенными факелами. Для надгробного памятника Генриху II в церкви Целестинов он выполнил три женские фигуры, держащие на головах позолоченную урну с сердцем короля. Теперь они принадлежат к числу сокровищ Лувра под именем «**Трех граций**» Пилона. Самые лучшие работы скульптора находятся в базилике Сен-Дени. Самым выдающимся из надгробий, созданным Пилоном является надгробие канцлера Рене де Бирага и особенно его супруги Валентины Бальбьяни. Ее полулежащая фигура в парадном платье с книгой в руках является шедевром этого жанра. В скульптурах Пилона обнаруживается его необыкновенный дар портретиста и тонкого психолога.

В эпоху Возрождения распространяется мода на скульптурные портреты в форме бюста. Пилон выполняет портрет епископа Жана де Морвилье. Из его религиозных скульптур самая удачная – «Скорбящая Богоматерь», в которой соединены итальянские и французские скульптурные традиции.

В Париже ученик Пилона **Бартелеми Приер (около 1545 – 1611)** завершает XVI столетие. Лежачие изображения с надгробного памятника коннетаблю Монморанси в Лувре представляют умершего не нагим и мертвым, а по средневековому обычаю еще спящим с молитвенно воздетыми руками, но вместе с тем соединяют современную свободу форм со старой любовью к жизненной правде. Сидящие луврские бронзовые собаки с его монументального фонтана в Фонтбло принадлежат к самым жизненным изображениям животных XVI века.

В эпоху Возрождения во Франции не было прославленных мастеров. Живопись Франции испытывала сильное влияние Италии. Многие итальянские мастера работали в то время во Франции.

Живопись носит преимущественно декоративный характер. Но были и новые явления в этом виде искусства.

Новшеством было изображение обнаженной натуры. Долгое время эта тема была запретной для французов. Разрешалось изображать обнаженными только Христа, Адама и Еву, разных мучеников и грешников в сцене Страшного суда. Примером изображения обнаженной натуры является картина «**Ева – первая Пандора**» (ок. 1549) **Жана Кузена-Старшего**. На картине изображена лежащая молодая обнаженная женщина. Её непомерно вытянутое

тело занимающее все пространство картины. Картина написана под влиянием Венер Джорджоне и Тициана. Из других картин, изображающих обнаженную натуру, следует упомянуть «Аллегория Любви», «Купание Дианы», «Диана-охотница», «Марс и Венера». Авторы этих картин не известны, поскольку даже анонимные художники опасались преследований со стороны церкви. По приказу Анны Австрийской многие картины, с изображением обнаженной натуры, были сожжены в XVII в. как оскорбляющие общественную нравственность.

Широкое распространение получает искусство портрета. Портретами украшали стены замков, особняков, обменивались при заочном заключении браков между коронованными особами, их использовали в политических и пропагандистских целях. Так, в ходе религиозных войн протестанты распространяли портреты адмирала Колиньи, а католики – портреты графа Гиза. Наконец, их рисовали в семейных альбомах. Были даже придуманы игры с портретами под девизом, играющие должны были отгадать по девизу кто изображен на портрете, поэтому XVI в. оставил потомкам огромное количество портретов.

Во главе французской портретной живописи XVI в. стоит нидерландец – **Жан Клуэ**, прозванный Жаннэ (*около 1475 – 1541*). Подписанных произведений Клуэ не сохранилось, однако многие искусствоведы считают, что именно Жан Клуэ написал красивый, поясной портрет богато одетого Франциска I. Этот портрет вполне соответствует стилю Жана Клуэ. Он отличается тонкой моделировкой тела и одежд, верно передает материал, написан в черных, белых и золотых тонах. У Франциска умное лицо, насмешливый чувственный рот живой пронизательный взгляд слегка прищуренных глаз. На портрете он такой, каким был в жизни: ловкий политик, полководец, любитель охоты, прославившийся своими галантными похождениями.

Кисти Жана Клуэ принадлежит портрет гуманиста Гильома Бюде. Об этом портрете упоминает сам Бюде, и среди эскизов из Шантильи уцелел набросок этого полотна. Портреты Клуэ отличает уверенная пластика, искусный рисунок и тяга к психологическому реализму.

Сын Жана Клуэ – **Франсуа Клуэ (1505 – 1572)** прославился в годы правления четырех французских королей. В его творчестве преобладают портреты. В 1572 г. Он исполняет миниатюрный портрет испанской королевы (вероятно, Елизаветы Австрийской).

Клуэ был высоко оценен королевой Екатериной Медичи, которая собирала его рисунки (551 рисунок она передала своей внучке Кретьенн Лотарингской; большая часть ныне хранится в Шантийи, музей Конде). Искусство Клуэ было воспето поэтами, в частности, Ронсаром, который описал утраченное произведение с изображением обнаженной возлюбленной художника; благодаря этому упоминанию Клуэ, можно приписать жанровые картины в Национальной галерее в Вашингтоне.

Известно только две подписных картины Клуэ: портрет его друга и соседа аптекаря Пьера Кюта и «Купающаяся женщина».

На картине «Купающаяся женщина» перед зрителем предстает комната, где в ванне сидит обнаженная женщина с гвоздикой в руке. Перед ней – ваза с фруктами, к которым тянется мальчик, смеющаяся кормилица держит в груди младенца, вдалеке служанка у камина поднимает тяжелый сосуд. Изображение на картине напоминает бытовую сцену: лицо загорелой кормилицы, пухлая рука ребенка, бахрома на тяжелом и ломком шелке занавеса, мелкая оборка синей бархатной шапочки на голове купающейся, тщательно выписанный декор камина, картина на стене, блики от металлического сосуда. Все, как будто бы обыденно и конкретно. Всё – кроме самой купальщицы, язычески прекрасной в своей наготе и, в то же время, лишенной какого бы то ни было оттенка чувственности. Безукоризненная правильность черт лица сродни античной скульптуре. Холодное бесстрастие мраморного изваяния, с которым она демонстрирует совершенство своих форм, порождает ту меру отчужденности и даже, можно сказать, высокомерия, которая несовместима с понятием бытового жанра. Герои Клуэ не ищут взгляда зрителя – нечто другое, невидимое нам, привлекает их, а зритель лишь посторонний наблюдатель, он не допускается к участию в происходящем.

Ни для художника, ни для его модели, ни для их современников уже не существует преград средневековой морали – в живописи воцарился настоящий культ обнаженного женского тела. «Купающаяся женщина» Клуэ породила множество подражаний, среди которых наиболее известны – «Дама за туалетом»

На основе портретного рисунка Карла IX, на котором стоит дата – 1566 г. Клуэ приписывается и живописный портрет Карла IX, Современники считали Франсуа Клуэ и прекрасным мастером портретной миниатюры, ему приписывают «Конный портрет Франциска I» и «Конный портрет Генриха II»; однако часто эти же портреты связывают и с именем Жана Клуэ.

Франсуа Клуэ, в отличие от его отца, был не только портретистом. Вероятно, он исполнил несколько жанровых сцен – сцена из комедии «Мнимый больной» и «Дети, жалующиеся Амуру», гравированные (под именем Жане) и изданные Леблоном.

Живопись Франсуа Клуэ, по мнению исследователей, более утонченная и более сложная, чем живопись его отца; это искусство сочетало в себе различные влияния – итальянское, нидерландское и немецкое. Его портреты являют собой чудесный пример изысканного придворного искусства Франции XVI в.

Другим мастером живописного портрета был **Корнель Лионский (1500 – 1574)**, художник из Гааги. Корнель упоминается как художник дофина, будущего Генриха II; став гражданином Франции в 1547 г., он уже в 1551 г. получает титул художника и камердинера короля. Произведения художника, написанные на голубом или зеленом фоне, в утонченном стиле, всегда невелики по размерам (поясные портреты знати, исполненные в 1530 – 1570).

Портреты Корнеля Лионского известны по упоминаниям в старинных документах и по многочисленным копиям.

В большой моде в XVI в. были поясные женские портреты в обнаженном виде. Известны несколько таких портретов: Дианы де Пуатье и Габриэль д'Эстре, а также портрет Габриэль д'Эстре и ее сестры, купающихся в одной ванне. Персонажи большинства этих портретов лишены индивидуальных черт, хотя и имеют некоторое портретное сходство с оригиналом. Главной задачей художника было передать красоту женского тела.

Французские мастера в этот период создают лучшие живописные произведения по стеклу в храмах и для тканых работ. Живопись на стекле переживала именно во Франции в первой половине XVI в. свой второй расцвет. Само собой понятно, что во Франции, как и везде, прежнее искусство составления картин из цветных стекол, напоминающее мозаику, стало теперь постепенно искусством живописи по стеклу. Самыми красивыми и интересными по содержанию окнами первой половины XVI в., считаются *окна церкви в Монморанси (1524), мастером которых считается Роббер Пинегрие*. Сен Годар в Руане, Сен Этьенн в Бовэ и Сен Мадлен в Труа также обладают лучшими живописными окнами XVI в. Жану Кузену приписываются роспись окон с житием Св. Евтропия (1530) в богатом соборе в Сансе.

В тесном соприкосновении с живописью по стеклу развивается *лиможская эмалевая живопись*, господствовавшая в XVI в. Эмалевая живопись получила широкое распространение благодаря тому, что служила для украшения быденных сосудов. Выдержанные в серых тонах с красновато-лиловыми телесными тонами и золотой штриховкой на темном фоне, сюжеты большинства сосудов нередко заимствованы то с немецких, то с итальянских гравюр на меди; однако здесь нет недостатка и в портретах, занимающих обыкновенно место в середине сосудов. Среди художников, работавших области эмалевой живописи, выделяется *Леонар Лимузен (1505–1577)*. Он выполнил восемнадцать изображений из серии Страстей Дюрера (1532), и серию по фрескам Рафаэля в Фарнезине (1535), но самыми лучшими его произведениями являются двенадцать больших досок с изображениями апостолов в церкви апостола Петра в Шартре (1545).

Тканые ковры представляли для стен замков то же самое, что и живопись на стекле для церквей. Франциск I основал около 1535 г. ковровую фабрику в Фонтенбло, а Генрих II прибавил к ней фабрику «Трините» в Париже. Произведениями фабрики в Фонтенбло считаются, главным образом, настенные ковры, украшенные гротесками, а в середине заключающие картуши с мифологическими сценами. Из них два находятся в музее Гобеленов в Париже, а другие два в ткацком музее в Лионе. Димье приписывает их композиции Приматиччио. Произведениями фабрики Трините считаются ковры с историей Мавзола и Артемизии в Национальном хранилище мебели в Париже.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите характерные черты художественной культуры Франции эпохи Возрождения?
2. Какую функциональную роль выполняют замки в эпоху Возрождения по сравнению с замками Средних веков?
3. В чем отличие французской архитектуры эпохи Возрождения от архитектуры Средних веков?
4. Какой архитектурный стиль получает развитие во Франции в первой половине XVI в.?
5. Назовите памятники архитектуры XVI в.?
6. Какой памятник французской архитектуры XVI в. можно считать образцом новой архитектуры эпохи Возрождения?
7. Какие наиболее известные скульпторы работали во Франции в XVI в.?
8. Какой тип надгробий получил распространение во Франции в XVI в.?
9. Назовите характерные черты эмалевого живописи.
10. Какой тип женских портретов был в моде во Франции в XVI в.?
11. Назовите имена художников, работавших во Франции в XVI в.?

Задания для самостоятельной работы

1. Домашнее задание состоит из двух презентаций, одна из которых посвящена, развитию французской архитектуре и скульптуре XVI в., а вторая – живописи. Презентация должна отражать основные этапы развития творчества мастеров, представлять иллюстрации в хронологическом или типологическом порядке с подписями, содержать описание особенностей творческого метода мастеров, их стиля, характеристику их роли и места в развитии ренессансного искусства.

Тесты

1. Ведущим направлением искусства в эпоху Возрождения во Франции была:

- а) живопись;
- б) скульптура;
- в) архитектура.

2. Самым крупным замком французских королей в XVI в. был:

- а) Лувр;
- б) Корпус Франциска I;
- в) Шамбор.

3. Автор скульптуры «Три грации»:

- а) Жан Гужон;
- б) Жермен Пилон;
- в) Лижье Ришье.

4. Жена принца Орлеанского заказала надгробный памятник своему покойному мужу в виде:

- а) стоящего скелета, протягивающего сердце Богу;

- б) лежащего с книгой обнаженного старца;
- в) всадника с мечом в руке.

5. Художник, написавший, поясной портрет короля Франциска I:

- а) Корнель Лионский;
- б) Джованни Морони;
- в) Жан Клуэ.

6. Картина «Купающаяся женщина» написана:

- а) Жаном Клуэ;
- б) Франсуа Клуэ;
- в) Корнелем Лионским.

7. Наиболее выдающимся эмальером был:

- а) Леонар Лимузен;
- б) Корнель Лионский;
- в) Франсуа Клуэ.

8. Художником-портретистом Генриха II был:

- а) Франсуа Клуэ;
- б) Корнель Лионский;
- в) Леонар Лимузен.

9. Ковровая фабрика в Фонтенбло была основана Франциском I:

- а) в 1535 г.;
- б) в 1563 г.;
- в) в 1575 г.

10. Фасад Лувра в XVI в. оформляли:

- а) Пьер Леско и Жан Гужон.;
- б) Жан Гужон и Жан Клуэ.;
- в) Жан Клуэ и Пьер Леско.

Рекомендуемая литература

Демченко А.И. Мировая художественная культура как системное целое. – М.: Высшая школа, 2010. – 525.

Золотова Е.Ю. Жан Фуке. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 157 с.

История зарубежного искусства / Под ред М.Т. Кузьминой, Н.Л. Мальцевой. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 504 с. www.etnolog.org.ua/

Кузнецова И., Шарнова Е. Франция – собрание живописи XVI – XX веков. – М.: Красная площадь, 2001. – 880 с.

Михайлова И.Н., Петраш Е.Г. Искусство и литература Франции с древних времен до XX века. – М.: КДУ, 2005. – 384 с.

Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2009. – 640 с.

Торшина Л.Е. Специфика французского ренессансного портрета на позднем этапе французского Возрождения // Культура Возрождения XVI века. – М.: Наука, 1997. С.248-259.

5.5. Возрождение в Англии. Английская литература

Общая характеристика эпохи.

Эпоха Возрождения в Англии охватывает период с конца XV в. по начало XVII в. и хронологически совпадает с периодом правления династии Тюдоров, от вступления на престол Генриха VII (1485) и до смерти королевы Елизаветы (1603), последней представительницы этой династии.

В Англии с конца XV в. началось быстрое развитие капиталистических отношений одновременно и в промышленности и в сельском хозяйстве. Часть дворянства занялась производством на рынок продуктов сельского хозяйства и, прежде всего, шерсти, спрос на которую возрастал. Все это вызвало расширение практики «огораживания», то есть захвата лордами и баронами крестьянских наделов под пастбища для овец; крестьян насильственно сгоняли с земли. В результате «огораживания» огромные массы трудового крестьянства лишались средств к существованию, пополняя армию бродяг и нищих. Ответом крестьян на процесс «огораживания» были восстания. Однако все они были подавлены правительственными войсками при участии иноземных наемников.

Первоначальное накопление капитала происходило в Англии исключительно интенсивно и бурно, и нигде этот процесс не нес таких страданий народу, как здесь. Этим объясняется появление в Англии первого представителя утопического социализма Томаса Мора, который откликнулся на бедствия народных масс, подняв свой голос против того, чтобы «овцы пожирали людей», и призывал отказаться от частной собственности как от величайшего зла.

Англия в XVI в. стала крупнейшим производителем и экспортером сукна, завоевав как близкие, так и отдаленные рынки. Успешно развивалось горнорудное дело, кораблестроение, изготовление пороха и т.д. Расцветало мануфактурное производство.

С конца XV в. укрепляется английский абсолютизм, которому после войн Алой и Белой розы удалось покончить с феодальной смутой. Пришедшая к власти **династия Тюдоров (1485 – 1603)** опиралась как на это новое дворянство, так и на широкие буржуазные круги, заинтересованные в сильной централизованной власти, способной оградить страну от политической разрухи.

Средние сословия поддержали **Генриха VII (1485 – 1509)**, первого короля из династии Тюдоров, сумевшего в короткий срок навести порядок в стране, разоренной феодальными распрями. Ему удалось наполнить деньгами опустевшую королевскую казну. Он покровительствовал судостроению, а также крепко держал в руках феодалов, не давая им вновь поднять головы. При деспотическом **Генрихе VIII (1509 – 1547)** могущество короля еще более возросло. Проведенная Генрихом VIII **церковная реформа (1534)**, сделавшая его главой англиканской (английской) церкви, хотя и не явилась следствием широкого народного движения, как это было в Германии, все же соответствовала национальным интересам Англии. Правда, секуляризация монастырских угодий, проведенная в 1536 – 1539 гг., принесла пользу только короне и крупным землевладельцам и даже вызвала активное недовольствие

народа. Тем не менее, Реформация, подготовлявшаяся движением Уиклифа и его последователей, прочно вошла в английскую жизнь, и все попытки Марии Католички, или Кровавой, как ее прозвали протестанты (1553 – 1558), восстановить в стране власть римского Папы ни к чему не привели. С восшествием на престол *Елизаветы I (1558 – 1603)* в Англии утвердился протестантизм, в наибольшей мере соответствовавший интересам широких общественных кругов. Реформация привела к изгнанию монахов из учебных заведений и победе новых педагогических принципов, развитию английского гуманизма.

Усилилось положение Англии и на международной арене. Испания была ослаблена после англо-испанской войны (1585 – 1604). Гибель «Великой Армады» (130 кораблей) похоронила планы испанской короны на реставрацию католицизма в Англии и вовлечение последней в орбиту своей внешней политики. Для Англии поражение Армады стало первым шагом на пути к будущему статусу «владычицы морей». Огромную активность проявляли английские купцы, умело использовавшие благоприятное для Англии перемещение международных торговых путей с Востока на Запад. Одна за другой появлялись торговые компании, поддерживавшие деловые отношения с далекими заморскими странами. В 1554 г. возникла Московская компания, которая вела торговлю не только с Россией, но и с различными восточными государствами. В 1599 – 1601 гг. сложилась Ост-Индская компания. В начале XVII в. Англия начинает захват колоний в Северной Америке и Африке.

XVI в. – важный этап в формировании английской нации, английской культуры.

Характерные черты развития английской культуры эпохи Возрождения

- вопросы религии и церковной жизни для всех ранних английских гуманистов играли несравнимо большую роль, чем для гуманистов итальянских, так как первые увлечения античной литературой и миром новых философских идей, хронологически совпали в Англии с жизненным интересом к проблемам назревавшей Реформации;
- в Англии Возрождение было поздним историческим явлением. Благодаря этому английские гуманисты могли воспользоваться идейным наследием гуманистов других стран;
- активно развиваются научно-философские знания. В конце XVI в. Френсис Бэкон создает материалистическую философскую систему;
- главного врага английские гуманисты видели не в старом феодальном мире, уже уходящем в Англии в прошлое, а в новом обществе, построенном на капиталистической собственности и наживе;
- необычайно широкое развитие получает художественная литература;
- наибольшие достижения отмечаются в философии и драматургии;
- эстетические принципы Ренессанса медленно проникают в зодчество;

- роль изобразительного искусства в английском Возрождении очень скромна; единственный жанр живописи, получивший распространение в Англии – портретная миниатюра.

Английская литература эпохи Возрождения

«Отцом английской литературы» считается *Джеффри Чосер (1340 – 1400)* – великий поэт, первый профессиональный литератор, писавший только по-английски.

Чосер был сыном лондонского виноторговца. Не будучи знатным, Чосер сделал карьеру при королевском дворе. Он начал ее как паж в свите герцогини Ольстерской, невестки Эдуарда III. В 1359 – 1360 гг. Чосер находился в английской армии, сражавшейся во Франции, был взят в плен и выкуплен королем за значительную по тем временам сумму – 16 фунтов. Чосер продолжал служить при дворе, нередко выполняя различные дипломатические поручения за границей. Неоднократно посещал Италию, где и познакомился с ее ренессансной культурой. Чосер занимал пост мирового судьи графства Кент, избирался в Парламент от этого графства. В 1389 г. Чосера назначили королевским чиновником, ответственным за строительные работы в Тауэре, Вестминстерском дворце и других королевских резиденциях, в 1391 г. – заместителем королевского лесничего в Сомерсете. Умер Чосер 25 октября 1400 г. и был похоронен в Вестминстерском аббатстве, где его могила стала первой в знаменитом «Уголке поэтов».

Придворная, дипломатическая и чиновничья карьеры Джеффри Чосера хорошо известны, информация о них содержится в многочисленных документах, собранных и изданных еще в 1876 г. Однако нет никаких данных подтверждающих, что Чосер – королевский придворный и Чосер – поэт – это одно и то же лицо. Разумеется, трудно предположить, что во второй половине XIV в. в Лондоне жили два разных человека, носивших одно и то же имя и добившихся успехов на поприще государственной службы и поэзии, поэтому все исследователи творчества Чосера склонны ставить знак равенства между чиновником и поэтом.

Поскольку сведения о творческом пути Чосера очень скудны, определенную трудность представляли не только датировка его произведений, но и установление их подлинности.

Английская литература того времени, когда жил и творил Чосер, представляла собой сложную картину. Еще не существовало ни литературного английского языка, ни разработанной системы стихосложения. После норманнского завоевания 1066 г. английский язык был вытеснен на периферию литературного процесса. Между XI и XIV вв. в Англии развивается латинская литература (латынь, как известно, в Средние века была письменным языком всех образованных европейцев) и литература на старофранцузском языке, вернее, на его англо-норманнском диалекте. Французский был государственным языком, языком королевского двора, юриспруденции, дворянства, появившегося в 1265 г. парламента. В суде, как и в церкви, в ходу

была латынь. Духовенство первым обратилось к народному языку. Затем в 1258 г. появился первый государственный документ, в котором наряду с французским и латынью был употреблен английский язык – «Прокламация» Генриха III. В 1362 г. Эдуард III утвердил закон, разрешавший вести судебные заседания по-английски, а в 1363 г. народный язык впервые зазвучал в парламенте. К концу XIV в. английский стал уже государственным языком, но в обществе еще сохранялась уникальная ситуация существования трех языков. Современник Чосера, поэт Джон Гауэр, например, одинаково легко писал по-английски, по-французски и на латыни, Трехязычие было распространено и в народной среде, хотя среди сохранившихся народных песен все-таки преобладают песни на английском языке.

Противоборство английского языка с французским и латынью было затруднено тем, что в этот период, называемый в истории языка среднеанглийским, единого национального языка еще не было. Существовали многочисленные диалекты, которые принято подразделять на четыре группы: северную, юго-западную, центральную и кентскую. Постепенно ведущую роль захватил лондонский диалект. Он стал основой английского литературного языка. Большую роль в формировании английского литературного языка сыграло творчество Дж. Чосера.

«Кентерберийские рассказы» – главный итог всей литературной деятельности *Дж. Чосера*. В этом произведении представлено описание современной ему Англии. «Кентерберийские рассказы» открываются «Прологом». Действие начинается в гостинице «Табард» в Саутварке, предместье Лондона. Наступила весна, проснулась природа, наступила пора, когда обычно совершались паломничества к гробу прославленного в средневековой Англии святого Томаса Бекета в Кентербери. На переезд в этот город из Лондона требовался целый день пути верхом, по дорогам, не безопасным от разбойников. Поэтому паломники собирались обычно в одной из гостиниц Саутварка, ночевали здесь, а на другой день рано утром отправлялись целой компанией в путь. Таковую именно поездку и описывает Дж. Чосер. Во вместительной гостинице собралась компания паломников из 29 человек. У весело потрескивающего камина быстро создается дружеский союз гостей; когда солнце садится, поэт успевает уже поговорить с каждым из них, чтобы дать обстоятельное описание и характеристику своих будущих спутников; в результате получается ряд тонко и остро обрисованных портретов, которые заполняют большую часть пролога.

Паломники принадлежат к разным слоям общества XIV в.: рыцари, монахи, купцы, ремесленники. Каждый портрет сделан с такой обстоятельностью и остротой наблюдения, с таким мастерством автор рисует в немногих словах и внутренний облик человека, и его внешний образ, что для большинства выведенных Дж. Чосером лиц исследователи предполагали существование реальных исторических прототипов. Среди паломников выделяется рыцарь, воевавший в Европе и на Востоке с язычниками и сарацинами, вернувшийся в Лондон из Франции с юношей-сыном. Юноша

влюблен, он одет в платье нарядное, как весенний луг, украшенный белыми и красными цветами; рядом с ними – иомен (свободный зажиточный крестьянин), коротко остриженный, загорелый, с огромным луком в руке. Далее идут: игуменья женского монастыря, дама нежная, с дворянскими претензиями и плохой французской речью, которой она обучалась в глухой английской провинции; толстый купец, который «так богат и так солидно одет», что никто не подозревает его долгов; оксфордский студент, бедный, в заплатах, с провалившимися щеками, верхом на поджарой лошади, все имущество его заключается в «двадцати томах книг в красных и черных переплетах, стоящих на полке над его кроватью»; вдовушка из Бата, грубоватая, чувственная, похоронившая пять мужей, но еще помышляющая о новом браке. Здесь находятся и законник (юрист); моряк-полупират, бороду которого трепали многие бури; врач, дела которого шли блестяще во время последней чумы; почтенный деревенский землевладелец с румяным лицом и седой бородой; мельник; плотник; крестьянин и др. Особенно колоритную группу составляют монахи и лица, кормящиеся около церкви, данные в подчеркнутом сатирико-ироническом тоне. Один из монахов «так жирен и толст, что прямо годился в аббаты», он лихой наездник и любитель охоты; другой монах нищенствующего ордена речист, но лукав и похотлив. С тонкой иронией нарисованы портреты пристава духовного суда и приятеля его – продавца индульгенций.

Вся эта пестрая галерея заканчивается своего рода оправданием автора: Дж. Чосер просит читателей не сетовать на него, если он рисует людей такими, каковы они в действительности, – со всеми особенностями их речи и внутренними качествами.

Готовя паломников в путь, хозяин гостиницы предлагает, чтобы каждый из них, для сокращения дороги, рассказал по четыре истории – две на пути в Кентербери и две при возвращении оттуда. Это предложение встречает единодушное одобрение. Он и сам присоединяется к кавалькаде и хочет быть главным судьей всех рассказов. Таким образом, в своем полном виде «Кентерберийские рассказы» должны были составить 120 рассказов. Но этот план не был выполнен. Мы располагаем лишь 24 рассказами, вложенными в уста 23 спутников по путешествию. Важной особенностью «Кентерберийских рассказов» является сознательное стремление автора не только расположить свои рассказы в порядке, который лучше оттеняет особенности каждого рассказчика, но и поручить каждому из них именно такой рассказ, который более всего соответствовал бы его облику. Рыцарь, например, излагает средневековую куртуазную историю о Паламоне и Арсите на тему о конфликте любви и дружбы, заимствованную из поэмы Боккаччо «Тезеида»; продавец индульгенций – мрачный рассказ о том, как три молодца из Фландрии искали и нашли смерть, увлеченные грехом любостяжания. Каждый рассказ возникает как бы случайно, из обстоятельств беседы паломников, дополняет или оттеняет предшествующий. Так, не успел еще рыцарь закончить свой рассказ, как мельник, сильно опьяневший, с трудом державшийся на своей кляче, и не

желавший предоставить слово другим, вызвался рассказать историю не хуже той, которую все только что слышали: историю о плотнике и его жене, и о том, как некий школяр наставил ему рога. Несмотря на протесты хозяина, мельник принялся рассказывать эту историю, заимствованную из фаблио, разумеется, в очень грубоватом стиле. Все развеселились, за исключением одного – плотника. Задетый за живое, он преподносит в отместку рассказ об одураченном мельнике и двух кембриджских студентах, которые проучили его за то, что он воровал муку, предназначавшуюся для колледжа. Это не менее сочный эротический анекдот, известный также по французскому фаблио о Гомбере и двух клерках и из «Декамерона» Боккаччо. Сам Дж. Чосер, когда очередь доходит до него, начинает декламировать балладу о сэре Топасе, пародию на рыцарские романы и тонкую сатиру на рыцарство, но спутники прерывают его, предлагая лучше рассказать что-нибудь «поучительное». Тогда он рассказывает прозаическую аллегорическую повесть о Мелибее, жене его Пруденции и дочери Софии, заимствованную из французского источника.

Как подлинный драматический поэт, Дж. Чосер не мог ограничиться статической портретной галереей пролога: он привел ее в действие. Паломники раскрывают свои индивидуальные особенности не только рассказами, но, и в диалогах, спорах, наблюдениях друг за другом. В этом смысле «Кентерберийские рассказы» значительно отличаются от «Декамерона» Боккаччо, с которым их нередко сопоставляют. У Дж. Чосера мы находим гораздо более тесную связь между отдельными рассказами и обрамляющим их повествованием, а также значительно большее разнообразие типов рассказчиков, принадлежащих ко всем слоям английского общества. Место действия у Дж. Чосера также иное: это не сад загородной виллы, как у Боккаччо, а большая дорога, по которой движется пестрая толпа паломников, шутящих и ссорящихся друг с другом.

Несмотря на несколько случайных сюжетных совпадений знакомство Дж. Чосера с «Декамероном» не было доказано. Сюжеты своих рассказов он почерпнул из самых разнообразных источников. В целом они воспроизводят все основные жанры средневековой литературы. Мы находим здесь пересказы католических легенд, куртуазных повестей, рыцарских романов и пародию на них, эпизод из романа о Лисе, тонко разработанные сюжеты фаблио и т. д. «Кентерберийские рассказы» по присущему им реализму, широте охвата социальной действительности и тонко ироническому отношению к ней, уже принадлежат к произведениям эпохи Возрождения.

Самым выдающимся представителем раннего английского гуманизма был **Томас Мор (1478 – 1535)**. Родился он в Лондоне, в семье состоятельного юриста. Подчиняясь воле отца, Томас Мор после окончания Оксфордского университета занялся юриспруденцией. Вскоре перед молодым, но уже известным адвокатом открылся широкий путь общественной деятельности. В 1504 г. Томаса Мора избирают в члены парламента. Однако вскоре он навлекает на себя ненависть Генриха VII, так как во время парламентских дебатов выступает против требований короля выделить ему дополнительные

финансовые средства. Только после смерти Генриха VII Томас Мор смог вернуться к общественной деятельности. Он становится судьей, помощником шерифа города Лондона, доверенным лицом английского купечества. Новый король Генрих VIII, на которого одно время английские гуманисты возлагали большие надежды, привлекает к себе знаменитого человека, осыпает Мора милостями и в 1529 г. даже назначает его лордом-канцлером. Со своей стороны Мор не искал монарших милостей. Близость к трону его даже, видимо, удручала. Поначалу Генрих VIII благоволил умному, образованному и бескорыстному помощнику. Он охотно делил с ним свой досуг, прислушивался к его словам. В 1521 г. Мор редактировал книгу, написанную королем, против Мартина Лютера в защиту римско-католической церкви. Это было то время, когда Генрих VIII еще не помышлял о разрыве с Папой. А в 1523 г. появился резкий «Ответ Т. Мора на глумления, которыми Мартин Лютер осыпает английского короля Генриха Восьмого». Мор неприязненно отнесся к лютеровской Реформации, и поэтому ему не пришлось в названном «Ответе» кривить душой. Впрочем, он всегда отличался прямодушием, всегда решительно отстаивал свои взгляды, даже если это могло повредить его благополучию. Сложность его положения заключалась в том, что Генрих VIII был деспотом, не терпевшим инакомыслия, человеком необузданных страстей, способным на любые тиранические поступки. Рано или поздно между коронованным деспотом и свободолюбивым гуманистом должно было произойти столкновение, и оно, в конце концов, произошло.

Камнем преткновения стал вопрос о Реформации. По ряду причин, как политического, так и личного характера Генрих VIII в 1534 г. порвал отношения с Папским Римом и добился того, что парламент провозгласил его главой английской церкви. Томас Мор отрицательно отнесся к королевской Реформации, так же как и женитьбе Генриха VIII при живой жене на фаворитке Анне Болейн. Во всем этом, можно полагать, он видел проявление самодержавного произвола.

В знак протеста против действий короля Томас Мор в 1534 г. подал в отставку. Он отказался присутствовать при коронации Анны Болейн и не пожелал признать короля главой английской церкви. В ответ на это Генрих VIII обрушил на своего недавнего любимца жестокие гонения. Мор был предан суду по обвинению в государственной измене, в частности в том, что с помощью колдовства заставил короля написать книгу против Лютера, и приговорен к смертной казни. До самого конца жизни Томас Мор сохранял стойкость, удивительное присутствие духа и свойственный ему юмор. Подойдя к эшафоту, он сказал сопровождающему его офицеру: «Пожалуйста, помогите мне взойти, вниз уж я как-нибудь сам спущусь». А затем, простившись с семьей, он обратился к палачу со словами: «Шея у меня короткая, целься хорошенько, чтобы не осрамиться».

В молодости Томас Мор писал латинские эпиграммы, в которых отражалось его гуманистическое вольномыслие. Так, в одной из эпиграмм он утверждал, что власть дана монарху народом, а поэтому не следует венценосцу

мнить о себе слишком много. Перу Томаса Мора принадлежит «История Ричарда III», использованная впоследствии Шекспиром в его известной исторической хронике.

Мировую славу Томасу Мору принесла книга «*Утопия*» (1516), или, точнее: «Золотая книга, столь же полезная, как и забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии» (в переводе с греч. – несуществующее место), написанной на латинском языке и изданной во Фландрии.

Никто из европейских гуманистов до Томаса Мора не ставил с такой решительностью вопроса о социальной справедливости и о политических принципах, на которых она может быть утверждена. Томас Мор не был равнодушен к страданиям народа. На заре капиталистической эры он первым встал на защиту обездоленных, тех, кто устилал своими костями дорогу буржуазного прогресса. Он создает произведение, в котором представлена мечта о царстве социальной справедливости, где нет эксплуатации человека человеком.

Книге Томас Мор не ограничивается изображением «наилучшего устройства государства», но касается также темных сторон современной ему европейской и английской действительности. В соответствии с этим и роман его состоит из двух книг.

В первой книге автор повествует о том, как он однажды, находясь в Антверпене, встретился с португальским путешественником, побывавшим в различных далеких странах, рассказавшем ему об острове Утопия.

Рассказчик начинает с того, что решительно отвергает жестокие английские законы против воров и бродяг, которые ему представляются бесчеловечными. Ведь в народной нищете, которая, собственно, и порождает воровство и бродяжничество, виновен не сам народ, а «огораживание». «Ваши овцы, – говорит он, – обычно такие кроткие, довольные очень немногим, теперь, говорят, стали такие прожорливые и неукротимые, что поедают даже людей, разоряют и опустошают поля, дома и города». Томас Мор считает, что главная причина такого положения – общественная система, порождаемая частной собственностью. Ибо «где только есть частная собственность, где все меряют на деньги, там вряд ли когда-либо возможно правильное и успешное течение государственных дел».

Вторая книга посвящена изображению идеального с точки зрения автора общественного устройства, не знающего частной собственности. В Утопии «не существует неравномерного распределения продуктов, нет ни одного нуждающегося, нет ни одного нищего, и хотя никто ничего не имеет, тем не менее, все богаты». Как же устроено это удивительное государство? Утопия представляет собой свободную федерацию городов, возглавляемую князем, которого пожизненно избирает сенат из числа кандидатов, предложенных народом. Забота об общем благе является характерной чертой жизненного уклада утопистов. Войны жители Утопии не ведут, так как считают их «деянием поистине зверским», хотя, в случае необходимости, умеют отстаивать

независимость своей страны, оказывать помощь союзникам или «из человеколюбия» освобождать какой-нибудь народ от ига тирана. Земля в Утопии принадлежит всему народу. Государство ведет внешнюю торговлю, равномерно распределяет рабочую силу, наблюдает за производственным процессом. Основной хозяйственной ячейкой Утопии является семья, занимающаяся, тем или иным, ремеслом. Все, что семья изготовляет, она безвозмездно передает государству, в свою очередь «совершенно без всякой уплаты» получая с государственных складов необходимые ей предметы. При царящем в стране изобилии вовсе не трудно удовлетворять потребности граждан, тем более, что утопийцы чуждаются роскоши и всякого рода излишеств. Это всеобщее благоденствие объясняется тем, что в Утопии труд является естественной и непреложной обязанностью всех граждан, независимо от их пола. От физического труда освобождены только должностные лица и ученые, да и то при условии, что они оправдывают оказанное им доверие. Всеобщий полезный труд, освобожденный от эксплуатации, приводит в Утопии к всеобщему благосостоянию. Рабочий день продолжается здесь всего лишь 6 часов, и этого вполне достаточно для процветания государства. Между прочим, Томас Мор делает интересную попытку преодолеть противоположность между городом и деревней. Сельским хозяйством в Утопии занимаются горожане, которые на два года переселяются в деревню, а затем уступают место новой группе приезжих. В день уборки урожая из города на помощь деревне прибывают в нужном количестве труженики, помогающие в кратчайший срок успешно справиться с работой.

Для получения необходимых вещей утопийцы не нуждаются в деньгах, поэтому к золоту и серебру, из-за которых пролито столько человеческой крови, на острове относятся с пренебрежением. Стремясь как можно сильнее развенчать золотого тельца, утопийцы демонстративно изготавливают из драгоценного металла ночные горшки и «всю подобную посуду для самых грязных надобностей».

В Утопии есть рабы. Чаще всего рабами становятся лица, совершившие какое-либо позорное деяние. В Утопии редко применяется смертная казнь, ее обычно заменяет тяжелый принудительный труд. Тем самым, утопийское рабство, по мысли Т. Мора, противопоставлено жестокости судебных приговоров тогдашней Англии. Конечно, Томас Мор верил в человека, но не идеализировал его настолько, чтобы полагать, что при более совершенном государственном устройстве навсегда исчезнут всяческие преступления. К тому же доля рабов в Утопии, по истечении ряда лет они при желании могли стать и часто становились полноправными гражданами островного государства.

Питаются жители Утопии в столовых, предлагающих «роскошную и обильную» пищу. Больных принимают отлично оборудованные лечебницы, с опытными врачами. Утопийцы отдыхают и развлекаются, не нарушая, однако, благопристойности. Особенно высоко ценят они духовные удовольствия, хотя и телесными удовольствиями вовсе не пренебрегают. Религиозный фанатизм,

связанный с аскетизмом, нетерпимостью к инакомыслию, ими решительно отвергается, равно как гадание, вера в приметы, астрология и прочие суеверия.

При написании «Утопии» Томас Мор опирался на античную традицию, прежде всего, на работу Платона «Государство», в которой философ описывает государство без частной собственности. Тем не менее, книга Томаса Мора остается произведением глубоко самобытным. Как литературное произведение, «Утопия» послужила образцом для последующих утопических романов. Прошло сто с лишним лет, и в Англии появился второй замечательный утопический роман «Новая Атлантида» (1627), принадлежащий перу философа и ученого Фрэнсиса Бэкона. Оба романа, хотя и возникли в одну и ту же эпоху и объединены единым порывом к более совершенной жизни, все же различны по своему характеру.

Фрэнсис Бэкон (1561 – 1626) родился в семье влиятельного царедворца. Образование он получил в Кембридже, занимался юридической практикой, а в 1593 г. был избран в палату общин. Склоняясь поначалу к оппозиции, он в дальнейшем уже не вступал в конфликт с королевской властью и даже стал одним из наиболее влиятельных фаворитов Якова I. Король осыпал Бэкона милостями, а в 1618 г. сделал его лордом-канцлером и пэром Англии. Правда, через несколько лет, обвиненный парламентом во взяточничестве, Бэкон по решению суда лишился высокой должности и вынужден был отойти от политической деятельности. Но, но король по-прежнему благоволил к нему.

В буржуазном прогрессе Томас Мор, прежде всего, увидел страдания народа. Для Фрэнсиса Бэкона этот прогресс означал величие Англии. К его времени английское государство окрепло, развилось, превратилось в могущественную державу, нанесшую сокрушительный удар Испании. Бэкон с удовлетворением наблюдал за тем, как его отчизна становилась повелительницей морей. И от государственных деятелей он все настойчивее требовал, чтобы они стремились «возвысить государство и увеличить его силу». Грезы о коренном социальном переустройстве мира, создании справедливого общественного порядка не посещали Бэкона. Зато ему все время сопутствовало ощущение, что мир подошел к какому-то важному рубежу, что стоит сделать несколько решительных шагов и люди вступят в новую счастливую эру, основанную на развитии науки. О необходимости развития науки Бэкон писал в своих философских трактатах: **«О достоинстве и преумножении наук» (1605), «Новый Органон» (1620)** и др. Знамением времени считал Бэкон также подъем «механических искусств», основанных на опыте и эксперименте. Теология не должна вторгаться во владения естествознания. Он хочет, чтобы люди устремлялись к науке не ради славы или забавы, но «ради пользы для жизни и практики». Бэкон ставит «знаменитые изобретения» выше политических реформ, ведущих зачастую к «насилию и смятению», в то время как «открытия обогащают и приносят благодеяния, не причиняя никому ни обиды, ни печали».

Вот эти мысли Фрэнсис Бэкон и положил в основу своего (неоконченного) утопического романа «Новая Атлантида». Новая Атлантида,

или, точнее, Бенсалем, – это остров, омываемый водами Тихого океана. Вопросы, связанные с социальной структуре Новой Атлантиды Ф. Бэкон спокойно опускает, сообщая лишь, что на острове есть король, покровительствующий добродетели и наукам. Зато весьма обстоятельно и с явным восхищением рассказывает о той огромной роли, которую играет наука. Еще в древности по инициативе одного мудрого монарха в Бенсалеме был создан влиятельный орден ученых, получивший название «Дом Соломона». Благосостояние и благополучие страны зависит от деятельности этого ордена, «познающего причины и скрытые силы всех вещей и расширяющего власть человека над природою».

Сообщая о достижениях бенсалемских ученых, Ф. Бэкон нередко далеко опережает свое время. Он пишет о потоках и водопадах, используемых для получения многих видов движения; о лабораториях, в которых можно искусственно вызывать снег, дождь, гром и молнии; о садах, где выращиваются новые, более ценные виды плодовых деревьев; о создании новых лекарств. Ученые научились оживлять организм, «после того как, по всем признакам, наступила смерть». Ученым из Дома Соломона удается воспроизводить «жар Солнца и других небесных светил», передавать свет на большое расстояние, у них есть усовершенствованные подзорные трубы и зрительные приборы, позволяющие «отчетливо рассмотреть мельчайшие предметы», невидимые глазом, например вещества, из которых состоит кровь. Создавая неведомые европейским музыкантам гармонии, они располагают способами «передавать звуки по трубам» на любые расстояния. Они владеют летательными аппаратами, подводными лодками и многими другими замечательными созданиями человеческого гения.

В двух просторных галереях бенсалемцы бережно хранят образцы всех наиболее ценных изобретений, а также скульптурные изображения всех великих изобретателей, начиная с первого хлебопашца и винодела, создателей стекла и письменности, музыки, обработки металлов, пороха и огнестрельного оружия и кончая изобретателем книгопечатания и отважными мореходами, открывшими новые земли. Есть здесь и статуя Колумба, открывшего Вест-Индию. «Новая Атлантида – это гимн во славу науки и ее безграничных возможностей и одновременно урок, преподаваемый ученым и учебным заведениям Старого Света, в которых царит рутина, подобно «тяжелому бременю» подавляющая рост передового знания.

Называя остров Бенсалем Новой Атлантидой, Ф. Бэкон имел в виду древнюю, рассказанную еще Платоном легенду об Атлантиде. Как и другие гуманисты эпохи Возрождения, Бэкон превосходно знал античных авторов. При всем том безоговорочным почитателем древних он вовсе не был. Он предостерегал от канонизации ряда устаревших или неверных с его точки зрения античных концепций. Поэтому почти совсем забытого философа-материалиста Демокрита он ставил значительно выше Аристотеля и Платона.

Одним из наиболее талантливых драматургов, предшественников Шекспира был *Кристофер Марло (1564 – 1593)*. Недолгая жизнь Марло

малоизвестна. Он был сыном бедного башмачника из Кентербери. При поддержке друзей и, вероятно, влиятельных покровителей К. Марло смог окончить Кембриджский университет. Затем он увлекся театром, вероятно, сам был актером. К. Марло приехал в Лондон около 1587 г. и целиком отдался творчеству, вращаясь в кружках писательской богемы, где заслужил репутацию опасного вольнодумца и атеиста. Один из доносов на К. Марло изображает его главой атеистического кружка писательской молодежи и приписывает ему весьма опасные в то время мысли: К. Марло будто бы не верил в бога, утверждал, что Христос был более достоин казни, чем Варавва, что обитатели Индии и другие народы древнего мира жили и писали около шестнадцати тысячелетий тому назад, тогда как, согласно Библии, мир, созданный богом, существует будто бы всего лишь шесть тысяч лет. В 1593 г. он был убит в одной из таверн близ Лондона при довольно загадочных обстоятельствах, которые в настоящее время его биографы склонны толковать, как организованное лондонской тайной полицией политическое убийство с целью устранить опасного человека. В своих произведениях К. Марло, естественно, не мог открыто проповедовать идеи, которые ему приписывали, но в его творчестве все же достаточно ясно раскрывается материалистическое и гуманистическое мировоззрение.

К. Марло создал героическую трагедию сильной личности. Уже в прологе к своей первой пьесе *«Тамерлан Великий»*, которая шла в Лондоне с большим успехом, К. Марло обещал дать возвышенную героическую драму, освобожденную от «клоунады» и шутовского остроумия рифмованных стихов. Драма эта действительно показывает мощный, титанический образ знаменитого среднеазиатского завоевателя Тамерлана и последовательно изображает его жизнь, начиная с того момента, когда он был еще простым пастухом, до того часа, когда он умирает повелителем всего восточного мира. Возвысившись из безвестности до неограниченного господства, Тамерлан ни разу не испытывает ни колебаний, ни поражения. В его образе, значительно отличающемся от исторической личности Тамерлана, К. Марло дает апологию дерзаний, силы волевых устремлений, безграничных возможностей человека, всем обязанного самому себе. Это гимн новому человеку, герою эпохи Возрождения.

К. Марло был первым писателем, обработавшим в драматической форме легенду о Фаусте, изложенную до того в немецкой народной книге. Пьеса его *«Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста»*, написанная, вероятно, около 1588 – 1589 гг., значительно видоизменяет философский и нравственный смысл предания, хотя в сюжетном отношении очень близка к народной книге. Фауст у К. Марло – такая же титаническая натура, как и Тамерлан: он отдает душу дьяволу за знание, земное счастье и власть. Договор с Мефистофелем должен сделать его «владыкой мира», доставить ему несметные богатства и неограниченное могущество. Но всем этим Фауст хочет воспользоваться отнюдь не только в узколичных, эгоистических целях; он, например, намерен основать ряд университетов, увеличить военную мощь своего отечества, окружив его непроницаемой медной стеной, завоевать

соседние страны: Италию, Африку, Испанию и т. д. Не менее своеобразна у К. Марло трактовка образа Мефистофеля: он не похож на чертей средневековых легенд, и в нем нет никаких комических черт. Мефистофель К. Марло – это дух, «изнемогающий от страдания», носящий ад в своем сердце, и в то же время мятежник против божественных сил; к Фаусту он является не столько вследствие магических заклинаний, сколько потому, что Фауст, как и сатана, хулит бога и ненавидит Христа.

Центральным образом пьесы К. Марло «*Мальтийский еврей*» является Варавва, наделенный такими же сверхчеловеческими чертами, как и предшествующие ему герои. Однако Варавва – мстительный злодей, стяжатель и хищник, все человеческие свойства которого носят отрицательный характер. Его помыслы направлены на приобретение несметного богатства, на совершение преступлений и месть за то презрение, которое выпало на его долю. Изменой, предательством, подкупами он борется со всем миром и умирает, лишь, вдоволь насытившись кровью своих многочисленных жертв. Действие пьесы происходит на Мальте. Рыцари, владеющие островом, захватили имущество Вараввы, чтобы заплатить контрибуцию туркам, и Варавва с неумолимым упорством мстит христианам за совершенное над ним насилие. Он делает мусульман орудием своей мести. Варавва разжигает страсть двух рыцарей, увлеченных его дочерью. Когда эти рыцари убивают друг друга во время поединка, он не жалеет дочери, полюбившей одного из них, и отравляет ее вместе со всеми монахинями монастыря, куда она бежала от жестокого отца.

В прологе к этой пьесе появляется Макиавелли, в уста которого К. Марло вложил многие свои излюбленные материалистические и атеистические взгляды, например о том, что религия – только орудие для достижения политических целей и что «единственным грехом является невежество». В самой пьесе показано, что корыстолюбие, алчность, эгоизм и другие пороки буржуазного мира не зависят от религиозных убеждений и национальных черт.

К. Марло принадлежит также историческая *хроника «Эдуард II»*, которая по своей технике и зрелости мастерства приближается к историческим хроникам Шекспира. В противоположность всем предшествующим пьесам К. Марло в «Эдуарде II» нет титанических характеров и сверхчеловеческих страстей; в пьесе представлены обычные, даже слабые люди, решающие проблемы власти. В пьесе изображен английский король Эдуард II (1307 – 1327), ведущий борьбу с могущественными лордами, а затем и со своей семьей из-за своих недостойных фаворитов – Гевестона и Спенсера. Королева Изабелла любит мужа, но постепенно, из-за его оскорбительного отношения к ней, ожесточается против него. В союзе со своим любовником Мортимером, подчинившим ее своему влиянию, она добивается отречения Эдуарда от престола, заточает его в темницу и, наконец, вероломно убивает с помощью подосланного убийцы. В противоположность Изабелле безвольный Эдуард, бывший игрушкой в руках своих фаворитов, в результате перенесенного им горя становится сильным и мужественным человеком. Испытания и несчастья открыли ему глаза на жизнь и окружающих его людей, и он смело смотрит в

лицо смерти. «Эдуард II» – одно из важнейших произведений К. Марло на пути к утверждению реализма в драме.

Всех английских писателей и поэтов по силе и глубине таланта превзошел Уильям Шекспир. Между тем о жизни великого английского драматурга мы знаем сравнительно мало. Известно, что, **Уильям Шекспир (1564 – 1616)** родился в городе Стрэтфорде-на-Эйвоне в семье ремесленника и торговца. Обучался он четыре года в местной грамматической школе, в которойзнакомился с латинским и греческим языками. В восемнадцать лет женился. Вскоре перебрался в Лондон, где связал свою судьбу с театрами английской столицы. На протяжении ряда лет он был актером и драматургом в труппе, возглавляемой крупнейшим английским трагическим актером Ричардом Бербеджем (ок. 1568 – 1619). В 1597 г. брат Ричарда – Джеймс Бербедж построил театр под названием «Глобус» (точнее, «Шар земной»). Спектакли этого театра, сгоревшего в 1612 г., стали выдающимся явлением в культурной жизни тогдашней Англии. Ведь именно на сцене «Глобуса» с успехом шли пьесы Шекспира. Значительным актерским дарованием Шекспир, видимо, не обладал, зато в его лице театр нашел великого драматурга. В 1612 г. Шекспир покинул Лондон и поселился в своем родном городе. Он отходит от литературной деятельности и доживает свои дни в кругу семьи, окруженный уважением жителей Стрэтфорда. Что побудило Шекспира расстаться с театром, мы не знаем. Может быть, возраставшее недомогание, которое вскоре свело его в могилу?

Еще в XIX в. стал подниматься так называемый «шекспировский вопрос». Ряд авторов поставили под сомнение факт, что автором шекспировских пьес был уроженец Стратфорда-на-Эйвоне Шекспир. Причины сомнений обусловлены тем, что не сохранилось никаких свидетельств о получении Шекспиром образования, тогда как словарный запас его произведений, по разным подсчётам, составляет от 17 500 до 29 000 слов, кроме того, его творчество свидетельствует о глубоком знании истории и литературы. Уильям Шекспир – автор 17 комедий, 10 хроник, 11 трагедий, 5 поэм и 154 сонетов. Но, ни одной рукописи, написанной рукой Шекспира, не сохранилось. Жена и его дети были неграмотны. В завещании он ни, словом не упомянул о своих произведениях. Почерк Шекспира, с точки зрения графологов, выдает человека, который редко держал в руках перо. Пьесы Шекспира ставились на оксфордской и кембриджской сценах, в то время как на университетских сценах могли ставить только произведения выпускников, прославленных университетов, а Шекспир, как известно, университетов не заканчивал. Кроме того, кончина Шекспира не была воспринята как кончина поэта. Его памяти не было посвящено ни одного сонета, что было весьма не обычным явлением, для прощания с великим поэтом.

Ученые, высказывающие антишекспировские версии в науке о Шекспире, получили название нестратфордианцев, а сторонники авторства Шекспира – «стратфордианцев»; их центр – музей Шекспира в Стратфорде-на-Эйвоне. «Шекспировский вопрос» – это вопрос о том, Шекспиру ли принадлежат

знаменитые произведения. Возможно, что актер театра «Глобус» был подставным лицом, за которым скрывался настоящий автор или коллектив авторов. «Нестратфордианцы» высказывают различные версии по поводу того, кто прятался за маской Шекспира. В число возможных кандидатов в авторы шекспировских произведений включают королеву Елизавету I, философа и ученого Ф. Бэкона, драматурга К. Марло, но чаще всего называют графа Рэтленда. По версии профессора И. Гилилова, 5-й граф Рэтленд и его жена Елизавета Сидни являются подлинными авторами произведений, которые написал Шекспир. Доказательства этой версии представлены в книге И. Гилилова «Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна великого феникса» (1997).

В пользу Рэтленда говорят такие факты:

- учёба с датскими студентами Розенкранцем и Гильденстерном в Падуанском университете, которые представлены в пьесе «Гамлет», как друзья принца Датского;
- студенческое прозвище Рэтленда – Shake-speare, «потрясающий копьем»;
- перерыв в творчестве Шекспира с 1601 по 1603 год, когда Рэтленд, как участник мятежа графа Эссекса был заключен в Тауэр, а после суда был оштрафован, и сослан в свое родовое имение;
- после подавления мятежа, судебного процесса по делу его участников, и казни Эссекса, Шекспир перешел к написанию трагедий;
- значительные изменения, внесенные Шекспиром в пьесу «Гамлет» сразу после поездки графа Рэтленда в датский Эльсинор;
- прекращение литературной деятельности Шекспира в 1612 г., когда умер Рэтленд.

Кроме версии Шекспир – Рэтленд, есть версия, что Шекспир – это граф Оксфорд. Слабость этой версии заключается в том, что граф Оксфорд умер в 1604 г., а произведения Шекспира создаются до 1612 г.

Шекспир создает произведения непреходящей идейной и художественной ценности.

Творческий путь Шекспира можно разграничить на три этапа:

Первый этап (1590 – 1600). Этот период часто называют оптимистическим: произведения, написанные в этот период, пронизаны верой в гармонию человека и Времени, человека и природы, человека и государства; Шекспир ищет пути к осуществлению этой гармонии.

Начинал Шекспир свою творческую деятельность не как драматург, а как лирический поэт. Он опубликовал две поэмы «*Венера и Адонис*» (1593) и «*Обесчещенная Лукреция*» (1594) на сюжеты античной мифологии и древнеримской истории. Почему? Потому что чистая поэзия в те времена считалась выше драмы, которая рассматривалась, как искусство в большой степени для простонародья.

Он пишет Сонеты, которые так понравились современникам, что вышли отдельной книгой в 1609 г. Их лирический герой – человек Возрождения, которому присуще высокое представление о дружбе, любви, об искусстве и озабоченность судьбами всего человечества.

В сонетах Шекспира вместо условно-декоративных персонажей, описаны вполне реальные люди: поэт и его дама сердца, на первый взгляд особа совсем непоэтичная, коварная, с темным взглядом, с тяжелой походкой, жесткими, как проволока, волосами и даже неприятным запахом изо рта, зато живая.

В эти годы он создает исторические хроники, ранние комедии, кровавые трагедии и поэмы. Этап заканчивается первыми трагическими шедеврами *«Ромео и Джульетта»* и *«Юлий Цезарь»*.

Исторические хроники, охватывают английскую историю со времен короля Иоанна Безземельного до Генриха VIII, отца королевы Елизаветы, при которой прошла юность Шекспира. *«Король Джон»*, *«Ричард II»*, *«Ричард III»* и другие воспроизводят в основном картины жизни средневековой Англии. В хрониках драматург рассказывает о подъеме Англии, росте ее государственной монолитности и величия. Здесь творчество Шекспира вполне отвечает требованиям эстетики Ренессанса.

Десять веселых комедий Шекспира – это вовсе не сатирические произведения, это действительно просто веселые пьесы, в которых Шекспир, как бы устав от кровавых войн исторических хроник, наслаждается счастливой жизнью на лоне природы. И эта жизнь весела и прекрасна, почти беззаботна. В комедиях всегда одерживает победу все человеческое, умное и доброе, торжествующее над глупостью и злом (*«Виндзорские насмешницы»*, *«Два веронца»*, *«Укрощение строптивой»*, *«Сон в летнюю ночь»*, *«Как вам это понравится»* и др.). В этом проявляется вера автора в победу добрых начал в жизни.

Гимном во славу большой ренессансной любви, не считающейся со средневековой феодальной враждой семейств, к которым принадлежат любящие, является трагедия *«Ромео и Джульетта»* (1595). Она несет в себе яркое жизнеутверждающее начало. Гибнут юные Ромео и Джульетта, но похоронены и вековые феодальные предрассудки, вселившие вражду в семьи их родителей, которые примиряются над телами своих детей.

Второй этап (1600 – 1608) называют трагическим. В это время были созданы все великие трагедии Шекспира: *«Гамлет»*, *«Отелло»*, *«Король Лир»*, *«Макбет»*, цикл античных трагедий, а также пьесы, которые многие шекспироведы обозначают как «мрачные», «проблемные комедии». В этот период меняется представление Шекспира о человеческой природе: драматург признает, что зло коренится в самой природе человека и часто является неизбежным атрибутом свободы. Подобный взгляд на человека связан с тем кризисным мироощущением, которое было характерно для всего европейского гуманизма этого времени. Рубежной пьесой является *«Юлий Цезарь»*. Пьеса концентрирует внимание на политической истории переломной эпохи и трагической судьбе ее великих деятелей, обнажает объективную основу движения исторического времени, непреклонность исторического процесса и реальные следствия субъективных устремлений и воли.

Если первые трагедии Шекспира выражают трагедию индивидуальных судеб, то, начиная с *«Гамлета»*, «прерывается связь времен». Трагедия *«Гамлет»*,

принц Датский» (1601) отличается исключительной глубиной и сложностью. Не случайно ей посвящены тысячи научных исследований. Углубленный социально-психологический и художественный смысл трагедии проявляется в утверждении необходимости борьбы против зла, в предельном негодовании против всего, что извращает природу человека, лишая его истинной человечности. Выразителем этого негодования и защитником человечности является Гамлет – типичная ренессансная фигура, которой присущи обостренная критическая мысль, сила страсти и характера.

В прологе пьесы Гамлету, датскому принцу, студенту Виттенбергского университета, является тень убитого отца, который просит сына отомстить убийце. Отец был для Гамлета идеалом: «он человек был, человек во всем». Убийца отца Гамлета – его дядя Клавдий, подлый и властолюбивый, «стянувший драгоценную корону и сунувший ее в карман». Гуманисту Гамлету вскоре стало ясно, что преступление Клавдия – лишь частный случай зла, царящего в датском королевстве, где явно «что-то подгнило». Выражением этой гнилости является и поведение матери Гамлета, королевы Гертруды, слишком скоро после смерти мужа ставшей женой Клавдия, что особенно ранит душу ее сына. Печать королевского двора с его гнилостью лежит даже на юной невесте принца Офелии. Гамлет в конце концов приходит к тяжкому выводу, что не только Дания, но весь мир – «тюрьма, и превосходная: со множеством затворов, темниц и подземелий». Гамлету также ясно, что «век расшатался» и что он, Гамлет, в ответе за то, чтобы придать ему прочность. Поэтому конкретная, частная задача, стоящая перед Гамлетом – месть за отца, – перерастает для него в осознание необходимости борьбы со злом века. Задача его безмерно усложняется и становится для него, борющегося, в сущности, в одиночку, невероятно тяжелой. Отсюда трагические раздумья Гамлета над ее тяжестью, как это видно из его знаменитого монолога «Быть или не быть...».

Каждая из его трагедий – трагедия «своего времени», произошедшая из противоречий магистрального хода истории в эпоху Возрождения. Открытие Америки – и утрата иллюзий о земле обетованной; создание системы Коперника – и осознание человека вместе с планетой вовсе не центром Вселенной; рост государственного могущества – и гибель старой веселой Англии; раскрепощение умов Реформацией – и ею же преследуемое искусство, театр, литература.

Больше того, сам ренессансный гуманизм оказывается чреват глубокими противоречиями. «Александр Великий обратился в прах», – говорит Гамлет.

Если внимательно присмотреться к героям Шекспира – все они едва ли не анахроничны, все живут не в свое время, то, как Гамлет, напичканный ученостью и гуманистическими идеалами Ренессанса, опережающий эпоху, попадают в самое мрачное средневековье, то, как идеальный рыцарь Лир, отстают от времени и попадают в мир политиканов и нуворишей.

И для всех них в той или иной мере характерен один и тот же, гамлетовский, выбор:

Мир расшатался – и скверней всего,

Что я рожден восстановить его!

А поскольку в реальности сделать это невозможно, герой обречен на гибель, пусть и забирая с собой при этом порождения зла. Время, история – вот главный герой Шекспира, герой, разрушающий уклад жизни, убивая и прекрасных, и ужасных, и милых сердцу персонажей. «Герой оказывается побежденным не врагами, не собственной слабостью, а историей» (А. Кеттл). Более того, даже неубитые герои в дальнейшем непредставимы. Что делать после похорон Гамлета Горацио? Или Кенту после похорон Лира? Символически уходить в небытие. «Меня король зовет», – так и говорит Кент. Прошлое уходит. Прекрасное, или ужасное, но привычное, понятное. Что идет ему на смену?

Третий этап (1608 – 1612) – время создания трагикомедий: *«Зимняя сказка», «Цимбелин», «Перикл», «Буря», и последней хроники «Генрих VIII»*. Формально эти пьесы соответствуют основному жанровому признаку комедий – они имеют счастливую развязку. Однако, несмотря на благополучный исход действия, счастливая развязка подчеркнута утопична, так как не мотивирована предшествующими событиями. Наконец, в сюжете этих пьес значительную роль играет фантастика, еще более усиливающая иллюзорность благополучного разрешения конфликта. Общеизвестно: пьесы последнего периода слабее. Но зрелость и мудрость сказываются здесь в описаниях, отдельных строфах, в остром конфликте главного вопроса Шекспира: что есть человек? какова его природа?

Почему велик Шекспир? Потому что как никто другой сумел проанализировать человека и общество во времени, причем во времени тяжком, переломном, времени высочайшего напряжения, аффектации личных и социальных сил. В драматургии Шекспира воплощены принципы реализма и гуманизма – это великий синтез эпохи Возрождения, совмещающий в себе ее достижения и открытия. Произведения великого драматурга бессмертны, ими вдохновляются композиторы, живописцы, кинорежиссеры, пьесы Шекспира в репертуаре театров всего мира.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите хронологические рамки эпохи Возрождения в Англии.
2. Дайте характеристику политических, экономических и социальных изменений, имевших место в Англии в XV – нач. XVII в.
3. Укажите основные вехи биографии Томаса Мора. Почему великий мыслитель закончил свою жизнь на плахе?
4. Какие идеи относительно частной собственности отражены в книге Томаса Мора «Утопия»?
5. В чем заключается главное отличие романов «Утопия» Томаса Мора и «Новая Атлантида» Френсиса Бэкона?
6. Какие философские идеи представлены в работах Френсиса Бэкона?
7. В чем состоит композиционное своеобразие «Кентерберийских рассказов»?

8. В чем заключается так называемый «шекспировский вопрос»?
9. Перечислите произведения Кристофера Марло?
10. С чем связано ведущее положение театра в культуре английского Возрождения?
11. Какие периоды в творчестве Шекспира можно выделить?
12. Охарактеризуйте специфику жанра исторической хроники Шекспира.
13. Почему «Макбет» – трагедия, а «Ричард III» – хроника?
14. Назовите ренессансные комедии У. Шекспира, написанные в 1594 – 1600 гг.?
15. Назовите великие трагедии У. Шекспира, написанные в 1601 – 1608 гг.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте «Кентерберийские рассказы Дж. Чосера, сравните с «Декамероном» и ответьте на вопросы: В чем состоит композиционное своеобразие «Кентерберийских рассказов»? Как автор обрисовывает быт и психологию героев (на примере одной новеллы). Для прочтения рекомендуется новелла о Гризельде.
2. Прочитайте, необходимую для понимания философского содержания пьес У. Шекспира, главу «Конфликт» в книге А. А. Аникста «Шекспир. Ремесло драматурга». Обратите внимание на идею «Великой цепи Бытия» и покажите ее реализацию на примере одной из пьес У. Шекспира.

Тесты

1. Автор книги «Новая Атлантида»:

- а) Френсис Бэкон;
- б) Томас Мор;
- в) Уильям Шекспир.

2. Писатель, считающийся создателем литературного английского языка:

- а) Френсис Бэкон;
- б) Джеффри Чосер;
- в) Уильям Шекспир.

3. Автор книги «Кентерберийские рассказы»:

- а) Френсис Бэкон;
- б) Джеффри Чосер;
- в) Кристофер Марло.

4. Уильям Шекспир родился:

- а) в Лондоне;
- б) в Оксфорде;
- в) в Стратфорде.

5. Первое «фолио» Уильяма Шекспира было опубликовано:

- а) в 1599 г.;
- б) в 1620 г.;
- в) в 1623 г.

6. Основателем театра «Глобус» был:

- а) Уильям Шекспир;
- б) Королева Елизавета I;
- в) Джеймс Бёрбедж.

7. Театр «Глобус» был открыт:

- а) в 1574 г.;
- б) в 1599 г.;
- в) в 1600 г.

8. Театр «Глобус» вмещал:

- а) 1300 зрителей;
- б) 2000 зрителей;
- в) 3000 зрителей.

9. Первая пьеса Шекспира, поставленная в театре «Глобус»:

- а) «Гамлет»;
- б) «Отелло»;
- в) «Ромео и Джульетта».

10. В каком году Уильям Шекспир вступил в труппу «Слуг лорда Камергера»:

- а) в 1578;
- б) в 1589;
- в) в 1599.

11. К хроникам Уильяма Шекспира не относится:

- а) «Ричард III»;
- б) «Генрих VIII»;
- в) «Генрих VI»;
- г) «Антоний и Клеопатра».

12. Куда едут персонажи «Кентерберийских рассказов» Дж. Чосера:

- а) на ярмарку;
- б) на свадьбу;
- в) поклониться мощам святого.

13. Как пуритане относились к театру?

- а) они любили театр и хотели, чтобы его представлений было еще больше;
- б) они любили театр, но хотели, чтобы пьесы учили и наставляли народ;
- в) они терпеть не могли театр и хотели запретить вообще все спектакли.

14. Эту пьесу Шекспира называют поэтическим завещанием драматурга:

- а) «Много шума из ничего»;
- б) «Сон в летнюю ночь»;
- в) «Буря».

15. Кому из шекспировских героев принадлежит афоризм: «Из ничего не выйдет ничего»?

- а) Гамлету;
- б) Клавдию;
- в) Яго;

г) Королю Лиру.

Рекомендуемая литература

Аникст А. Театр эпохи Шекспира. – М.: Дрофа, 2006. – 288 с. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://svr-lit>.

Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. – М.: 1974. – 605 с. [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.w-shakespeare.ru

Барг М.А. Шекспир и история. – М.: «Наука», 1979. – 216 с.

Гилилов И.М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого феникса. – М.: Международные отношения, 2007. – 536 с. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://svr-lit>.

Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П. История английской архитектуры. – М.: Центрполиграф, 2003. – 382 с.

Михальская Н.П. История английской литературы. – М.: Академия, 2006. – 480 с. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://svr-lit>.

Осиновский И. Н. Эразм Роттердамский и Томас Мор: из истории ренессансного христианского гуманизма: учебное пособие по средним векам. – М.: МГПУ, 2006. – 217 с.

Певзнер Н. Английское в английском искусстве. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 318 с.

Чернов А. Все краски мира, кроме жёлтой... (Эпоха Шекспира). – М.: Искусство, 1987. – 224 с.

Шестаков В.П. История английского искусства. От Средних веков до наших дней. – М.: Галарт, 2010. – 478 с.

Яковенко В. И. Томас Мор. Его жизнь и общественная деятельность: биографический очерк / В. И. Яковенко. – СПб.: Общ. Польза, 1891. – 92 с. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://svr-lit>.

5.6. Архитектура и живопись Англии

Характерные черты развития архитектуры

- готическая традиция изживалась медленно и постепенно;
- в начале XVI в. церковное строительство сильно сократилось и уступило место строительству светскому;
- английский тип сооружений (высокие крыши, несколько дымоходов, большие окна и большие эркеры на фасадах) оказался достаточно консервативным и не поддавался ордерной архитектуре итальянцев;
- фахверковые конструкции жилья получают широкое распространение;
- эмигранты из Нидерландов возродили строительство из красного кирпича. Английский тип жилья превратился в компактное двухэтажное помещение.

Развитие архитектуры Англии эпохи Возрождения делится на два периода:

- время первых Тюдоров (1485 – 1558 гг.) представлено как рядом позднеготических сооружений (дворцов-замков, усадебных домов,

академических зданий и капелл), отмеченных появлением ренессансных деталей, так и фахверковыми строениями (сельские и городские дома);

- время Елизаветы I (1558 – 1603) и Якова I (1603—1625) – это время дворцовых и усадебных построек, в которых сказались основные особенности новой архитектуры.

За XVI в. население Англии увеличилось с двух с половиной миллионов до четырех и со второй половины столетия политическая стабилизация и начавшийся экономический подъем привели к обширному строительству жилищ, особенно в сельских местностях. За время с 1560 г. по 1625 г. было построено около 40 000 жилых домов крупных фермеров и землевладельцев средней руки.

Наличный строительный материал во многом определял лицо архитектуры. Только в богатых камнем центральных графствах строились каменные жилища, причем относительная твердость пород определяла богатство или бедность декора. Массовое строительство шло в дереве. Но кораблестроение и выжиг угля для нужд развивавшейся металлургии наряду со строительной горячкой привели уже в XVI в. к резкому сокращению площади лесов. Возникла необходимость экономии леса. Так начинают широко распространяться фахверковые конструкции (дубовый каркас с заполнением из оштукатуренных и побеленных панелей), издавна применявшиеся на северо-западе страны, причем, в каждом районе сложились местные приемы сборки каркаса. Особенно интересны фахверковые дома этого времени с деревянной резьбой и штукатурной отделкой, украшенной богатым рельефным орнаментом, сохранившиеся в шекспировском городе Стрэтфорде и других старых городах Англии.

В раннее средневековье Англия почти не знала кирпича. Но английские корабли, вывозившие шерсть в Нидерланды, возвращались оттуда с кирпичом, в виде балласта. Со временем на юго-востоке страны наладилось собственное производство кирпича. Прибывавшие в большом числе в Англию нидерландские мастера с XV в. возрождают технику кирпичной кладки (выкладка печей и труб, кирпичная кладка с применением белокаменных деталей и пр.). В дальнейшем «красные каменщики» вводят практику заполнения дубовых каркасов кирпичом (это не требовало штукатурки). В восточных районах страны стали строить дома целиком из кирпича. В связи с недостатком леса кирпич получает особое распространение с XVII в. Это сильно упростило и удешевило строительство.

Приглашенные Генрихом VIII итальянские мастера познакомили Англию с искусством Ренессанса. Немалую роль сыграли приемы и навыки французских и фламандских мастеров, переселившихся в Англию после Варфоломеевской ночи и победы католической реакции в Южных Нидерландах. Но знакомство английских строителей с элементами ордерной системы было неглубоким и случайным; новые мотивы применялись главным образом для внешней декоративной отделки. Лишь к концу века смешение готических и ренессансных элементов преобразовалось в наиболее

значительных памятниках архитектуры того времени в органический синтез. «Тюдоровский хаос стилей», названный так по имени правившей династии, кристаллизуется в национальную архитектуру, своеобразные черты которой резко отличают ее от архитектуры других европейских стран.

После конфискации церковных и монастырских владений на новых землях началось большое строительство. Замки нового типа возводила и придворная знать и новая аристократия, а богатеющая буржуазия строила себе городские дома. В то же время надолго прекратилось культовое строительство, почти не создавались гражданские общественные сооружения – расширялись лишь университетские ансамбли в Оксфорде и Кембридже.

Ведущим типом в английской архитектуре до начала XVII в. был загородный замок. Из укрепленного сооружения замок становится мирным помещичьим домом. Замкнутый прежде со всех сторон двор теперь, раскрываясь, превращается в *курдонер* (открытый парадный двор); не строят больше ни стен с зубцами, ни угловых башен. В качестве новой черты следует отметить стремление к симметрии. Асимметричные планы средневековых замков сменились в новых замках планами в виде больших букв E и П; главный вход со стороны курдонера, покрытого зеленым газоном, отмечается обычно декоративным порталом. Узкий входной коридор с одной стороны сообщается со служебными помещениями, с другой стороны отделяется деревянной резной перегородкой от холла. Большой холл остается одной из главных частей английского дома, но из жилого помещения он превращается в парадную приемную. В самом холле или около него находится ведущая наверх главная лестница (обычно деревянная). На втором этаже вдоль всего заднего фасада располагается длинная галерея для приемов и празднеств, украшенная картинами и портретами предков. Эти основные части английского помещичьего дома окружаются большим числом жилых комнат и служебных помещений для членов семьи, гостей и огромного штата слуг.

Главное украшение всех больших комнат – каменные каминные нишеобразные типа, обрамленные колоннами или пилястрами, с изображением фамильного герба. Стены покрываются дубовыми панелями. Наряду с применением восходящих к готике открытых стропил в перекрытиях холла появляются лепные потолки, либо изображающие готическую конструкцию с веерными сводами и гирьками, либо расчлененные на плоские поля дубовыми резными балками.

Большое значение в XVI в. приобрело производство стекла, быстро развивавшееся благодаря притоку ремесленников-иммигрантов (гугеноты из Франции и венецианцы). В 1589 г. в Англии функционировало уже 15 фабрик стекла. В холодной туманной Англии кроме хорошего отопления, которое обеспечивалось каминами, необходимо было и хорошее освещение. Этим объясняется применение больших окон и проходящих по всей высоте фасада *эркер* – выступающая за плоскость фасада часть помещения. Позволяет увеличить внутреннее пространство жилища, а также улучшить его освещенность. Эркер обычно остеклен, часто по всему периметру. Вместо стен

и ровов замок окружался садами регулярного типа со сложными геометрическими узорами из цветников и подстриженных изгородей.

Так выглядит выстроенный в 1605 – 1612 гг. *Хэтфилд-хауз* (архитектор Роберт Лайминг) в Хертфордшире с нарядным южным фасадом – здесь арки первого этажа и прямоугольные окна расчлененного пилястрами и завершенного ажурной балюстрадой второго этажа обнаруживают воздействие раннего французского Ренессанса. Трехэтажная башня центрального входа, где над дорическими колоннами расположены ионические, а еще выше – коринфские, свидетельствует о знакомстве строителей с элементами ордера.

В замке Холланд-хауз в Дербишире того же времени преобладают нидерландские черты – большие эркеры, высокие щипцовые фронтоны. Точно так же и в других английских поместьях в зависимости от происхождения зодчих, работавших на строительстве с местными мастерами, проявляются ренессансные черты, восходящие к традициям тех или иных континентальных государств, где в это время завершавшая свое развитие архитектура Возрождения вытеснялась уже стилем барокко.

В университетских городах Оксфорде и Кембридже интерес к античности отражается в новых пристройках к старым готическим колледжам. Так, башнеобразный вход в *оксфордскую Бодлеянскую библиотеку*, на котором друг над другом расположены колонны, свидетельствует о несколько наивном еще понимании ордерной системы (архитектор Томас Холт, 1613 – 1618).

Из профессиональных архитекторов кроме Холта, работавшего в Оксфорде, можно назвать лишь Джона Торпа, которому до недавнего времени без достаточных оснований приписывалось кроме упомянутого выше замка Холланд-хауз большое число других елизаветинских замков (на основании сохранившихся подписных рисунков, которые, как выяснилось впоследствии, были не проектами, а изображениями зданий, построенных другими мастерами).

В связи с проникновением гуманизма во все области культуры в Англии вырабатывается новый тип архитектора – ученого и художника с энциклопедическим образованием; примером может служить крупнейший английский архитектор Иниго Джонс, известный, кроме того, как живописец и театральный деятель.

Иниго Джонс (1573 – 1652) был сыном небогатого лондонского суконщика. Ему удалось совершить две длительные поездки по Италии, где он стал горячим поклонником искусства архитектора Палладио. По возвращении в 1604 г. из первого итальянского путешествия он начал свою художественную деятельность в театре, где вместе с драматургом Беном Джонсоном ставил придворные спектакли (так называемые «маски»). После второй поездки за границу, откуда Джонс вернулся в начале 1615 г., он обратился целиком к архитектуре.

Крупнейшая архитектурная работа Иниго Джонса – дворец Уайтхолл в Лондоне – не была осуществлена. Начавшаяся в 1640 г. английская буржуазная революция помешала строительству дворца, который должен был соперничать

с Лувром и с Эскориалом. Под это грандиозное сооружение была отведена площадь около двадцати гектаров между Темзой и Сент-Джеймским парком. По сохранившемуся проекту гигантское каре дворца включало семь внутренних дворов; по обе стороны большого прямоугольного двора расположено по три двора меньших размеров (один из них круглый). Все четыре фасада, средние трехэтажные части которых возвышались над боковыми, двухэтажными частями, были отмечены квадратными башнями по углам и более высокими парными башенками в центре. Особенно великолепен круглый двор с двухъярусными арками и статуями.

Из всего этого замысла была осуществлена лишь небольшая часть. В 1619 – 1622 гг. по проекту Иниго Джонса в Лондоне был построен **Банкеттинг-хауз** (Дом для банкетов). Это не больше по размерам здание вполне характеризует творчество Иниго Джонса. Банкеттинг-хауз воспринимается как вполне законченное строение. Внутри – большой зал с галереей, которая проходит на высоте междуэтажного карниза главного фасада. Этот фасад состоит из цоколя и двух этажей, завершенных балюстрадай. Мощность стены подчеркивается рустовкой обоих этажей, монолитным цоколем и выступающей средней частью с тремя окнами, где членившие оба этажа пилястры превращаются в полуколонны; углы здания укреплены парными пилястрами. Фасад здания украшен лепными гирляндами с масками между капителями верхнего этажа. Здание выглядит строго и благородно.

Еще одна работа Иниго Джонса – **Куинс-хаус** (Дом королевы) в Гринвиче (закончен в 1635 г.). Двухэтажный фасад с прямоугольными окнами завершен здесь балюстрадай, так же как и в Банкеттинг-хауз, но цоколь отсутствует, верхний этаж не рустованный, а гладкий, оконные проемы нижнего этажа лишены наличников и отмечены лишь замковыми камнями из трех клиньев. В то время как в Банкеттинг-хауз ордерами расчленены оба этажа, в Гринвиче шесть ионических колонн лоджии верхнего этажа энергично выделяют только среднюю часть фасада.

В Италии Иниго Джонс наблюдал и изучал разные варианты фасадов небольших городских дворцов, созданных его духовным учителем Палладио. В двух вышеназванных постройках он дал вариации этой темы, обнаружив глубокое знакомство с ордерами, пропорциями и композициями Палладио, а с другой стороны – свою творческую индивидуальность, композиционную изобретательность и виртуозное мастерство.

Те же черты представлены и в третьей работе Иниго Джонса – небольшой **церкви св. Павла в Ковент-гардене (1631)**. Это первая английская церковь, выполненная в классическом стиле. Четыре опоры – две колонны тосканского ордера между двумя четырехгранными столбами – несут сильно вынесенный карниз и фронтон с открытыми стропилами. Такой портик церкви, придает монументальность этой небольшой постройке с ее предельно простыми формами.

Все крупные замыслы Иниго Джонса оставались неосуществленными, или незавершенными. Более того – погибло большинство чертежей и рисунков

архитектора. Но то, что сохранилось, оказало большое влияние на развитие английской архитектуры. Он сблизил английскую архитектуру с архитектурой континентальной Европы и, в частности, с итальянской. Своеобразие творчества Джонса заключается в том, что наряду с элементами ренессансного зодчества в его работах, особенно более поздних (например, в Куинс-хаус) обнаруживаются признаки зарождающегося классицизма. За это говорит четкость их композиционного построения, особая ясность архитектурного языка, ровная гладь стен, подчеркнутая строгость и простота форм. Таким образом, завершая эпоху Возрождения в Англии, Джонс одновременно закладывает основы следующего этапа английского зодчества – классицизма, подъем которого, наступит уже в послереволюционную эпоху.

Характерные черты английской живописи

- распространен жанр портретной миниатюры. В целом живопись в Англии развита слабо.

В изобразительном искусстве Англии ведущее положение занимал портрет. Появление в Англии станковых живописных портретов относится к концу XV в. – портрет Генриха VII, основателя династии Тюдоров, и портрет его матери, Маргарет Бофор, в молодости. Портрет Маргарет Бофор, имеющий черты, присущие миниатюре. В этом произведении сохранено многое от внешнего средневекового декорума – молитвенная поза, введение в композицию родового герба, так же как и плоскостная трактовка форм, но совершенно преодолена каноническая неподвижность. В свободном наклоне головы, в экспрессии задумчивого лица, заметно стремление показать живые человеческие черты и порывы.

в 1527 г. в Англию прибыл Ганс Гольбейн Младший. Гольбейн стал портретистом при дворе Генриха VIII.

У Гольбейна не было в Англии прямых учеников, но он оставил здесь великолепные реалистические портреты целого поколения, и влияние его на английских художников было велико. Имена многих английских последователей Гольбейна остались неизвестными, но среди их работ есть такие, в которых гольбейновская традиция обогащается новыми особенностями. Таков портрет в рост темнобородого энергичного **Томаса Грэшема (1544)**, сына простого торговца тканями, ставшего финансовым советником королевского двора, основателем лондонской биржи, возведенного за заслуги в рыцарское звание. У ног Грэшема написан человеческий череп – напоминание о смерти; но, вводя такую деталь, в образе этого человека художник лишь оттеняет волю к жизни, неукротимую жажду действия.

К сожалению, английская портретная живопись не получила должного развития в связи с тем, что свобода художников в трактовке королевских портретов была строго ограничена. Специальный указ запрещал писать королеву иначе как с установленных образцов, а образцы разрешалось делать лишь некоторым мастерам, по выбору самой Елизаветы. Монополию на создание портретов королевы получили Николас Хиллиард и Джон Гауэр. В

придворном портрете выработался определенный канон, распространившийся на аристократический портрет вообще; он отличался статичностью композиции, безжизненностью лиц, мелочным вниманием к костюму.

Широкое развитие во второй половине XVI в. получает портретная миниатюра. Англия явилась страной, где эта разновидность портрета приобрела исключительно большое значение. Крошечные изображения писались непрозрачными водяными красками на пергаменте, а затем наклеивались на кусочки игральной карты. Миниатюры соединяли в себе стремление к точной передаче внешнего сходства модели и ее внутреннего душевного состояния. Обычно такими изображениями обменивались влюбленные, и тогда миниатюра превращалась в своеобразное любовное объяснение. Заключенные в драгоценные медальоны, такие портреты были важным элементом повседневной жизни английского двора, культивировавшего рыцарские обычаи с их идеей служения Прекрасной Даме, чувству идеальной любви.

Наиболее знаменитыми миниатюристами были Николас Хиллиард и Исаак Оливер.

Николас Хиллиард (1547 – 1619), сын ювелира из Эксетера, был сам золотых дел мастером, а также гравером, медальером и миниатюристом. Эта разносторонность его деятельности может объяснить, откуда в его портретах столько декоративной выдумки.

Хотя в миниатюрах Хиллиарда сохраняется целый ряд восходящих к средневековой условностей, вроде вытянутых пропорций фигур, плоскостности изображения, отсутствия светотени, включения в качестве орнаментального мотива рыцарских доспехов, использования позолоты, они привлекают своей красочностью и ритмом линий. В свои миниатюрные портреты художник вносит элементы английского пейзажа. Одно из лучших его произведений – «Портрет молодого человека». Мастер изобразил здесь, очевидно, Роберта Девре, графа Эссекса, фаворита Елизаветы I. Куст роз говорит о том, что признание в любви обращено именно к королеве. Граф стоит, опершись на ствол дуба, и гибкие, но колючие стебли розового куста вторят его позе, а нежные переливы зелени словно окутывают его фигуру. Черный плащ – символ постоянства и меланхолии – небрежно накинут на плечо, подчеркивая юношескую хрупкость Эссекса. Это, одно из наиболее поэтичных творений художника, кажется своеобразным живописным сонетом. Автопортрет художника (1577) – это удивительно жизненный образ человека шекспировского времени.

Исаак Оливер (ок. 1562 – 1617), ученик и младший современник Хиллиарда. Оливер работал в той же технике, что и Хиллиард; портреты его в целом отличаются большей пластичностью, появляется светотень; ультрамариновый фон, излюбленный у обоих художников, становится более глубоким. В фигурных композициях Оливер стремится обогатить характеристику человека детальнейшей передачей его окружения.

Интерес представляет композиция Оливера, считающаяся портретом поэта **Филипа Сидни**. Юноша, облаченный в нарядное платье, в шляпе, с

тростью в руках сидит под большим деревом; позади него открывается вид на огромный дворец. Светлая и радостная, эта миниатюра заключает в себе множество любопытных подробностей придворного быта – от манеры держаться до особенностей костюма и архитектуры.

Портреты в полный рост, например, портрет барона Ричарда Сэквилла (1616), изобилуют изображениями различных рыцарских атрибутов и доспехов, указывающих на знатное происхождение модели. При этом шлемы, панцири, перчатки располагаются художником вокруг человека в истинно живописном беспорядке, весьма небрежно; он подчеркивает роскошь окружающей модель обстановки, старается передать материал бархатного светло-синего занавеса и бархатной алой скатерти, выписывает узор ковров, украшения на платье. Но в центре внимания – умное, улыбающееся лицо Сэквилла. Знатность происхождения уже утратила в глазах художников прежнее значение и сохраняет его главным образом как условие, при котором человек получает полную меру радостей земной жизни. В погрудных портретах Оливера индивидуальные черты модели представлены еще ярче. В качестве примеров могут быть названы автопортрет (ок. 1595), портрет виконта Томаса Говарда и замечательный детский портрет Генри принца Уэльского, напоминающий карандашные портреты Ж. Клуэ.

После Хиллиарда и Оливера в английской миниатюре работали еще сын Оливера, Питер, а также отец и сын Хоскинсы.

Миниатюрный портрет не носил официального характера. Сюда легче могли проникнуть и проникали новые художественные идеалы. Новое в английской живописи одержит победу уже на следующем этапе истории Англии и ее культуры, в эпоху английской буржуазной революции XVII в., в творчестве самого крупного из английских миниатюристов того времени – Сэмюэля Купера.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Перечислите английских архитекторов XVI в. и их постройки;
2. Расскажите как был устроен английский замок в XVI в.
3. Почему все крупные замыслы Иниго Джонса оставались неосуществленными, или незавершенными?
4. Назовите характерные особенности английской живописи в эпоху Возрождения?
5. Почему в Англии не получает широкого распространения станковый портрет?
6. Перечислите требования канона, установленного для написания аристократического портрета?
7. Назовите имена художников, получивших монополию написание портретов королевы Елизаветы I.
8. Какие конструкции жилья были распространены в Англии в XVI в.?
9. Из какого материала преимущественно строили дома в Англии XVI в.?

Задания для самостоятельной работы

1. Подготовьте презентацию на тему: Портретная живопись Англии XVI в.: образ королевы Елизаветы I. Проследите эволюцию портретов королевы.
2. Подготовьте презентацию на тему: Портретная живопись Николаса Хиллиарда и Исаака Оливера. Презентация должна отражать основные этапы развития творчества мастеров, представлять иллюстрации, содержать описание особенностей творческого метода мастеров, их стиля, характеристику их роли и места в развитии ренессансного искусства Англии.

Тесты

1. Эркер – это:

- а) каминный зал;
- б) парадная галерея;
- в) выступающая за плоскость фасада часть помещения, остекленная, позволяющая улучшить освещение помещения.

2. Курдонер – это:

- а) открытый парадный двор;
- б) двор, замкнутый со всех сторон;
- в) большой холл загородного замка.

3. Главным украшением всех больших комнат замка были:

- а) картины;
- б) камины;
- в) лепные потолки.

4. На втором этаже английского загородного замка устраивали обычно:

- а) спальни;
- б) галерея для приемов и празднеств;
- в) библиотеки.

5. В университетском городке Оксфорде в XVI в. был построен:

- а) башнеобразный вход в Бодлеянскую библиотеку;
- б) храм, с использованием ордерной системы;
- в) Дом для банкетов.

6. Английский архитектор – последователь А. Палладио:

- а) Иниго Джонс;
- б) Исаак Оливер;
- в) Николас Хиллиард.

7. Иниго Джонс был:

- а) художником;
- б) архитектором;
- в) миниатюристом.

8. Куинс-хаус (Дом королевы) в Гринвиче спроектировал и построил архитектор:

- а) Джон Торп;

- б) Томас Холт;
- в) Иниго Джонс.

9. В изобразительном искусстве Англии ведущее положение занимал:

- а) пейзаж;
- б) бытовой жанр;
- в) портрет.

10. Кто из художников работал при дворе Генриха VIII:

- а) Ганс Гольбейн Младший;
- б) Маркус Гирертс;
- в) Исаак Оливер.

11. Миниатюрные портреты писались непрозрачными водяными красками:

- а) на металле;
- б) на стекле;
- в) на пергаменте.

12. Миниатюрный портрет графа Эссекса, фаворита Елизаветы I был выполнен:

- а) на металле;
- б) на стекле;
- в) на пергаменте.

13. Николас Хиллиард написал портрет:

- а) Филиппа Сидни;
- б) Графа Эссекса;
- в) Исаака Оливера.

Рекомендуемая литература

Певзнер Н. Английское в английском искусстве. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 318 с.

Шестаков В.П. История английского искусства. От Средних веков до наших дней. – М.: Галарт, 2010. – 478 с.

Верман К. История искусства всех времен и народов. – М.: ООО «Издательство Астрель», 2001. – 944 с.

5.7. Искусство эпохи Возрождения в Испании

Гуманизм и литература

Общая характеристика периода.

Уже во второй половине XV в. в Испании, как и в других странах Европы, наблюдается рост промышленности и внешней торговли, зарождение капиталистических отношений и, как следствие всего этого, расшатывание феодальных учреждений и феодального мировоззрения. В Испании развиваются идеи гуманизма, однако этот процесс идет своеобразно, по сравнению с другими странами, вследствие двух обстоятельств, составлявших специфику истории Испании той эпохи.

Первое из них связано еще с условиями, в которых протекала Реконкиста. Отдельные области Испании отвоевывались разновременно, привело к тому, что в каждой из них выработались особые законы, нравы и местные обычаи. Крестьянство и города в разных местах получили различные права и вольности, что было причиной постоянных конфликтов между ними и королевской властью. Нередко случалось даже, что города объединялись против нее с феодалами. Поэтому к концу раннего средневековья в Испании не установилось такого тесного союза между королевской властью и городами против крупных феодалов, что не позволило осуществить национальное и государственное объединение всей страны.

Другая особенность исторического развития Испании заключается в огромном притоке золота из Америки. В результате стало выгоднее покупать заграничные изделия, чем производить собственные. Испанская промышленность во второй половине XVI в. сильно сократилась. В упадок пришло также и сельское хозяйство – отчасти по той же самой причине, отчасти вследствие массового разорения крестьян и обеднения огромного числа мелких дворян-земледельцев, не выдерживавших конкуренции с крупными помещиками, которые пользовались разными привилегиями. Возник соблазн легкой наживы в Южной Америке или в подвластных Испании Фландрии и Южной Италии, связанный с грабежами населения, торговыми и денежными спекуляциями. Все это отвращало множество людей от производительного труда. К этому надо добавить крайне неравномерное распределение поступавших из колонии богатств. Наибольшая часть их доставалась дворянству, которое стояло во главе всех колониальных предприятий и оказалось главным, если не единственным владельцем копей и рудников, где добывались ценные металлы. В свою очередь, из всего причастного к этому грабежу дворянства особенно богатела высшая аристократия. В результате в эту раннюю стадию первоначального накопления в Испании не произошло имевшей место в других странах (особенно в Италии и Англии) консолидации буржуазии как класса на основе развития капиталистического хозяйства.

Испанский абсолютизм имел значительно более узкую социальную базу, чем абсолютизм в большинстве других европейских стран. В этих условиях испанская корона нуждалась для своей поддержки в вооруженной силе. Другой опорой абсолютизма была католическая церковь. Густая сеть монастырей покрывала страну. Огромная армия церковнослужителей яростно боролась с проявлениями свободомыслия, не допуская, в частности, развития в Испании протестантских идей, и пропагандировала взгляды, угодные государственной власти. Особенно видную роль в Испании XVI – XVII вв. играли орден иезуитов и инквизиция.

Несмотря на шаткость своей основы, испанская монархия питала непомерные политические притязания. Сосредоточение под властью Карла V (1500 – 1556) половины Западной Европы, не считая огромных владений в Америке, безудержная смелость конкистадоров и мужество военачальников испанских армий – все это внушало испанскому дворянству преувеличенное

представление о собственной доблести и достоинствах, об исторической миссии его родины. Отсюда мечта Карла V о превращении Испании во всемирную монархию, которая утвердила бы католицизм всюду на земном шаре («одна паства, один пастьер, одна вера, один властелин, один меч», как выразился поэт Эрнандес де Акунья в сонете, поднесенном им королю).

При преемнике Карла I, Филиппе II (1556-1598), отчетливо обозначился политический и экономический кризис. Широкие слои населения нищают, промышленность и земледелие приходят в упадок, одна за другой следуют внешнеполитические и военные неудачи: ряд поражений, нанесенных французами, утрата Нидерландов, разгром «Непобедимой армады», посланной в 1588 г. для завоевания Англии. Но все это не в состоянии было образумить окружавшую Филиппа II военно-клерикальную клику. Все неудачи и поражения воспринимаются как временные, и король Испании по-прежнему грезил о превращении своей страны в один гигантский монастырь и о господстве над целым миром. Преемники Филиппа II упорно продолжали ту же политику, в результате чего Испания в середине XVII в. полностью утратила свой престиж, а к концу этого столетия опустилась до положения второразрядной европейской державы.

Тяжелый экономический кризис создал особый тип «авентуреро» – авантюристов, живших главным образом за счет своих ближних. Число бродяг и профессиональных нищих, по данным эпохи, в конце XVI в. достигло в Испании чудовищной цифры в 150 тыс. человек (мужчин, женщин и детей). Вполне естественно, что в условиях тягчайшего застоя и оскудения в толще народной зарождалось чувство безысходного отчаяния. Правда, народ не безмолвствовал. То тут, то там вспыхивали восстания, принимавшие порою характер широких движений, подавляемых правительственными силами. В свою очередь, отчаяние, пустившее глубокие корни в самую гущу народа, приводило к усилению в нем мистических настроений, к спорам о предопределении и свободе воли, к религиозному фанатизму, к восприятию мира как чего-то временного, преходящего, как некоего сновидения. «Жизнь есть сон» – так называется замечательная драма великого испанского драматурга XVII в. Педро Кальдерона де ла Барки.

Все эти обстоятельства осложнили и насытили противоречиями эволюцию искусства испанского Возрождения. По этим же причинам отдельные фазы Возрождения в Испании не совпадали с соответствующими этапами Возрождения в других странах.

Проникновение ренессансных форм в испанское искусство можно проследить уже около середины XV в., хотя новые идеи проявились лишь в области живописи; архитектура и скульптура сохраняли готический характер.

На рубеже XV – XVI вв. новые идеи и формы охватили все области искусства – архитектуру, скульптуру, живопись и прикладное искусство. Однако искусство испанского Возрождения не достигло той степени зрелости, которая позволила бы сблизить его с периодом Высокого Возрождения,

имевшего место в других европейских странах. В испанском искусстве преобладали еще раннеренессансные традиции.

Временем наивысших достижений испанской культуры явилась вторая половина XVI в. Значительные художественные достижения характеризуют литературу, архитектуру и живопись, хотя в отличие от итальянских (в частности, венецианских) мастеров в испанской культуре острее воплотились черты трагического кризиса позднего Ренессанса.

В Испании, как и в большинстве других стран, наблюдается зарождение нового, ренессансного подхода к действительности. Испания насчитывает ряд выдающихся ученых и мыслителей, выступавших против старых предрассудков и пролагавших пути современному научному знанию. Более других известны *Хуан-Луис Вивес (1492 – 1540)*, философ, один из реформаторов педагогики, друг Эразма Роттердамского, и *Мигель Сервет (1509 – 1553)*, философ и врач, близко подошедший в своих работах – еще до Гарвея – к установлению закона кровообращения. В 1553 г. он был сожжен Кальвином на костре за свободомыслие в вопросах, касавшихся некоторых христианских догматов.

В Испании возникают типографии, переводятся греческие и римские писатели. Центром гуманистического движения становится основанный в 1508 г. *университет в Алькала-де-Энарес*. Тем не менее гуманистические идеи не получили в Испании своего полного философского развития. Встречая враждебное отношение к себе при дворе, среди аристократии, не находя поддержки со стороны буржуазии, они были приглушены католической реакцией.

Однако и в таком придавленном состоянии гуманистическая мысль продолжала теплиться.

Особенности развития гуманизма в Испании

- антибуржуазная направленность. Это объясняется тем, что капиталистические отношения в Испании в XVI в. развиваются медленно, и принимает уродливые формы. Народному сознанию деятельность буржуазии открывалась по преимуществу в паразитарных ее формах – торгового и ростовщического посредничества. Но, социальное зло нового буржуазного общества не могло раскрыться испанскими писателями так откровенно, как это делали Томас Мор, Франсуа Рабле, Уильям Шекспир. Для испанских писателей характерно перенесение всей социальной проблематики в отвлеченно-моральные рассуждения;
- многие характерные черты предшествующего исторического развития определили высокий уровень народного самосознания и, следовательно, его влияния на литературу. Именно поэтому гуманистические тенденции имели в литературе Испании народный характер;
- демократизм ведущих явлений испанской культуры объясняет не только ее силу, но и некоторые ее слабости. Ведь демократическую массу Испании составляло в то время главным образом крестьянство, для которого весьма характерны устойчивые патриархальные идеалы. Сила гуманистической культуры Испании – в острой критике современной действительности, слабость же – в устремлении к патриархальной старине (что особенно ярко

обнаружилось в распространении идеи «золотого века», предшествовавшего будто бы нынешнему, «железному») и в утопизме идеалов. Отказываясь от утопизма, некоторые испанские писатели приходят к пессимистической оценке действительности и возможностей ее преобразования;

- влияние античных и итальянских образцов было менее значительно в Испании, чем, например, во Франции или в Англии, в силу чего испанской литературе Возрождения в меньшей степени присущ культ формы и известного рода эстетизм, а характерны строгость, большой реализм, конкретность образов, восходящие к средневековой испанской традиции;
- религиозные веяния эпохи ярко отразились в литературе Испании. Нигде в литературе XVI – XVII вв. религиозная тематика не занимает такого видного места, как в Испании. Здесь чрезвычайно развита «мистическая» литература – религиозные поэмы и лирика (Луис де Леон), описания экстазов и видений (святая Тереса), богословские трактаты и проповеди (Луис де Гранада). Величайшие драматурги (Лопе де Вега, Кальдерон) наряду со светскими пьесами пишут пьесы религиозные и жития святых. Но даже в пьесах светского содержания нередко появляется религиозно-философская тематика («Севильский озорник» Тирсо де Молины, «Стойкий принц» Кальдерона). Очень часто «религиозность» имела чисто внешний характер, и сводилась лишь к соблюдению обрядов;
- сильны антиклерикальные тенденции, хотя по большей части они имели импульсивный, неосознанный характер, как в среде народа, так и в передовых дворянских кругах существовал страстный протест против морали церковников, покорности и борьбы с природными влечениями.

Блестяще проявив себя во всех жанрах, испанская литература дала особенно высокие образцы в романе и в драме, т. е. в тех литературных формах, в которых полнее всего могли найти выражение черты, типичные для тогдашней Испании, – пылкость чувств, энергия и движение. Из всех видов ренессансной литературы в Испании наименее представлена лирика. В этой области почти нельзя назвать имен, которые имели бы общеевропейское значение. Причина этого заключается в том, что тонкий анализ чувств, мягкая мечтательность и эстетизм формы, свойственные ренессансной лирике, мало соответствовали основным идейным и художественным устремлениям испанской литературы той эпохи.

Испанская литература

Литература испанского Возрождения отчетливо делится на два этапа: раннее Возрождение (1475 – 1550) и зрелое Возрождение (1550 – первые десятилетия XVII в.).

в Испании на первом этапе, как и в большинстве других стран, наблюдается зарождение критического и реалистического подходов к действительности, характерных для ренессансного мировоззрения.

Наибольшие достижения в испанской литературе реализованы в области художественной прозы и драматургии на втором этапе, вершинами которых предстают творчество Мигеля Сервантеса и Лопе де Вега.

Характерные черты литературы

- в испанской литературе эпохи Возрождения буржуазный индивидуализм выражен гораздо слабее, чем в литературе ряда других европейских стран с более интенсивным буржуазным развитием;
- нигде в литературе XVI-XVII вв. религиозная тематика не занимает такого видного места, как в Испании
- гуманистические идеалы облекались в традиционные формы. Средневековые морализаторские тенденции присущи многим произведениям испанской литературы того времени. Между тем скрывался за этой тенденцией не столько средневековый проповедник, сколько гуманист, верящий в нравственные силы человека и желающий видеть его по-человечески прекрасным;
- трагические социальные противоречия, раздиравшие Испанию, массовая нищета и обусловленный ею рост преступности, бродяжничества и т.п. отражены в произведениях испанских авторов. И хотя о плутоватых бродягах и всех тех, кого обстоятельства выбили из спокойной жизненной колеи, авторы имели обыкновение писать с усмешкой, но в усмешке этой таилась едкая горечь, а у многих внешне комических произведений была, в сущности, трагическая подоплека;
- в Испании не было и не могло быть своего Боккаччо не только потому, что там свирепствовала инквизиция, но и потому, что его бурный сенсуализм был внутренне чужд испанским гуманистам, тяготевшим к более строгим нравственным концепциям. Католический ригоризм нередко теснил гуманистическое жизнелюбие и даже брал над ним верх. Это в значительной мере определяло тот внутренний драматизм, который присущ испанской культуре XVI в.;
- величие испанской литературы эпохи Возрождения в том, что она не только не отшатнулась от гуманизма, но и обрела глубочайшее человеческое содержание.

Первым выдающимся литературным памятником испанского Возрождения считают *«Комедию»* или *«Трагикомедию о Калисто и Мелибее»* (рубеж XV и XVI вв.), более известную под названием *«Селестина»*. Это произведение не рассчитано на театральное представление – это драматическая повесть. Есть основание полагать, что автором этой анонимной книги является **Фернандо де Рохас** – ученый-юрист, одно время он замещал городского алькальда в Талавере.

В *«Селестине»* отчетливо проявляются гуманистические идеи. Речь персонажей, даже простых слуг, пересыпана античными именами, изобилует ссылками на древних философов и поэтов и цитатами из произведений, чувствуется знакомство автора с итальянскими ренессансными новеллами. Это талантливая книга о земных радостях и горестях о любовной страсти, овладевающей всем существом человека и бросающая вызов средневековым обычаям и представлениям. Героями повести являются молодой небогатый дворянин Калисто и прекрасная Мелибея, девушка из богатой и знатной семьи.

Достаточно было Калисто повстречать Мелибею и услышать ее голос, как он потерял душевный покой. Мелибея стала для него воплощением всех земных совершенств, превратилась в божество, достойное восторженного поклонения. Рискую быть обвиненным в ереси, Калисто заявляет своему слуге: «Божеством я ее считаю, как в божество в нее верую и не признаю другого владыки в небе, хотя она и живет среди нас». Благодаря вмешательству старой опытной сводни Селестины Калисто удалось одержать верх над целомудрием Мелибеи. Вскоре, однако, радость превратилась в горе. Трагические события начались с гибели Селестины и двух слуг Калисто. Их погубила корысть. В благодарность за услуги Калисто вручил Селестине золотую цепь. Слуги Калисто, помогавшие Селестине, потребовали от нее свою долю. Алчная старуха не пожелала удовлетворить их требования. Тогда они убили Селестину, за что и были казнены на городской площади. Эта трагическая история не могла не бросить тень на судьбу молодых любовников. Вскоре события приобрели еще более мрачный колорит. Сорвавшись с высокой стены, окружавшей сад Мелибеи, погиб Калисто. Узнав о смерти возлюбленного, Мелибея бросается с высокой башни. Родители горько оплакивают гибель дочери.

«Трагикомедия о Калисто и Мелибее» содержит определенную дидактическую тенденцию. Обращаясь к читателям в стихотворном введении, автор призывает их не подражать «преступникам младым», ратует за добронравие и с опаской говорит о стрелах Купидона. Автор как бы намекает на то, что в соединении Калисто и Мелибеи роковую роль сыграла нечистая сила. С этой целью он заставляет Селестину которая оказывается не только сводней, но и колдуньей, заклинать духов преисподней.

Трудно сказать, что во всем этом соответствует взглядам самого автора, а что может являться вынужденной уступкой традиционной морали и официальному благочестию. Внутренняя логика повести не дает оснований для того, чтобы любовь Калисто и Мелибеи сводить к козням нечистой силы. Предсмертный монолог Мелибеи говорит о большом и ярком человеческом чувстве. Обращаясь к богу, Мелибея называет свою любовь всемогущей. Она просит отца похоронить ее вместе с возлюбленным, почтить их «единым погребальным обрядом». В смерти надеется она вновь обрести то, что утрачено ею в жизни. Нет, это не дьявольское наваждение! Это любовь, столь же могучая, как любовь Ромео и Джульетты!

В повести в довольно откровенной форме изображено распутство, царящее в церковных кругах. В условиях феодально-католической Испании подобные проблески гуманистического вольномыслия встречались не часто, да и то собственно лишь на раннем этапе испанского Возрождения.

В 1554 г. увидел свет первый испанский плутовский роман *«Жизнь Ласарильо с Торреса и его удачи и несчастья»*, написанный, видимо, в 30-х годах XVI в. неизвестным автором. В «Жизни Ласарильо» очень заметна антиклерикальная тенденция. У плутовского романа в Испании была своя особенность. В средневековых городских побасенках плутовство являлось своеобразным выражением социальной активности бюргерства, энергично

завоевывавшего себе место под солнцем. Хитроумие было его боевым знаменем. И хитрили герои средневековых побасенок весело и легко, радуясь жизни и веря в нее. В испанском плутовском романе веселья не так уж много. Герою романа – бедняк, которому все время приходится вести ожесточенную схватку с жизнью, иначе он неминуемо будет раздавлен нищетой, либо это злоумышленник, тесно связанный с преступным миром, и плутовство для него – профессия. В обоих случаях плутовский роман являлся довольно верным зеркалом испанских нравов. В XVI в. Испанию наводняли толпы бродяг, все время пополнявшиеся за счет разорившихся крестьян, ремесленников, мелких дворян. В стране было множество авантюристов, мечтавших о легкой наживе. Росла преступность, бросавшая мрачную тень на испанские имперские порядки. Правда, герой романа – плут изображается человеком достаточно энергичным и смелым. Обычно «плут» сам рассказывает читателям о своей превратной судьбе. Тем самым плутовский роман является романом-автобиографией. В то же время он содержит сатирические зарисовки многих сторон тогдашней испанской жизни.

Ласарильо – плут «поневоле». Он в сущности добрый малый, которому с большим трудом удалось достичь тихой гавани. Он хочет, чтобы читатели узнали «про жизнь человека, испытавшего так много бедствий, опасностей и несчастий».

Судьба рано начала трепать Ласарильо. Ему было 8 лет, когда он потерял отца. Вскоре мать решила, что мальчику пора привыкать к самостоятельности, и Ласарильо стал поводырем нищего слепца. Не раз приходилось Ласарильо прибегать к хитрости и изворотливости. Первые его хозяева – упомянутый нищий слепец и священник – были людьми необычайно скупыми и жадными, и только ловкость и находчивость спасали Ласарильо от голодной смерти. Не улучшилось его положение и тогда, когда он попал в услужение к бедному идальго. Вслед за этим он был попеременно слугой у монаха, продавца папских грамот, капеллана и альгвасила, пока, наконец-то, не «вышел в люди», став городским глашатаем и женившись на служанке капеллана. И хотя все знали, что жена его была и осталась любовницей капеллана, сам Ласарильо не имел никаких претензий к фортуне. Он вполне доволен своей судьбой, вполне доволен своей женой, с которой Господь, по его словам, посылает ему «тысячи милостей».

Понятно, что этот идиллический финал нельзя принимать за чистую монету. Действительно ли доволен Ласарильо своей судьбой или, может быть, и не очень ею доволен, одно достаточно ясно, что благополучия он достиг ценой потери своего человеческого достоинства. А это лишь усугубляет ту пессимистическую тенденцию, которая проходит через весь роман.

В книге немало острых бытовых зарисовок. Это мотивировано тем, что от слуги не укрывается то, что принято скрывать от посторонних. В этом отношении очень любопытна глава об идальго, который желает на всех произвести впечатление человека благородного, состоятельного, блестящего. Он выходит из дому «спокойным шагом, держась прямо, изящно покачивая

телом и головою, перебросив плащ через плечо и подпершись на бок правой рукой». И только один Ласарильо знает, что за этой напускной важностью кроется самая страшная бедность. Ему даже становится жалко хозяина, который предпочитает голодать, нежели «запятнать» свою дворянскую честь каким-либо общественно-полезным трудом.

Достанется в романе также католическим клирикам. Все они лицемеры и люди сомнительной нравственности. Так, второй хозяин Ласарильо – священник, когда можно было попить за чужой счет, «жрал, как волк, и пил больше любого знахаря». Распутным и сребролюбивым был капеллан, на любовнице которого женился Ласарильо.

Что же касается до продавца папских грамот, бывшего также хозяином Ласарильо, так это уж просто заправский мошенник. Об его мошеннической проделке, активным участником которой стал местный судья, живо рассказано в пятой книге романа. При этом как монах, так и блюститель правосудия отнюдь не смущались тем, что ради материальной выгоды они откровенно глумились над чувствами людей.

Церковь, разумеется, не могла пройти мимо произведения, в котором столь непочтительно говорилось о дворянстве и тем более о духовенстве. В 1559 г. «Ласарильо» был внесен в список запрещенных книг. Однако популярность романа была столь значительна, что изъять его из обихода не представлялось возможным, и тогда церковные власти решили выбросить из романа наиболее острые главы (о монахе ордена Милости и о продавце папских грамот) и в таком «исправленном» виде разрешили его печатание. Не менее известен плутовской роман *Франсиско Гомеса де Кеведо «История жизни пройдохи по имени дон Паблос из Сеговии»* (1626). Этот роман, показывающий разложение дворянства и моральное падение, охватившее самые широкие слои общества, будучи написан в гротескных тонах, своей мрачностью превосходит все предшествующие романы этого жанра. Но он пронизан духом непримиримости и влечением к добру и чести. Однако путь к ним и здесь, и во всех других произведениях автору неясен. Негодуя на католическое духовенство, Кеведо не в силах порвать с религией и церковью; показывая ошибки и бессердечие королевской политики, он возлагает все надежды на «мудрого и доброго» короля. В жизни и творчестве Кеведо отразилась вся трагедия Испании XVI – начала XVII в. – с благородством устремлений лучших ее людей и вместе с тем с их бессилием изменить действительность.

В XVI в. в Испании, как ни в какой другой стране, была развита литература «идеального направления», ничего не хотевшая знать о суровой прозе жизни. Одним из ее выражений был рыцарский роман.

В других европейских странах о рыцарском романе почти совсем забыли. В Испании же в XVI в. рыцарские романы пользовались необычайной популярностью. Все в них выглядело примерно так, как в куртуазных романах средних веков: доблестный рыцарь совершал неслыханные подвиги во славу прекрасной дамы, сражался с опасными чудовищами, разрушал козни злых

волшебников, приходил на помощь обиженным и т.д. Это запоздалое цветение рыцарского романа может быть объяснено тем, что в Испании в XVI в. сохранялись еще многие пережитки средневековья. В Испании, где буржуазное развитие было несравненно слабее и где главной базой абсолютизма было дворянство, кровно связанное со средневековыми рыцарскими нравами и понятиями, все это принималось всерьез. Карл V действительно хотел, чтобы его подданные были по возможности «рыцарями» и военная доблесть испанских дворян, гордость и преувеличенное понятие о чести развивались у них с детства. Вместе с тем рыцарский роман вполне соответствовал тому духу авантюризма, который царил в стране. По словам Маркса, это было время, «когда пылкое воображение иберийцев ослепляли блестящие видения Эльдорадо, рыцарских подвигов и всемирной монархии». Читатели находили в фантастических подвигах героев прообразы современных им мореплавателей и конкистадоров. Захват героем византийского престола после победоносного сражения с мифическими чудовищами напоминал завоевание южноамериканских империй с их фантастической фауной и флорой.

Простых людей рыцарский роман привлекал своей занимательностью. Авантюрные жанры всегда пользовались успехом у массового читателя. Но, будучи авантюрными, рыцарские романы были одновременно и героическими. Они развивали тему подвигов. В них выступали доблестные витязи, всегда готовые прийти на помощь достойному человеку. И эта их сторона не могла не найти горячего отклика в стране, которая на протяжении ряда столетий вела героическую борьбу за свое национальное освобождение. Испанский национальный характер, сложившийся в период Реконквисты, содержал героические черты, и нет ничего удивительного в том, что широкие круги Испании зачитывались рыцарскими романами.

Выдающийся писатель-моралист первой половины XVI в. Антонио де Гевара говорил, что в его время публика ничего не читала, кроме рыцарских романов. Такое увлечение встревожило общественное мнение, и, уступая настояниям кортесов, Карл I издал указ, воспрепятствовавший печатанию этих романов, но вскоре пришлось ограничить район действия указа лишь колониями в Америке. Распространением рыцарских романов была обеспокоена также церковь; один священник в качестве меры борьбы с этим увлечением придумал изложить под заглавием «Небесное рыцарство» всю Библию в стиле рыцарских романов.

Вероятно, еще в начале XIV в. в своем первоначальном виде был сочинен старейший и самый знаменитый из рыцарских романов – *«Амадис Галльский»*. Автор романа использовал в качестве материала имена, эпизоды и мотивы французских героических поэм, сказаний артуровского цикла и других авантюрных романов. Первая редакция его, до нас не дошедшая, была дополнена, переработана и опубликована в 1508 г. испанцем *Хуаном де Монтальво*. Именно в такой форме роман об Амадисе получил всемирную известность, а в самой Испании много раз издавался и вызывал бесчисленное количество подражаний.

Популярными в Испании были и пасторальные романы, носящие отчетливо выраженный аристократичный характер, по сравнению с аналогичными итальянскими произведениями. Здесь в облике пастушков и пастушек, предающихся нежным чувствам, сочиняющих изящные стихи и ведущих учтивые беседы среди прелестного пейзажа, выступают представители дворянского общества. Чувства главных героев исключительно возвышенны, поступки благородны, любовь, составляющая основную тему этих произведений, полна нежной меланхолии и носит утонченный, платонический характер. Отношения между влюбленными всегда целомудренны, и их цель – честный брак. Простота пищи, одежды и всей жизненной обстановки, чистая жизнь на лоне природы противопоставляется лживости, суете, лицемерию больших городов и двора.

Эти романы были откликом на некоторые морализирующие тенденции эпохи. Контрреформация в целях борьбы с «ересью» также ставила задачей исправить нравы как духовенства, так и аристократии. Ряд постановлений Тридентского собора направлен против разврата аристократии. Наряду с этим в них содержится и чисто гуманистический момент – обновленный античный идеал «золотого века», утопическая мечта о чистой и вольной жизни, освобожденной от всяких условностей и принуждения, от всякой неправды. Но этот гуманистический и глубоко демократический элемент, составлявший основу пасторальных романов-поэм Боккаччо, почти совсем выветривается в испанском пасторальном романе, который является типично дворянским жанром. Этому соответствует и его стиль – крайне изысканный и манерный, авторы этих романов злоупотребляют игрой слов, любят щеголять своим остроумием и ученостью.

Первый по времени и наиболее знаменитый образец этого жанра – «Диана» (около 1560 г.) *Хорхе Монтемайора (приблизительно 1520 – 1561)*. Прекрасную пастушку Диану любят два пастуха – Сирено, пользующийся ее взаимностью, и Сильвано, к которому она равнодушна. В отсутствие Сирено ее выдают замуж за богатого и грубого пастуха Делило, и она забывает свою прежнюю любовь. Сирено и Сильвано оплакивают свою участь. Их утешает пастушка Сельвахия. Три прекрасные нимфы рассказывают о прощании Сирено и Дианы. Их рассказ прерывается нападением дикарей, которых, однако, прогоняет Фелисмена. Она рассказывает о своей любви к Фелису, который влюбился в Селию. Фелисмена служит, неузнанная, пажом у Фелиса. Влюбив в себя Селию, она довела ее до смерти от любовной тоски. По окончании рассказа все отправляются к мудрой волшебнице Фелисии. По дороге к ним присоединяется несчастная Белиса, возлюбленного которой убил из ревности его собственный отец, тоже влюбившийся в красивую пастушку. Фелисия принимает всех во дворце нимф, где происходят танцы, пение и всякие забавы. Испив волшебной воды, все засыпают, а после пробуждения их чувства меняются. Сирено излечивается от своей любви к Диане, а Сильвано влюбляется в Сельвахию, которая отвечает ему взаимностью. Фелисмена находит Фелиса и соединяется с ним.

Несмотря на условность сюжета и стиля, роман не лишен известной поэзии и психологической тонкости; некоторые главы его написаны с большим изяществом. В Испании он вызвал целый ряд продолжений и подражаний, получил также широкую известность за ее пределами, оказав влияние на множество поэтических произведений в других странах. В частности, эпизод Фелиса и Фелисмены У. Шекспир использовал в своих комедиях – «Два веронца» и «Двенадцатая ночь».

Жанру пасторального романа отдали дань два величайших испанских писателя эпохи Возрождения – Сервантес и Лопе де Вега. «Галатея», произведение молодого Сервантеса, оставшееся незаконченным (вышла в свет только первая часть), несмотря на отдельные черты реализма и правдивости в изображении чувств, в целом все же отличается большой условностью и манерностью стиля. То же следует сказать об «Аркадии» (1598) Лопе де Вега, где под именем пастуха Анфрисо выведен герцог Альба.

Мигель Сервантес де Сааведра (1547 – 1616) – величайший испанский писатель, один из гигантов мировой литературы. Многие в его литературном наследии находят объяснение в его биографии, овеянной характерным для его эпохи духом смелых приключений.

Мигель Сервантес де Сааведра родился в 1547 г. в городке Алькала-де-Энарес в 20 милях от Мадрида в семье обедневшего дворянина. Он был четвертым из семерых детей Родриго Сервантеса. О его детстве и отрочестве известно очень мало, хотя по отрывочным сведениям можно предположить, что семья будущего писателя в поисках работы скиталась из одного города в другой.

Получил ли Сервантес образование и учился ли он где-либо вообще? Непростой вопрос. Некоторые биографы считают, что несколько лет он провел в коллегии иезуитов. Другие утверждают, что этого не было. И, тем не менее, рассказы Сервантеса обнаруживают весьма подробное знакомство со студенческой жизнью того времени. Есть предположение, что Мигель, не имевший, бесспорно, денег на образование, скорее всего, нанялся слугой к какому-нибудь богатому студенту (это случалось весьма часто) и таким образом мог осилить учебный курс. По всей вероятности, Сервантес посещал университет родного города Алькалы, достойно соперничающий со старейшим учебным заведением в Саламанке.

У Мигеля был литературный дар. Ибо первое, чем он прославился – стихи по случаю кончины королевы Изабеллы Валуа. Трагическая история: жена Филиппа II, подозреваемая в том, что к ней пылал страстью его сын дон Карлос, и вроде бы, она на эту страсть отвечала... И она безвременно умирает. Кто напишет лучшие прискорбные стихи по этому поводу? Был объявлен конкурс. Победил Мигель Сервантес. Его заметил кардинал Аквавива и увез с собой в Рим – писать стихи и продолжать образование. (По другой версии в 1569 г., после уличной стычки, закончившейся ранением одного из ее участников, Сервантес бежал в Италию, где служил в Риме в свите кардинала

Аквививы, а затем завербовался в солдаты). В Италии Сервантес познакомился с поэзией Данте, Петрарки, новеллами Боккаччо...

В 1570 г. развязалась война между Османской империей и Священной Лигой, основанной Испанией, Венецией, Ватиканом. За этим стояли вполне реальные интересы – Венецианской республики, которой турки на Средиземном море мешали торговать, интересы папы римского, которому надо было поддерживать христианское знамя. Был объявлен набор добровольцев. Испании предоставлялась честь поставить половину военной силы и заодно назначить главнокомандующего. Призыву Мигель не подлежал – как младший сын в семье, его нельзя было брать в армию. Но он стремится встать под знамена Священной Лиги во имя христианской идеи, во имя борьбы с неверными. Он добился своей цели, и отправляется воевать с турецким флотом.

В 1571 г. Сервантес участвует в крупнейшем сражении. 275 турецких кораблей во главе со знаменитым флотоводцем Али-пашой. 217 кораблей со стороны Лиги, во главе с доном Хуаном Австрийским. Сервантес накануне битвы заболел лихорадкой. Он был почти без сознания. Но, узнав, что будет сражение, он выполз на палубу – шатающийся, с пылающим взором и вступил в бой. Горячка, по-видимому, придала ему силы, так как неожиданно для самого себя он принял командование над 12 солдатами и они храбро отбивали атаку под непрерывным огнем турок. Во время боя Мигель получил два мушкетных ранения в грудь и одно в левую руку. После этого рука Сервантеса до конца жизни оставалась неподвижной и свисала, как плеть. Однако он гордился этим, полагая, что раны лишь украшают настоящего мужчину.

Военачальники отметили храброго молодого испанца, и он продолжил службу. После битвы при Лепанто, положившей конец экспансии Турции в восточной части Средиземного моря, военная карьера Сервантеса быстро пошла в гору. Его жалованье увеличилось до 4 дукатов в месяц, что по тем временам было совсем немало. Сервантес рвался в самые горячие точки. В 1572 г. он принял участие в экспедиции на Корфу и участвовал в захвате Наварино, в октябре 1573 г. – в оккупации Туниса. В перерывах между военными действиями он безропотно нес гарнизонную службу: в Неаполе, Генуе, Палермо, Мессине.

В 1575 г. Мигель и его брат Родриго, также военный служащий, были захвачены пиратами на корабле, направлявшемся из Неаполя в Испанию. Они были проданы в рабство и оказались в Алжире. Наступала самая мрачная пора в жизни Сервантеса. Пять лет томился он в алжирской неволе, но не дрогнул, не пал духом. Несколько раз пытался он с другими пленниками бежать из неволи, и, хотя, каждая попытка заканчивалась неудачей, он вновь и вновь организовывал людей, а когда нужно было держать ответ перед разъяренным хозяином, он всю вину брал на себя, отлично зная, что за попытку к бегству алжирские рабовладельцы подвергали виновного мучительной казни. Неудивительно, что «все пленные в Алжире» были к нему «душевно расположены», «восхищенные благородством его христианских, честных поступков». Возможно, что даже на суровых алжирцев производили

беспримерное впечатление мужество и беспримерное великодушие Сервантеса. Они заковывали его в цепи с железным кольцом, сажали в темницу, но не убивали. Впрочем, у них была на то более веская причина. Найдя у Сервантеса рекомендательные письма, на которых стояли подписи влиятельных сановников, они, конечно, решили, что к ним в руки попала важная персона. За такого пленника они надеялись получить большой выкуп. Узнав о беде, постигшей обоих братьев, семья Сервантеса делала все, чтобы собрать необходимую сумму. Однако присланных денег хватило лишь на выкуп Родриго, брата Мигеля. И лишь в 1580 г. Сервантес обрел, наконец, долгожданную свободу. Между прочим, находясь в неволе, Сервантес написал стихотворное «Послание к Матео Васкесу», одному из министров Филиппа II, в котором, обращаясь к королю, призывал его прийти на помощь к христианам, томившимся в алжирской неволе. Мы не знаем, дошло ли это послание до короля, но, король-католик, занятый в то время искоренением нидерландской крамолы, ничего не сделал для облегчения участи тысяч алжирских пленников. В 1580 г. христианские миссионеры помогли Сервантесу обрести свободу, собрав необходимую сумму для выкупа.

В 1582 г. Сервантес был на знаменитой галере «Сан-Матео» во время решающей победы испанцев против объединенных англо-французских сил на Терсейре. В 1583 г. во время пребывания в Португалии Сервантес влюбился в молоденькую португалку – актрису Ану Франку де Рохас. Они расстались, но через 9 месяцев Ана дала знать семье Сервантеса, что родила от Мигеля дочь – Изабель. Это будет единственный ребенок Мигеля. И он всю жизнь растит ее и заботится о ней в силу своих небогатых возможностей. С 1583 г. Сервантес навсегда отдаст предпочтение гражданской службе. К этому периоду относится и начало его литературной деятельности. Сервантес написал в 1585 г. пасторальный роман «Галатея» и порядка 30 пьес, которые не произвели особого впечатления на публику. Доходы от писательского труда были слишком малы, и писатель переехал из Мадрида в Севилью, где нанялся на службу – на должность комиссара по продовольственным заготовкам. За 6-летний период службы ему пришлось трижды оказываться арестованным: такие последствия имела небрежность ведения документации.

В 1603 г. Сервантес вышел в отставку, в следующем году переехал из Севильи в Вальядолиду, которая была временной столицей Испании. В 1606 г. главным городом королевства был провозглашен Мадрид – Сервантес перебрался туда, и с этим городом в его биографии связан наиболее удачный в творческом отношении период. В 1605 г. он закончил работу над первой частью величайшего романа – «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», который, будучи пародией на рыцарские романы, стал настоящей энциклопедией жизни Испании XVI – начала XVII в., литературным произведением, наполненным глубочайшим философским и социальным содержанием. Но, слава не сразу пришла к Сервантесу. Ему, кстати, было прекрасно известно, какого мнения был о нем его успешный современник – Лопе де Вега: «Нет писателя хуже Сервантеса». Однако Сервантесу все же

удалось уговорить издателя – Франсиско де Роблеса, и роман «Дон Кихот» появился в свет в январе 1605 г. Успех превзошел все ожидания. Книгу буквально сметали с прилавков. Де Роблес немедленно потребовал у Сервантеса права на издание романа в Португалии, Валенсии и Каталонии. Дон Кихот превратился в нарицательного персонажа. Сервантесу много позднее рассказали, что на праздник, по случаю крещения инфанты, один из гостей нарядился Дон Кихотом и привел с собой верного Санчо Пансу. Конечно, Сервантес получил от издателя приличный гонорар и больше никогда уже не нуждался так, как всю предыдущую жизнь. Однако богачом он, тем не менее, не стал. Мигель мог бы выручить куда больше материальной выгоды, если бы по своей непрактичности не совершил очередной просчет: в те времена было чрезвычайно важно, кому посвящалась книга. И тот, кому она посвящалась, мог отплатить за честь щедрым подарком. Сервантес посвятил «Дон Кихота» маркизу Бежару, своему давнему знакомому, когда-то оказывавшему ему небольшие услуги. Однако маркиз остался равнодушен к книге, и никаких благодарностей и подарков автору не последовало.

Сервантес пишет «Назидательные новеллы», выпустил сборник «Восемь комедий и восемь интермедий» и, наконец, приступает к написанию второй части «Дон Кихота», скорый выход которой обещает читателю в прологе к «Назидательным новеллам».

В 1614 г. – в разгар работы Сервантеса над книгой – появляется подложное продолжение романа, принадлежащее перу анонима, скрывавшегося под псевдонимом «Алонсо Фернандес де Авельянеда». В Прологе к «Лже-Кихоту» содержались грубые выпады лично против Сервантеса, а содержание романа демонстрировало полное непонимание автором (или авторами?) подделки всей сложности замысла оригинала. В «Лже-Кихоте» содержится ряд эпизодов, сюжетно совпадающих с эпизодами из второй части романа Сервантеса. Спор исследователей о приоритете Сервантеса или анонима не может быть разрешен окончательно. Скорее всего, Сервантес специально включил во вторую часть «Дон Кихота» переработанные эпизоды из сочинения Авельянеды, чтобы еще раз продемонстрировать свое умение превращать в искусство малозначительные в художественном отношении тексты. Вторая часть «Хитроумного кабальеро Дон Кихота Ламанчского» издана в 1615 г. в Мадриде в той же типографии, что и первая часть. Впервые обе части «Дон Кихота» увидели свет под одной обложкой в 1637 г.

В 1609 г. Сервантес стал членом Братства рабов святейшего причастия; его две сестры и жена приняли монашеский постриг. Сделал то же самое – стал монахом – и сам Сервантес буквально накануне смерти. 23 апреля 1616 г., находясь в Мадриде, автор «рыцаря печального образа» скончался от водянки. Любопытная деталь: в тот же день окончилась жизнь еще одного знаменитого литератора – У. Шекспира.

Мировоззрение Мигеля Сервантеса складывалось под влиянием различных течений европейской гуманистической мысли (неоплатонизма, неостоицизма, натурфилософии). Особое влияние на создателя «Дон Кихота»

оказал «эразмизм» или «христианский гуманизм» – учение Эразма Роттердамского, критиковавшего нравы католического клира и обрядовую сторону католицизма, которым автор противопоставил внутреннюю духовную работу человека над собой, личностный путь к Богу и раннехристианские идеалы человеческого общежития в любви и вере, воплощенный в символе «мистического тела Христова».

Сервантес, писавший «Дон Кихота» в эпоху католической Контрреформации, в годы полного запрета «эразмизма», зашифровывает идеал всеединства в образах, восходящих к рыцарским романам высокого Средневековья. Отсюда – метафорическое отождествление в «Дон Кихоте» «мистического тела Христова» и «тела» странствующего рыцарства.

Без преувеличения можно назвать роман Сервантеса первым великим европейским реалистическим романом. Вокруг романа разгорались горячие споры. Для одних Дон Кихот всего лишь смешной фантазер, для других он подвижник, воплотивший в себе духовное благородство человека. Роману посвящена обширная критическая литература, которая все продолжает расти. Каждая эпоха открывает в нем какие-то новые грани. Так, просветители XVII в. обращали внимание главным образом на антифеодальную направленность романа. Немецкие романтики (А.В. Шлегель, Шеллинг и др.) увидели в «Дон Кихоте» воплощение «извечного конфликта» между духом (Дон Кихот) и материей (Санчо Панса), недостижимым идеалом и пошлой реальностью. По мнению Генриха Гейне, Сервантес, задумав написать сатиру на рыцарский роман, «сам того ясно не сознавая, написал величайшую сатиру на человеческую восторженность». Ряд интересных суждений о романе высказали русские революционные демократы. В.Г. Белинский, считал «Дон Кихота» гениальным произведением, заложившим прочные основы реалистического искусства. Самоотверженным ратоборцем благородной идеи был Дон Кихот для И.С. Тургенева. В известной речи «Гамлет и Дон Кихот» (1860) он ставил ламанчского рыцаря выше Гамлета, так как видел в нем бескорыстного энтузиаста, слугителя идеи, овеянного ее сиянием.

Самый факт появления различных толкований указывает на огромное художественное и идейное богатство гениального романа. Впрочем, далеко не сразу читатели ощутили это богатство. Современники, смотревшие на роман с очень близкого расстояния, еще многого в нем не видели. Они обращали внимание на то, что было злободневным, лежало на поверхности и поэтому сразу бросалось в глаза. А бросалось в глаза стремление Сервантеса осмеять рыцарские романы, которые все еще пользовались в Испании значительной популярностью

Главным украшением рыцарского романа всегда был знатный молодой рыцарь, красивый, сильный, влюбленный, сокрушающий врагов, побеждающий чародеев и великанов. В романе Сервантеса его место занимает захудалый идалго Алонсо Кехана, все имущество которого заключалось в «фамильном копье, древнем щите, тощей кляче и борзой собаке». За этим вступлением следует рассказ о том, как Алонсо Кехана назвал себя громким именем Дон

Кихота Ламанчского, облекся в рыцарские доспехи, избрал себе даму сердца и, оседлав свою жалкую клячу, отправился на поиски приключений. Владычицей его сердца, за неимением принцессы, стала деревенская девушка из ближайшего селения Тобосо, которую Дон Кихот торжественно именовал Дульсинеей Тобосской. Вскоре появился у Дон Кихота оруженосец, который столь же мало походил на оруженосца из рыцарских романов. Мирный землепашец Санчо Панса не отличался отвагой, а молчаливость, столь украшавшая совершенных оруженосцев, вовсе не являлась его добродетелью.

Нелепы и часто смехотворны «подвиги» Дон Кихота, который хотел видеть и видел мир таким, каким его изображали рыцарских романы. Но, конечно, «Дон Кихот» не только «сплошное обличение рыцарских романов». Если бы значение книги ограничивалось этим, она не смогла бы пройти через века. Рыцарские романы давно уже отошли в область предания, а «Дон Кихот» продолжает жить. Это глубоко человеческая книга, подчас веселая, а подчас и грустная. Это мудрая поучительная книга.

Поначалу роман Сервантеса почти не выходит за пределы литературной пародии. Постепенно, однако, Дон Кихот перестает быть только комической фигурой. При всем своем безумии, он благородный мыслитель, человек большого ума. По замечанию священника, «добрый этот идальго говорит глупости, только если речь заходит о пункте его помешательства, но, когда с ним заговорят о чем-нибудь другом, он рассуждает в высшей степени здраво и высказывает ум во всех отношениях светлый и ясный...». А вдохновенная речь Дон Кихота о золотом веке, обращенная к мирным козопасам? «Блаженны, – сказал он, – времена и блажен тот век, который древние называли золотым, – не потому, чтобы золото, в наш железный век представляющее такую огромную ценность, в ту счастливую пору доставалось даром, а потому, что жившие тогда люди не знали двух слов: твое и мое. Тогда всюду царили дружба, мир и согласие». Но с течением времени «мир все более и более полнился злом», пока, наконец, не наступило «наше подлое время, которое по справедливости может быть названо железным веком».

О золотом веке, воспетом еще поэтами классической древности, любили вспоминать гуманисты эпохи Возрождения. Красивая легенда укрепляла их веру в «изначальные» достоинства человека, рожденного для счастья и свободы. И Дон Кихот наряду с гуманистами хочет, чтобы люди вновь обрели свой естественный удел. Оказывается, именно ради этого он и решил возложить на себя бремя странствующего рыцарства. Для него странствующий рыцарь – самоотверженный борец за справедливость, обязанный защищать обиженных власть имущими. В железном веке истинный гуманизм должен облечься в латы и вооружиться острым рыцарским мечом.

Смешной чудак ничего не искал для одного себя. Чем ближе мы знакомимся с ним, тем яснее видим его душевное благородство. Дон Кихот настоящий подвижник. Он служит справедливости, на которую ополчился железный век. Все свои силы готов он отдать людям, нуждающимся, как он полагает, в его бескорыстной помощи. Трудно в литературе эпохи Возрождения

указать другого героя, который бы с таким же энтузиазмом сражался за общее благо, хотя усилия его и оказывались тщетными.

По мере развития романа фигура Дон Кихота приобретает все более патетический характер. Его безумие все чаще оборачивается мудростью. Особенно это бросается в глаза во второй части романа. Дон Кихот поражает собеседников благородством своих суждений и порывов.

Во второй части романа ему суждено было столкнуться и с высшим светом. Торжественно встречен был Дон Кихот в герцогском замке. Хозяева замка оказывали странствующему рыцарю всевозможные знаки внимания. В угоду им Санчо Панса был назначен губернатором острова Баратарии. И Дон Кихот поверил, что он, наконец, достиг вершины своей рыцарской славы, что его подвиги оценены по достоинству. Но все это был, как известно, низкий обман. Дивясь мудрости Дон Кихота, герцог и герцогиня, в то же время, совершенно хладнокровно забавлялись его странной манией. У читателя невольно возникает мысль, что, в сущности, безумен не Дон Кихот, стремящийся защищать слабых и угнетенных, безумен тот жестокий несправедливый мир, который способен издеваться над благородным фантазером. Над чем потешалась герцогская чета? Над тем, что Дон Кихот был готов вступить за мнимую графиню Трифальди, обиженную злым волшебником. В другой раз, уже вопреки желанию герцога, он поспешил на помощь обманутой девушке. Человеческое достоинство Дон Кихота не имело для всех этих людей никакого значения. Он казался им безумным не только потому, что верил в небылицы, наполнявшие рыцарские романы, но и потому, что верил в справедливость.

В беседе с герцогом Дон Кихот смело заявляет, что «кровь облагораживают добродетели», и что «большого уважения заслуживает худородный праведник, нежели знатный грешник», он, по сути дела, высказал мысль, которая со времен Данте и Петрарки принадлежала к числу кардинальных истин ренессансного гуманизма.

Образ Дон Кихота поражает своим нравственным совершенством и индивидуализмом. Рыцарь Печального Образа очень хорошо образован, многое понимает, его рассуждения о мире, морали, свободе мудры, он чист в помыслах, благопристоен в речах, великодушен в поступках, смел в подвигах, вынослив в труде, сострадателен к обездоленным. Дон Кихот – образ «универсального человека», прославленного не одним поколением европейских гуманистов.

Дон Кихот мечтал не о небесном, а о земном счастье человечества и всегда готов был подать добрый совет тому, кто испытывал в нем нужду. В этом отношении особенно замечательны наставления, с которыми Дон Кихот обратился к Санчо, назначенным губернатором на остров Баратарии. Эти наставления – манифест гуманистической мудрости. В основе его лежит мысль, что подлинное величие правителя измеряется не знатностью происхождения, не стремлением возвыситься над людьми, но справедливыми и добрыми делами. «Помни, Санчо, – говорил Дон Кихот, – если ты вступишь на путь добродетели,

и будешь стараться делать добрые дела, то тебе не придется завидовать делам князей и сеньоров, ибо кровь наследуется, а добродетель приобретается, и она имеет ценность самостоятельную, в отличие от крови, которая таковой ценности не имеет». В связи с этим Дон Кихот призывает Санчо Пансу не руководствоваться «законом личного произвола», весьма распространенного «среди невежд, которые выдают себя за умников», но судить обо всем нелицеприятно, заботясь, прежде всего, об истине и справедливости. И пусть корысть не собьет его с верного пути, а слезы бедняка вызовут у него больше сострадания, чем жалобы богача.

Когда же герои романа покинули герцогский замок, Дон Кихот с облегчением сказал: «Свобода, Санчо, есть одна из самых драгоценных щедрот, которые небо изливает на людей; с нею не могут справиться никакие сокровища: ни те, что таятся на дне земли, ни те, что сокрыты на дне морском. Ради свободы, так же точно, как и ради чести, можно и должно рисковать жизнью, и, напротив того, неволя есть величайшее из всех несчастий, какие только могут случиться с человеком... Блажен тот, кому небо посылает кусок хлеба, за который он никого не обязан благодарить, кроме самого неба!»

Большая проницательность Дон Кихота сочеталась с поражающей слепотой. За эту слепоту жизнь все время мстила ему затрещинами и тумакami. Освобожденные им каторжники забросали его камнями. Мельничные крылья чуть было не разлучили его с жизнью. Ему изрядно досталось от пастухов, защищавших своих овец и баранов. Над ним издевались слуги и господа. В довершение всему стадо хрюкающих свиней пришлось по доблестному рыцарю. Его порывы приводили к результатам прямо противоположным. Достаточно вспомнить хотя бы эпизод с пастушонком, которого Дон Кихот вырвал из рук жестокого хозяина. Известно, чем все это кончилось. Дождавшись отъезда Дон Кихота, разъяренный крестьянин вновь набросился на мальчугана и чуть не убил его. Поэтому, когда впоследствии пастушонок случайно повстречал Дон Кихота, он проклял его вместе со всеми «странствующими рыцарями, какие когда-либо появлялись на свет».

Поэтому роман о Дон Кихоте – это не только осмеяние нелепых рыцарских романов, но и смелая переоценка некоторых традиционных гуманистических ценностей, не выдержавших испытания временем. Ведь благородным мечтателям так и не удалось преобразить мир. Телемское аббатство осталось красивой сказкой. Уродливая проза жизни восторжествовала над поэзией гуманистического идеала. Шекспир откликнулся на это рядом трагедий. Сервантес написал свой веселый и в то же время печальный роман. Великий испанский писатель не осмеивал в нем благородного гуманистического энтузиазма, основанного на горячем стремлении служить справедливости. Он только предостерегал от прекраснотушия, оторванного от жизни.

Удивительно колоритная фигура – Санчо. Мало кому из писателей эпохи Возрождения удалось так живо и привлекательно изобразить человека из народа. Санчо – бедный землепашец, односельчанин Дон Кихота. Надеюсь

разбогатеть, он согласился стать оруженосцем ламанчского рыцаря. Простодушие у него сочетается с лукавством, а наивное легкоеверие – с очень трезвым и, как это бывает у крестьян, практическим взглядом на вещи. Рыцарские идеалы ему чужды. Стадо баранов для него просто стадо баранов, а не войско великого императора. Он совершенно лишен воинственного духа. Это мирный, очень неглупый, расчетливый мужичок. Он любит всласть поесть, попить, поспать. Он искренне радуется, когда в кармане у него звенят червонцы или когда он может уехать, не заплатив алчному трактирщику. Зато удары фортуны нагоняют на него уныние, и он начинает тосковать по тихой сельской жизни.

На первый взгляд, кажется, что нет людей более разных, чем Дон Кихот и Санчо Панса. Разве не различны у них характеры, стремления и даже внешний вид? Тощий, длинный, с вытянутым лицом Дон Кихот на тощей кляче, и приземистый, плотный, коренастый Санчо на ослике. Такими их знает весь мир. Такими их рисовали Г. Доре, О. Домье, Кукрыниксы и другие художники. Внешнее несоответствие этой знаменитой пары невольно вызывает улыбку. Но эти, казалось бы, столь различные люди были поистине неразлучны. Они любили и уважали друг друга, хотя подчас между ними вспыхивали размолвки. Санчо как-то признался герцогине: «Мы с ним из одного села, он меня кормил, я его люблю, он это ценит, даже ослят мне подарил, а главное, я человек верный, так что, кроме могилы, никто нас с ним разлучить не может». Если присмотреться к Санчо внимательнее, то можно заметить, что ему также присущи черты своеобразного донкихотства. Не без основания цирюльник утверждал, что Санчо «со своим господином одного поля ягода». Разве не донкихотством была наивная уверенность Санчо в том, что он, неграмотный землепашец, может в феодальной Испании стать губернатором острова и даже графом? Но было еще нечто более важное, что внутренне роднило героев романа. Это была их большая человечность и чувство социальной справедливости. Правда, поначалу Санчо производит несколько иное впечатление. Его заветное желание сводится к тому, чтобы разбогатеть или, по крайней мере, как-то поправить свои денежные дела. Он твердо уверен, что своего не упустит, даже если капризная фортуна забросит его куда-нибудь в Африку. Ему уже представляется, как он, по примеру конкистадоров, торгует своими чернокожими вассалами. А когда герцогская чета назначила Санчо губернатором мнимого острова, он сообщил в письме своей жене Тересе: «Через несколько дней я отправлюсь губернаторствовать, с величайшим желанием зашибить деньгу... Козла пустили в огород, и в должности губернатора мы свое возьмем». Герцог и герцогиня потешались, читая это письмо, и не сомневались в том, что в должности губернатора Санчо будет просто уморителен.

Но случилось то, чего они никак не могли ожидать. Став губернатором, Санчо обнаружил не только изрядный ум, граничащий с государственной мудростью, но и небывалую честность. С удивительной проницательностью решал он запутанные тяжбы. Он не давал себя водить за нос, был милосерден,

порой строг и всегда справедлив. Когда приближенные величали его Доном Санчо, он одергивал льстецов, вовсе не стремился скрывать своего простонародного происхождения и даже сетовал, что на вверенном ему острове этих «донов и распродонов» больше, чем камней». Получив возможность по примеру других губернаторов «зашибать деньгу», он не воспользовался этой заманчивой возможностью. Свою первоочередную обязанность он усматривал в том, чтобы очистить остров от лодырей, шалопаев и прочих бездельников, которые подобно трутням в улье «пожирают мед, собранный пчелами-работниками». Зато крестьянам намерен он был оказывать покровительство в первую очередь.

Эпизод с губернаторством Санчо Пансы заметно усиливал демократическое звучание произведения. Ведь только Санчо, человек из народа, оказался достойным тех гуманистических истин, которым столь беззаветно служил Дон Кихот. При герцогском дворе даже не понимали, насколько бесчеловечными были их забавы. Вручив Санчо на прощание кошелек с двумястами золотых, герцог, вероятно, считал себя щедрым и обходительным сеньором. Однако по сравнению с бедняком Санчо, который никого не унизил и никого не обманул, он кажется жалким фигляром. Так, возвышая Санчо, Сервантес выносил приговор миру феодального высокомерия.

А вокруг шумит Испания, настоящая Испания. По пыльным дорогам движутся погонщики мулов, монахи, купцы, нищие, богомольцы, ремесленники, горожане и крестьяне. Каторжников ведут на галеры, дворяне гарцуют на лошадях, «бичующиеся» несут статую богоматери, пастухи гонят стада овец и свиней, поселяне готовятся к бою быков. Читатель попадает на постоянные дворы, на представление кукольного театра, на сельскую свадьбу, во дворец знатных вельмож, на улицы и площади Барселоны и даже в лагерь каталонских разбойников – кстати, благородный разбойник крестьянский сын Роке Гинарт (а он действительно существовал) обошелся с Дон Кихотом гораздо человечнее, чем сиятельный герцог. Под пером Сервантеса оживает Испания социальных контрастов, бедная и богатая, занятая трудом и привыкшая пребывать в праздности, исполненная благородного душевного порыва и погрязшая в мелких корыстных расчетах.

Владимир Набоков в курсе лекций о Сервантесе в Соединенных Штатах Америки, сказал великолепные слова о Сервантесе и о Дон Кихоте, об обоих: «Мы более не смеемся над ним. Его герб – жалость, его знамя – красота. Он олицетворяет все благородное, одинокое, чистое, бескорыстное и доблестное». Владимир Набоков критически настроенный человек, не сентиментальный, не восторженный, но, взявшись глубоко окунуться в Сервантеса, пришел к этим прекрасным мыслям и прекрасным словам.

В середине XVI в. в Испании возникли профессиональные театральные труппы (в зависимости от количества актёров они назывались булюлю, ньяке, гарнача, фарандула и др.), ставившие главным образом фарсовые сценки, используя примитивный реквизит. Одна из первых таких трупп была создана драматургом и актёром Лопе де Руэдой. Во второй половине XVI в. стали

создаваться постоянные публичные театры – так называемые корралы, в Мадриде («Корраль де ла Круус» в 1579, «Корраль дель Принсипе» в 1582), Севилье, Барселоне, Валенсии и др. городах. Эти театры ориентировались преимущественно на широкие круги городского зрителя; здесь утверждалась гуманистическая и демократическая драматургия Возрождения, представленная произведениями выдающегося драматурга Лопе де Вега и его школы.

Лопе де Вега (1562 – 1635) – великий испанский писатель Возрождения. Лопе де Вега родился в Мадриде 25 ноября 1562 г. в семье ремесленника-золотошвея Фелиса де Вега. Одиннадцати лет он был отдан в иезуитскую школу, где обучался риторике, латинскому и греческому языкам. С 1576 по 1578 г. Лопе учился в университете Алкала-де-Энарес, но закончить университет ему не удалось. За сатиру на семью отвергнувшей его возлюбленной он был осуждён на десять лет изгнания из Мадрида. Несмотря на это Лопе возвращается в столицу, чтобы похитить новую даму сердца и тайно жениться на ней. Эта история отразилась в вершинном творении Лопе де Вега – диалогическом романе *«Доротея» (1634)*. В 1588 г. принял участие в походе «Непобедимой армады», после поражения которой, поселился в Валенсии, где и создал ряд драматических произведений для поддержания семьи.

Был секретарём герцога Альбы (1590), герцога Лемосского (1598). К этому периоду относится расцвет его драматического творчества. Лопе де Вега принимает активное участие в организации пышных театрализованных праздников. Придворный стиль жизни, намёки на любовные связи и чувства самого Лопе и известных ему людей, переживания писателя, связанные со смертью его первой жены Исабель де Урбина (1594), легли в основу сюжета его пасторального романа *«Аркадия» (1598)*.

В 1598 году он женился на дочери богатого торговца Хуане де Гуардо. Но главное место в жизни Лопе на протяжении 1599-1608 гг. занимала актриса Микаэла де Лухан (в стихах и прозе Лопе – Камила Лусинда). В период серьезного духовного кризиса Лопе разорвал эту связь.

В 1609 г. он становится добровольным слугой инквизиции. Духовное состояние писателя было усугублено последовавшими друг за другом смертями. Погибает в кораблекрушении единственный любимый сын Карлос Феликс (1612), умирает жена (1613), а затем – и Микаэла. Дочь похищена придворным повесой. Свидетельство пережитой духовной драмы – сборник *«Священные стихи»*, опубликованный в 1614 г.

В 1616 г. Лопе встретил свою последнюю любовь – двадцатилетнюю Марту де Неварес, которую воспел в стихах и в прозе под разными именами (Амарилис, Марсия Леонарда) и которой посвятил одну из лучших своих комедий – *«Валенсианскую вдову»*, а также новеллы: *«Приключения Дианы» (1621)*, *«Мученик чести»*, *«Благоразумная месть»*, *«Гусман Смелый»*. В 1632 г. умерла Марта, за два года до смерти ослепшая и потерявшая рассудок. Но творческая деятельность Лопе не прерывалась ни на один день. 27 августа 1635 г. Лопе де Вега умирает, и его смерть превращается во всенародный траур.

Обширно и разнообразно по содержанию драматургическое наследие Л. де Вега – им написано более двух тысяч пьес, из которых опубликовано около 500. Пьесы обычно принято делить на три группы. Первую из них составляют социально-политические драмы, построенные преимущественно на историческом материале. В серии народно-героических пьес Лопе воссоздал для сцены основные эпизоды национальной истории от последнего вестготского короля (VIII в.) до царствования Карла V и Филиппа II (XVI в.). Основой служили исторические хроники, предания, эпические песни и романсы. В народно-героических драмах с наибольшей четкостью выразились и социально-политические воззрения Лопе. Коротко их можно было бы определить так: идеалом является союз просвещенного абсолютного монарха и народа. Лопе де Вега устраивала (хотя и с оговорками) сословная монархия с четким разделением прав каждого сословия. Антифеодалная настроенность Лопе не подлежит сомнению. В этом он был последователен и определен. Что касается основной социальной идеи Лопе, то трудно сказать, в какой степени понимал он ее утопичность. По некоторым натяжкам в разрешении конфликтов в пьесах вроде «Звезды Севильи» можно предположить, что полной веры в реалистичность идеи у Лопе не было. В этом смысле показательна замечательная драма Лопе де Вега (быть может, лучшая во всем испанском театре) *«Фуэнте Овехуна»*. В конфликте между населением Фуэнте Овехуны и командором появление короля не разрешает этого конфликта, а только санкционирует уже готовое его разрешение. Лопе оставляет вопрос открытым: что было бы, если виновник смерти командора был обнаружен? Что было бы, если б командору удалось бежать? Милосердие, которое король проявляет к восставшему против него магистру, тоже ставит под некоторое сомнение реальность альянса между народом и короной. Пьеса Лопе де Вега воспринималась как революционная, заставляет сильно сомневаться в том, что формула – «король и народ» была для него уж так безусловна.

Вторая группа – пьесы семейно-любовного характера (иногда их называют комедиями «плаща и шпаги» – из-за характерного одевания дворянской молодежи). В третью группу входят пьесы религиозного характера.

В его бытовых комедиях большей частью показана борьба молодых людей, выходцев из среднего дворянства, за свое личное счастье. Они преодолевают различные препятствия, которые возникают в результате сословных предрассудков и деспотической властью родителей. Симпатии автора на стороне естественного человеческого чувства, не признающего сословные перегородки. Лучшие из его бытовых комедий – *«Учитель танцев»*, *«Собака на сене»*, *«Девушка с кувшином»* и другие. Это, как правило, комедии интриги, где психологической мотивировке действия уделяется мало внимания и преграды, стоящие на пути влюбленных, преодолеваются сравнительно легко. Глубокая по содержанию, яркая в художественном отношении драматургия Л. де Вега служила образцом для многих испанских писателей-драматургов. Лучшие из его пьес идут и сейчас на сценах театров всего мира.

Для понимания особенностей драматургических произведений Л. де Вега большое значение имеет его теоретический трактат *«Новое искусство сочинять комедии в наши дни» (1609)*. В этой теоретической работе Лопе де Вега сформулировал основные положения испанской национальной драматургии: ориентация на традиции народного театра, стремление удовлетворить запросы зрителей правдоподобностью показываемого на сцене, искусное построение интриги, крепко завязанной в узел, не позволяющий пьесе возможности распадаться на отдельные эпизоды. Драматургия Л. де Вега являлась практическим осуществлением его теоретических воззрений.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите хронологические рамки эпохи Возрождения в Испании.
2. Назовите характерные черты испанской литературы эпохи Возрождения?
3. Назовите исторические особенности развития Испании, обусловившие специфические черты культуры испанского Возрождения?
4. В чем заключалось своеобразие «плутовского романа» в Испании?
5. Что понимается под «донкихотизмом»?
6. Расскажите об основных жанрах испанской литературы.
7. Какие причины обусловили широкую популярность в Испании в XVI в. рыцарских романов, в то время, как в других европейских странах о них уже почти забыли?
8. Расскажите об основных этапах жизни Мигеля Сервантеса.
9. Дон Кихот – мудрец или безумец?
10. Какую цель ставил Мигель Сервантес в романе «Дон Кихот»?
11. Прокомментируйте высказывание Г. Гейне о романе Сервантеса: «Он положил начало новому роману, введя в рыцарский роман правдивое изображение действительности и человеческих типов».
12. Расскажите об основных этапах жизни Лопе де Вега.
13. Назовите основные положения испанской национальной драматургии, сформулированные Лопе де Вега в трактате «Новое искусство сочинять комедии в наши дни».
14. Перечислите наиболее известные пьесы Лопе де Вега.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте книгу Сервантеса «Дон Кихот». Проследите эволюцию образа Дон Кихота. Особое внимание обратите на речь Дон Кихота о «золотом веке». Проследите эволюцию образа Санчо Панса. Подумайте над его ролью в романе.
2. Прочитайте 1-2 пьесы Лопе де Вега. Сформулируйте, в чем состоит основной конфликт пьесы, дайте характеристику действующим персонажам. Подумайте, что движет действием пьесы – ситуация или характер.
3. Посмотрите фильм «Собака на сене».

Тесты

- 1. Центром гуманистического движения в Испании был университет:**
 - а) в Гранаде;
 - б) в Алькала-де-Энаресе;
 - в) в Саламанке.
- 2. Из всех жанров ренессансной литературы в Испании менее всего представлен (а):**
 - а) драма;
 - б) роман;
 - в) лирика.
- 3. Первый и самый знаменитый пасторальный роман в Испании:**
 - а) «Аркадия»;
 - б) «Диана»;
 - в) «Галатея».
- 4. Центральная проблема романа Сервантеса «Дон Кихот»:**
 - а) критика пережитков феодализма;
 - б) критика капиталистических отношений;
 - в) столкновение идеализированной действительности с реальной жизнью.
- 5. Сколько лет провел Сервантес в алжирском плену:**
 - а) 5;
 - б) 7;
 - в) 10.
- 6. К жанру пасторального романа относится произведение М. Сервантеса:**
 - а) «Галатея»;
 - б) «Филомена»;
 - в) «Селестина»
- 7. Произведение являющееся вершиной творчества Лопе де Вега:**
 - а) «Мученик чести»;
 - б) «Доротея»;
 - в) «Аркадия».
- 8. В какой организации состоял Лопе де Вега:**
 - а) Святой инквизиции;
 - б) Масонской ложи;
 - в) Ордена тамплиеров.
- 9. Начало расцвета испанского театра совпадает с эпохой Ренессанса и связано с творчеством:**
 - а) Мигеля Сервантеса;
 - б) Лопе де Вега;
 - в) Тирсо де Молина.
- 10. Какая пьеса Лопе де Вега написана на основе реальных исторических событий:**
 - а) «Учитель танцев»;
 - б) «Фуэнте Овехуна» (Овечий источник).

в) «Собака на сене».

11. Каким был замысел романа «Дон Кихот» Сервантеса:

а) написать пародию на рыцарский роман;

б) создать сочинение о любви;

в) создать роман о жизни Испании XVI в.

12. Первая часть романа «Дон Кихот» была написана и опубликована Сервантесом:

а) в 1605 г.;

б) в 1614 г.;

в) в 1637 г.

13. Первой книгой испанского Возрождения считается:

а) «Адимис Галльский»;

б) «Жизнь Лосарильо с Тормеса и его удачи и несчастья»

в) «Трагикомедия о Калисто и Мелибее».

14. Шекспир в пьеса «Два веронца» и «Двенадцатая ночь» заимствовал эпизоды из испанского пасторального романа:

а) «Адимис Галльский»;

б) «Диана»;

в) «Трагикомедия о Калисто и Мелибее».

15. И. С. Тургенев сравнивает Дон Кихота и:

а) Пантагрюэля;

б) Макбета;

в) Гамлета.

16. Настоящее имя Дон Кихота:

а) Алонсо Кихано;

б) Алонсо Гонзаго;

в) Педро Кихуно.

17. Автор пьесы «Собака на сене»:

а) С. Кальдерон;

б) Лопе де Вега;

в) У. Шекспир.

Рекомендуемая литература

Зарубежная литература. Эпоха Возрождения (хрестоматия), составитель Б. И. Пуришев. – М., 1976. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.novsu.ru

История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. – М.: «Высшая школа», 1987. – 415 с.

История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения / Под ред. Брагиной Л.М. – М.: Высшая школа, 2001. – 479 с.

Красноглазов А. Сервантес. – М.: Молодая гвардия, 2003. – 304 с.

Лопе де Вега Ф. Пьесы (любое изд.).

Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения. Идея универсального человека. [Электронный ресурс] Режим доступа: svr-lit.ru

Сервантес М. Дон Кихот (любое издание).

Хрестоматия по зарубежной литературе: Эпоха Возрождения. В 2 т. /Сост. Б. И. Пуришев. – М.: Просвещение, 1959–1962.

5.8. Испанская живопись эпохи Возрождения

Характерные черты

- до второй половины XVI в. Испания была художественной провинцией, ее живопись известна в основном по работам слабых подражателей мастерам эпохи Возрождения;
- большинство испанских художников настороженно (а порой и неприязненно) воспринимали античное наследие, считая его чуждой языческой культурой, которая ничему не может научить христианского мастера;
- деятельность испанских живописцев жестко контролировалась инквизицией (например, запрещалось писать обнаженное женское тело, в изображениях Богоматери и святых женщин нельзя было показывать их ноги);
- преобладали религиозные сюжеты, для которых характерна повышенная одухотворенность;
- единственный жанр светской живописи – портрет. Для портретной живописи Испании характерен реализм. Человек показывается большей частью в благородном, строгом и величавом аспекте;
- сильное влияние маньеризма. Утверждение трагичности бытия.

Процесс преодоления консервативных канонов готики, становления реализма в живописи происходил в первую очередь в богатых приморских областях страны, таких как Каталония и Валенсия, имевших торговые и культурные связи с Нидерландами и Италией. Значительным было воздействие нидерландской школы. Это было связано не только с посещением в 1428 – 1429 гг. Пиренейского полуострова Яном ван Эйком, но и с самим характером реализма нидерландской живописи с его точной детализацией и материальностью форм, остро индивидуальной характеристикой человека, что было близко к творческим исканиям испанских живописцев. Однако в испанской живописи в отличие от нидерландской еще были сильны традиции средневековья. Главным видом искусства было ретабло – алтарный образ. Ретабло – это изобретение Каталонии. Оно появилось там в XIV в., сделав ненужными витражи и стенные росписи апсид. С XVI в. стали доминировать скульптурные ретабло. В работах испанских мастеров господствует плоскостной принцип изображения, подчеркнутый введением золотых фонов. Любовь к тщательному воспроизведению узорчатых драгоценных тканей, по-восточному обильной орнаментации придает этим произведениям оттенок условной средневековой декоративности. В то же время по сравнению с нидерландской живописью испанская живопись XV в. более сурова и драматична. Основное внимание в ней уделено образу человека, раскрытию его внутренних, чаще всего религиозных переживаний. Значительно меньше места

занимает изображение окружающей его среды – интерьера, пейзажа, натюрморта.

Примерами могут служить работы художника *Луиса Дальмау (1400 – 1460)*. В картине «*Мадонна, окруженная городскими советниками*» (1443 – 1445) Дальмау заметно подражание произведениям Яна ван Эйка. Хотя в работе Дальмау сильнее выражен плоскостно-декоративный характер, скованность движений персонажей. Показательно, что картина написана не маслом, а темперой, техника которой долго сохранялась в Испании. В то же время образы советников отмечены несомненной портретной достоверностью.

Реалистическая трактовка характерного человеческого облика отличает и произведения другого известного живописца Валенсии, Хаиме Басо, по прозвищу *Хакомар (1413 – 1461)*.

Один из крупнейших каталонских живописцев XVI в. *Хаиме Уге (1412 – 1492)* – создатель ретабло, посвященного мужественным образам св. Георгия, святых Абдона и Сенена (алтарь церкви Марии в Таррасе). Святые представлены в облике стройных юношей с простыми и открытыми лицами. Яркие пятна темных и красных одежд святых, золотых рукояток мечей четко вырисовываются на горящем золотом фоне.

Испанская культура в начале XVI в. испытывала растущее воздействие Италии. Между обеими странами расширялись дипломатические, торговые и культурные связи. Многие испанцы – участники военных походов Карла V – побывали в Италии. Испанское общество было увлечено культурой итальянского Возрождения. Для придворных кругов это увлечение выразилось в поверхностной моде на все итальянское. Но если взять всю культуру Испании в целом, то необходимо признать, что влияние Италии содействовало расширению творческих возможностей испанского общества.

Время подъема мировой империи требовало создания нового, более монументального художественного стиля. Отсюда столь типичное для абсолютных монархий Европы внесение в искусство этих стран ренессансных форм «извне», своеобразный «верхушечный» Ренессанс, насаждаемый правящим классом. В Испании, как и в других странах, к королевскому двору приглашались итальянские мастера. Настойчиво культивировалось официальное художественное направление, подражавшее итальянскому искусству. Многие из испанских мастеров учились у итальянских архитекторов, скульпторов, живописцев и работали в Италии. Изобразительный строй их произведений несет на себе явственный отпечаток эпохи Возрождения. Но вместе с тем идейная направленность испанской живописи осталась во многом далекой от ренессансного свободомыслия. Подобная двойственность художественного образа ярко проявилась в творчестве ведущих мастеров Испании этого времени.

Кастильский живописец, придворный художник католических королей *Педро Берругете (ум. ок. 1504 г.)* долго работал в Италии при дворе урбинского герцога Федерико да Монтефельтро. Картины Берругете для библиотеки дворца в Урбино свидетельствуют о том, насколько серьезно

овладел он приемами ренессансной живописи. Итальянская школа чувствуется и в произведениях, созданных Берругете по возвращении на родину, в 1483 г. Однако в них он проявил себя как типичный испанский мастер. Центральное место в творчестве художника занимают заказанные инквизитором Торквемадой три ретабло *для алтаря доминиканского монастыря св. Фомы в Авиле*, где была резиденция Великого инквизитора. Они изображают сцены из жизни св. Фомы Аквинского, св. Доминика и Петра-мученика.

Лейтмотив этих картин – испытующий и очистительный огонь. С большой тщательностью и достоверностью запечатлел в них мастер то, что мог наблюдать в реальной действительности: разнообразные типы испанского духовенства («Св. Доминик, сжигающий книги»), выразительные фигуры слепца-нищего и его юного поводыря («Чудо перед ракой св. Фомы»). Самая знаменитая картина этого ретабло – «Св. Доминик на аутодафе». Практика сожжения еретиков, к которой приступила инквизиция в 1481 г., нуждалась в одобренных Церковью прецедентах. Пример св. Доминика должен был воодушевлять членов инквизиционного трибунала. Художник изображает деревянную трибуну, сколоченную у высокой мрачной стены. Золотистый тент, украшенный орнаментом, висит на растяжках, перекинутых на невидимое здание за левым краем картины. Дует сильный ветер. Небо хмурое, освещение сумрачное. От сочетания черного, желтого, грязно-белого тонов на душе становится тягостно. Сюжет картины ужасен, но построение ее изумительно. Используя перспективу, Берругете стремился изобразить внутреннее пространство интерьера, в котором происходит действие, создать реальные образы людей, объединенных общим переживанием. Драма разворачивается в направлении, противоположном перспективе, – от горстки людей, стоящих слева на террасе, к зрителю. В ожидании участи кто-то смотрит вверх, прислушиваясь к тому, как ведет дело кастилец, возглавляющий сегодня аутодафе, кто-то глядит вниз, вслед товарищам по несчастью, которых одного за другим ведут к подножию трибуны, а оттуда на костер. Эти два направления схематически повторены перекрестьем копий конвоиров, бросающихся к изобличенным еретикам. И есть в картине линия волеизъявления самого Доминика, которая пересекает скорбный путь осужденных. В европейской живописи того времени не найдется другого произведения, так убедительно рассказывающего о современном, по существу, событии, в одном мгновении которого пересекается несколько драматических линий.

Вместе с тем творчество Берругете отмечено печатью особой суровости и аскетизма. В человеке испанского мастера интересовала главным образом передача внутреннего, в основе своей религиозного чувства. Фигуры в его картинах не всегда анатомически правильны, порой, как в средневековом искусстве, разномасштабные; их движения, даже те, которые должны выглядеть стремительными, статичны. Позолота, которую иногда применял мастер, вносит в композицию плоскостной элемент, усиливает впечатление подчеркнутой торжественности изображенных сцен.

Более лирично творчество представителя севильской школы *Алехо Фернандеса (ум. в 1543 г.)*. Алехо Фернандес был хорошо знаком с итальянским и нидерландским искусством. И в его творчестве сказывались средневековые традиции. Особенно известно его полотно *«Мадонна мореплавателей»*, иногда поэтично называемая «Мадонной попутного ветра» (первая треть XVI в.). Редкий в истории испанской живописи мотив – морской пейзаж на переднем плане, уходящее вдаль море, покрытое разнообразными кораблями, – как бы олицетворяет безграничные возможности испанского флота, бороздившего океан. Выше, в небесах, под покровом богородицы – коленапреклоненные фигуры мореплавателей; одна из них считается изображением Христофора Колумба. Эти образы, несомненно, отличаются портретной достоверностью. Но смелый мотив «открытия мира» подчинен в картине религиозной идее. Мадонна, стройная женщина в великолепном, нарядно орнаментированном платье, – это все тот же традиционный образ благословляющей Мадонны Милосердия. Ее непомерно большая фигура господствует во всей композиции. Широкие очертания ее плаща, осеняющего конкистадоров, охватывают также изображенные на дальнем плане фигуры индейцев, принявших христианство. Картина призвана прославлять торжество католицизма в завоеванных землях. Отсюда ее особый условный и торжественно-декоративный образный строй, в котором сочетаются элементы реального изображения и религиозной символики.

У испанских художников было два основных заказчика: первый – это двор, богатые испанские гранды, аристократия, и второй – церковь. Церковь все еще требовала преимущественно религиозных изображений, за соблюдением которых следила цензура; душевному углублению не ставилось, однако, никаких препятствий.

Двор требовал главным образом портретов, при случае исторических картин из недавнего прошлого Испании, которым связь с портретными группами придавала силу и жизненность; для украшения замков требовались, кроме того, и мифологические аллегории для декоративных картин, исполнявшихся в XVI столетии заезжими итальянскими мастерами. В руках великих испанцев нового национального направления подобные произведения, сохранившиеся в небольшом числе, получили новый, своеобразный отпечаток.

При дворе Филиппа II возникла школа придворных живописцев, украшавших главным образом резиденцию короля – Эскориал фресками и картинами. Это было своеобразное подобие «школы Фонтенбло», хотя и значительно менее яркое и гораздо сильнее проникнутое идеями католицизма. Во второй половине XVI в. в Испании сложилась национальная школа портретистов, связанная с именами *Алонсо Санчеса Коэльо* (ок. 1532 – 1588), его учеников и последователей. В 1557 г. Санчес Коэльо стал любимым придворным живописцем Филиппа II. Король называл художника «любимым сыном».

Изображенные, на полотнах испанских портретистов, вельможи выглядят застывшими, прямыми, с однообразными статичными жестами, как бы

окаменевшие в своей холодной недоступности. Их тела под негнушимися одеждами кажутся бесплотными. Тщательно переданы детали костюма: узорчатые парчовые ткани, жесткие воротники, тяжелые чеканные украшения. Такой тип портрета демонстрирует традиционные сословные представления о том, как должен выглядеть знатный человек и нормы строжайшего придворного этикета. Скovanность, чопорность этих образов тесно сливаются в нашем представлении с мертвенным унынием жизни испанского двора, косный и монастырский монотонный быт которого подчинялся точно установленному церемониалу.

В испанском портрете второй половины XVI в. нередко можно видеть заимствование внешних приемов маньеризма. Но в целом испанские мастера, по существу, исходили из иного, нежели у итальянских маньеристов, восприятия человека. Возможно, по сравнению с произведениями Понтормо или Бронзино, испанские портреты могут показаться архаичными, даже несколько примитивными. Но в них сохранена реалистическая традиция. Каждая личность запечатлена художниками с точным сходством, без тени лести. Удивительная достоверность лиц портретируемых составляет своеобразную и главную черту этих произведений.

Неоднократно изображая Филиппа II, Алонсо Санчес Коэльо с большой убедительностью передавал поблекшее лицо короля, его опустошенный взгляд. В портрете молодого принца дона Карлоса (Прадо) художник не скрывает, что весь облик наследника престола отмечен печатью явного вырождения. Наоборот, сильный властный характер угадывается в юной Изабелле-Кларе-Евгении, будущей правительнице Нидерландов (Прадо). Ученик Санчеса Коэльо, более суховатый и мелочный по живописной манере *Хуан Пантоха де ла Крус (1549 – 1609)*, с такой же достоверностью передавал облик своих моделей.

Испанские портретисты XVI в. часто писали на придворных портретах рядом со знатными особами шутов, карликов и уродцев. Их жалкие фигурки должны были по контрасту оттенять величавую осанку, благородство облика представителей высшего общества или естественную здоровую красоту царственного ребенка. Но, нередко создавались и собственно портреты шутов и карликов. Изображение физического уродства человека, его духовной неполноценности отразило характерную черту новой кризисной эпохи: утерю гармоничного представления о личности, повышенный интерес к болезненным и ненормальным явлениям природы. Однако эта острая тема современности не могла быть осознана испанскими портретистами во всей ее глубине. В образе шута и уродца, служивших любимой забавой короля и скучающих придворных, художники стремились к передаче главным образом особенностей их необычного облика, деталей «шутовского» костюма.

Если в придворных кругах господствовали идеи официального католицизма, отражавшиеся в придворном искусстве, то в то же время в философии, литературе и живописи Испании, главным образом в городах, удаленных от двора, получили распространение различные мистические

течения, в которых сплетались идеи контрреформации с еще очень живой на почве Испании средневековой мистикой.

В испанской живописи представителем направления, в котором возобладали мистические тенденции, был *Луис Моралес (ок. 1509 – 1586)*, работавший в своем родном городе Бадахосе. Художник хорошо знал итальянское и нидерландское искусство. Его виртуозная техника живописи близка к приемам нидерландской школы XV в. В преувеличенной религиозной одухотворенности его образов проглядывает нечто средневековое. Моралес – художник отдельных героев, а не событий, художник одной темы – темы страдания, исполненного чувства христианской жертвенности и покорности. Круг его образов узок – чаще всего это страдающий Христос, или Мария, оплакивающая своего умершего сына, или юная Мария, ласкающая младенца, но уже охваченная трагическим предчувствием его будущей судьбы. Ограничены и изобразительные приемы Моралеса. Обычно он писал полуфигуры в статичных скорбных позах, с горестным выражением тонких мертвенного оттенка лиц, с внутренне напряженными, но внешне очень скупыми жестами. Картины его выдержаны в гамме холодных тонов; лица святых как бы озарены внутренним светом. Однако передача душевной эмоции подкупает у Моралеса своей искренностью, особенно в произведениях лирического плана, как, например, в поэтической картине *«Богоматерь с младенцем» (ок. 1570)*.

Одним из наиболее выдающихся художников, отразившим трагическое ощущение, связанное с завершением эпохи Возрождения в Испании, торжеством феодальной и католической реакции был *Доменико Теотокопули (около 1541 – 1614)*. Поскольку, он был греческого происхождения, в Испании его прозвали *Эль Греко*. В его творчестве переплелись традиции византийской, итальянской и испанской культур. Эль Греко был учеником Тициана. О его жизни известно крайне мало, сведения о нем скудны и отрывочны. Мы не знаем ни одного его достоверного автопортрета, ибо все его изображения предположительны.

В Испании он появился в 1576 или 1577 г. Не оцененный при мадридском дворе, он уезжает в Толедо. Этот город в то время был центром интеллектуальной жизни. Толедо остался центром инквизиции и богословской мысли. Толеданская интеллигенция увлекалась идеалами средневековой культуры и мистическими учениями. Ее духовная жизнь, в которой значительное место занимали музыка, поэзия и искусство, отличалась большой утонченностью. Здесь работали Тирсо де Молина, Лопе де Вега. Эта среда оказалась наиболее благоприятной для развития дарования Греко. Эль Греко становится основателем и главой толедской школы и пишет преимущественно по заказу монастырей и церковей Толедо. Для Эль Греко и Толедской школы самым важным был колорит, достигающий исключительной светозарности красок; в картинных галереях мира рядом с картинами Эль Греко другие картины кажутся словно потускневшими.

Тематика произведений Эль Греко обычна для его времени – религиозные сюжеты («Взятие под стражу», «Моление о чаше», «Святое семейство», «Казнь святого Маврикия»), алтарные образа – («Распятие», «Троица»). Значительно реже он обращается к античным мифам («Лаокоон»). Герои Эль Греко «вкушают радость в страдании», находятся в состоянии крайней взволнованности, эмоционального напряжения. Их лица всегда удлинённые, аскетические, глаза посажены асимметрично и широко открыты.

Композиции картин Эль Греко строились на ритмическом соотношении выпуклых угловатых форм, беспокойных волнообразных линий, произвольно смещающихся планов, смелых ракурсов, на контрастах света и тени, вносящих элементы динамики и передающих ощущение взволнованности. Сильно удлинённые фигуры в страстном порыве устремляются вверх. Обычно применяемый низкий горизонт увеличивает их масштабы. Деревья, скалы, небо, облака и одежды кажутся живыми. Их трепетные контуры повторяют неистовый ритм движения человеческих фигур. Весь мир воспринимается как одухотворённая, непрерывно изменяющаяся бушующая стихия, с которой человек не в силах совладать. Сцены освещены фосфоресцирующим холодным светом. Нервный ритм усиливается благодаря длинным и беспокойным мазкам. Это возбуждение, беспокойство, напряжение передаётся цветом: зелёное, жёлтое, синее, киноварь звучат у Эль Греко вполне условно. Художник не стремится передать цветом подлинную красоту предметов, он усиливает цветом состояние напряжения, устремления ввысь. «Дневной свет мешает моему внутреннему», – будто бы произнес некогда Эль Греко. В его композициях свет скользит по фигурам, вспыхивает и затухает, все кажется колеблющимся в беспокойном ритме.

Самое значительное произведение периода расцвета творчества Эль Греко *«Погребение графа Оргаса» (1586 – 1588)*. В основе сюжета лежит средневековая легенда о толедском графе Оргасе, известном своими добрыми делами. По преданию, благочестивый граф Оргас сделал крупные пожертвования в пользу церкви. Во время похорон графа с небес спустились св. Стефан и Августин и сами похоронили его. Св. Петр держит ключи от врат Царства Небесного. Златокудрый ангел несет душу графа, изображённую в виде призрачной младенческой фигурки. Дева Мария, сидящая по правую руку от сияющей фигуры Христа, вместе с Иоанном Крестителем (фигура напротив) молят творящего суд Христа о помиловании этой души. На облаках восседают райские музыканты. Ноги Христа поддерживает св. Стефан, изображённый канонически – юношей с кротким лицом и в дьяконском облачении. На золотом стихаре святого нашивка с изображением его мученической смерти: разъярённая толпа забила его камнями. Человек, устремивший взгляд прямо на зрителя – предположительно сам Эль Греко. Мальчик – сын художника Хорхе. Граф Оргас облачен в великолепные доспехи. Справа находится Св. Августин одетый в роскошную мантию с изображением святых, на голове у него епископская митра. На фоне черных нарядов идадьго и серой одежды монаха мерцают золотом парчовые мантии святых, чудесным образом спустившихся с небес, чтобы похоронить Оргаса. Серебристо-жёлтое пламя факелов освещает

белую одежду экстатически воодушевленного священника, заставляет сверкать серебряные латы графа, рождает таинственность атмосферы. Колорит образует торжественно-мрачную траурную гармонию. Самое замечательное в картине – остропсихологические портреты толедцев. Это люди разных возрастов и характеров – воплощение духовной красоты: на их строгих, замкнутых, бледных лицах можно прочесть силу чувств, оттенки настроений, тонкость ума, самоуглубленность, гордость, непреклонность. Вместе с тем все они объединены изумлением перед совершающимся чудом и глубокой скорбью при мысли о неизбежной смерти. Темные силуэты неподвижны, скованы, но сдержанные жесты рук выдают взволнованность. Тема жизни, ее скрытого драматизма дана в сопряжении с темой неба – что характерно для Эль Греко.

Верхняя часть композиции представляет мир призрачных тревожных видений. Здесь все находится в драматическом движении. На небе, озаренном вспышками холодного света, Христос с сонмом святых принимает душу Оргаса. Сияющая тревожным холодным светом и светлыми красками небесная сфера по композиции противоположна сцене погребения с ее напряженной гармонией черного, серого, белого. Удлиненные угловатые фигуры бесплотны и подчинены бурному ритму линий и цветовых пятен. Им же вторят ритмы развевающихся угловатых негнущихся складок одежд и облаков. Вся композиция разворачивается в пределах переднего плана, пространство уплотнено фигурами, что усиливает сгущенность эмоциональной атмосферы. Мастерски написаны сталь на доспехах, жемчуг, узоры белых кружев на черном бархате и другие декоративные детали, которые любили воспроизводить в живописи испанцы.

Свое понимание человеческих характеров Эль Греко выразил в образах *апостолов Петра и Павла (1614)*. Здесь противопоставлены разные типы людей. Задумчивый Петр с тонкими изможденными чертами. Холодный, переливчатый, золотисто-зеленый колорит, в котором написана его фигура, соответствует настроению печали, неуверенности. Повелительно-властный Павел строг и сдержан, но полон душевного горения. Пылающий цвет темно-красного плаща способствует раскрытию его характера. Жесты рук, образующих композиционный узел, выражают не действие, а внутреннее переживание, диалог, который объединяет обоих апостолов.

Эль Греко, несомненно, принадлежит к выдающимся портретистам мировой живописи. В Толедо он создал целую галерею портретов своих современников – представителей знатных аристократических родов, духовенства, писателей, поэтов, чиновников, ученых. Художнику чужда психологическая статика придворных испанских портретов XVI в. с характерной для них чопорностью, отражающей мертвенный, унылый дух испанского двора. По сравнению с портретами венецианских живописцев эпохи Возрождения в образах Эль Греко больше личного, субъективно заостренного, чувствуется взволнованное отношение художника к модели.

Эль Греко чаще всего писал погрудные или поясные портреты на нейтральном фоне. Одетые согласно испанской моде того времени во все

черное фигуры кажутся бесплотными. Белоснежные гофрированные воротники оттеняют бледность тонких лиц. Во всем их изысканном облике и в сдержанном духовном строе много схожего. Его портреты грандов, высшей кастильской знати все чем-то похожи друг на друга: этих людей сжигает внутренний огонь, на их бледных лицах горят не видящие внешний мир глаза, они полны напряжения сложной духовной жизни.

Портреты Эль Греко, как и все его творчество, толковались по-разному. Некоторые исследователи видели в них наиболее конкретный пример слияния Эль Греко с Испанией. Другие, напротив, считали, что его портреты написаны с позиций стороннего наблюдателя, что обуславливает их своеобразный объективный характер.

Эль Греко отличала, по-видимому, особая восприимчивость к внешнему, этническому типу людей. В этом можно убедиться уже на примере раннего, созданного в Риме превосходного портрета художника Джулио Кловио, хорвата по национальности. Толедские портреты Эль Греко привлекают внимание прежде всего физической однородностью моделей. Будучи чужестранцем, он остро почувствовал и этот устойчивый характерный тип людей, и их манеру держаться. Надо сказать, что и сейчас на улицах Толедо можно увидеть эльгрековских персонажей – узкие головы с плоскими затылками, длинные бледные лица, огромные запавшие глаза под дугами бровей.

При известной однородности портреты Эль Греко не создают, однако, впечатления однообразных. В каждом он стремится запечатлеть черты конкретного характера.

В парадном портрете *инквизитора Ниньо де Гевара (1601)* дан исторически достоверный образ страшного судьи. Он внешне сдержан, торжественная неподвижность выпрямившейся фигуры подчеркнута серебристо-золотистым фоном, разделенным по вертикали на две равные части. Внутренняя экспрессия как бы прорывается в движении разлетающихся складок светло-малиновой мантии – с преломляющимися в ней лучами света, с черными тенями; судорожный жест руки, схватывающей ручку кресла, выдает бушующие страсти фанатика. Подозрительный тяжелый взгляд искоса преследует зрителя. Раскрывая напряженный внутренний мир инквизитора, художник дает почувствовать характер мрачной эпохи.

Интеллектуальной и душевной тонкостью, трепетом жизни отмечен романтический образ ученого и поэта-мистика *Ортенсио Парависино (1609)* с мужественным, но тонким, встревоженным лицом, с мечтательным взглядом; портрет написан стремительным мазком. Эль Греко сумел подметить в его лице и мгновенных движениях едва уловимые мимолетные настроения. Он обнаруживает в образе поэта непосредственность, мятежность духа и внутреннюю свободу. Духовный мир человека, который всегда был в центре внимания Эль Греко, художник раскрыл его в становлении и изменчивости, в этом он намного опережал свое время. Среди немногочисленных женских портретов мастера выделяется полный сложной внутренней жизни образ хрупкой большеглазой *Иеронимы Куэвас*, жены художника (ок. 1580)

Ощущение жизни космических сил, во власти которых находится человек, нашло выражение в знаменитом пейзаже Эль Греко *«Толедо в грозу» (1610 – 1614)*, наполненном глубокого философского смысла, тревожного мироощущения.

Для творческой эволюции Греко характерно нарастание мистицизма и трагического чувства обреченности. В его поздних произведениях образы становятся все более ирреальными, болезненно-фантастическими. Деформированные фигуры в своей предельной экзатичности напоминают взвизгивающие к небу языки пламени. Одежды и драпировки, окутывающие бесплотные тела, словно живут своей жизнью, подчинены особому ритму движения. То внезапно вспыхивающий, то скользящий свет, эмоциональное воздействие которого у Греко исключительно велико, разрушает материальность форм. Колорит, теряя яркость красок, приближается к монохромному, приобретает специфический пепельно-серый тон. Картины, написанные в этот период, – само воплощение иступленного духовного порыва, дематериализации образа: *«Сошествие св. Духа» (1610)*; *«Поклонение пастухов» (1609 – 1614)*, *«Встреча Марии и Елизаветы» (ок. 1614)*.

Все острее и настойчивее звучит в творчестве Греко тема гибели мира, божественного возмездия. Показательно его обращение к сцене из Апокалипсиса в полотне *«Снятие пятой печати»*. В бездонном пространстве изображены мятущиеся души праведников – типичные для Греко странные бестелесные, безликие существа, судорожно вытянутые обнаженные фигуры которых словно колеблет движение ветра. Среди этого мира теней до грандиозных размеров вырастает фигура коленопреклоненного евангелиста, который, подняв руки, страстно взывает к невидимому агнцу. Эмоциональная выразительность картины с ее резким искажением форм и как бы фосфоресцирующими красками достигает исключительной интенсивности.

Та же трагическая тема обреченности и гибели звучит и в других произведениях Греко, казалось бы, не связанных с религиозным сюжетом. В картине *«Лаокоон» (ок. 1610)* можно найти некоторые внешние приметы мифологической легенды: изображение Лаокоона и его сыновей, терзаемых змеями, фигуры богов-мстителей, троянского коня, город на дальнем плане. Но все неузнаваемо преобразовано художником. Боги – те же призрачные существа, что и в других картинах мастера; Лаокоон и его сыновья – христианские мученики, с покорным смирением принимающие божественную кару. Их тела совершенно нереального пепельно-сиреневого оттенка лишены силы, у них нет точек опоры, жесты вялы, бессознательны, и лишь неукротимый огонь веры освещает обращенные к небу лица. Олицетворение гибнущей Трои – это образ Толедо, изображение которого нередко составляло фон многих картин Греко. Художник запечатлел достаточно точно некоторые архитектурные памятники древнего города. Однако его привлекала не столько конкретная передача облика Толедо, сколько, возможно, создание более сложного, обобщенного образа фантастически прекрасного, возникающего в виде тревожного смутного миража города-мира. Глубоким трагизмом овеян этот волновавший Греко образ

в его великолепном пейзаже *«Вид Толедо» (1610 – 1614)*. Безжизненный, как бы оцепеневший, озаренный зловещим зеленоватым светом вспыхивающих зарниц, город, как призрачное видение, возникает на сине-свинцовом в клубящихся облаках небе.

В мировой истории живописи творчество Эль Греко занимает особое положение. Его трудно отнести к какой-либо из школ того времени, да и само его искусство с точки зрения необычных изобразительных форм не только вышло за пределы какой-либо национальной школы, но и далеко опередило свое время. Греко не имел последователей. Совсем иные задачи стояли перед испанской живописью, в которой на рубеже XVI – XVII вв. поднималась могучая волна реализма, и искусство его было надолго забыто. Но в начале XX столетия, в период кризиса культуры, оно привлекло к себе большое внимание. Открытие Греко превратилось в своеобразную сенсацию. Зарубежные критики увидели в нем предтечу экспрессионизма и других течений современного искусства.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите характерные черты испанской живописи эпохи Возрождения.
2. Что такое ретабло?
3. В чем заключается отличие испанской живописи от нидерландской, оказавшей большое влияние на испанских художников XV в?
4. В произведениях какого испанского художника наиболее заметно влияние Яна ван Эйка?
5. Расскажите о творчестве Педро Берругете.
6. С именем какого художника связано создание испанской национальной школы портрета?
7. Почему испанские живописцы часто изображали на придворных портретах карликов и уродцев?
8. Назовите имя испанского художника – представителя мистического направления и главные темы его произведений.
9. Назовите пейзажные произведения Эль Греко.
10. Какому художественному стилю, по мнению зарубежных искусствоведов XX в., положил начало Эль Греко?

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте главу, посвященную художественной культуре Испании в книге российского искусствоведа А.В. Степанова. Составьте краткий конспект, обратив внимание на самобытные черты испанской культуры.
2. Подготовьте презентации, посвященные творчеству Эль Греко и Педро Берругете. Презентация должна отражать основные этапы развития творчества мастеров, представлять иллюстрации в хронологическом или типологическом порядке, содержать описание особенностей творческого метода мастера, его стиля, характеристику его роли и места в развитии

ренессансного искусства.

Тесты

1. Ретабло – изобретение, появившееся в XIVв.:

- а) в Каталонии;
- б) в Кастилии;
- в) в Валенсии.

2. С XVI в. в украшении испанских храмов происходит изменение, стали доминировать:

- а) скульптурные ретабло;
- б) живописные ретабло;
- в) витражи.

3. Испанский придворный портретист, которого Филипп II называл «любимым сыном»:

- а) б) Алонсо Сангес Коэльо;
- в) Алехо Фернандес;
- а) Луис Дальмау.

4. Автор картин для алтаря св. Фомы в Авиле:

- а) Педро Берругете;
- б) Хаиме Уге;
- в) Луис Дальмау.

5. На картине «Мадонна мореплавателей» изображен:

- а) Васка де Гама;
- б) Колумб;
- в) Америго Веспуччи.

6. Картина «Мадонна мореплавателей» написана:

- а) Педро Берругете;
- б) Хаиме Уге;
- в) Алехо Фернандесом.

7. Во второй половине XVI в. придворным портретистом Филиппа II был:

- б) Алонсо Сангес Коэльо;
- в) Алехо Фернандес;
- а) Луис Дальмау.

8. Испанский художник, в живописи которого доминировали мистические тенденции:

- а) Луис Дальмау;
- б) Луис Моралес;
- в) Доменико Теотокопули.

9. В мастерской какого художника обучался Эль Греко в Венеции:

- а) Джорджоне;
- б) Тициана;
- в) Витторе Карпаччо.

10. Город, в котором жил и работал Эль Греко:

- а) Мадрид;
- б) Севилья;
- в) Толедо.

11. Вершиной творчества Эль Греко считается картина:

- а) «Погребение графа Оргаса»
- б) «Крещение»;
- в) «Сон Филиппа».

12. «Крит дал ему жизнь, кисть Толедо», о ком идет речь:

- а) о Сурбаране;
- б) о Мурильо;
- в) о Эль Греко.

13. Представителем, какого стиля в живописи был Эль Греко:

- а) классицизма;
- б) реализма;
- в) маньеризма.

14. На какой картине Эль Греко изображен вид Толедо:

- а) Лаокоон;
- б) Изгнание торгующих из храма;
- в) Срывание одежд.

Рекомендуемая литература

Виноградова Т. Н. Испанская живопись XV – начала XX веков. – СПб.:ИПЦ СПГУТД, 2008. – 104 с.

Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура. Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. — 5-е изд., перераб. и доп. – М.: Академия, 2001. – 544 с.

История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения / Под ред. Брагиной Л.М. – М.: Высшая школа, 2001. – 479 с.

Каптерева Т. П. Эль Греко. – М.: Галарт, 2008. – 216 с.

Каптерева Т.П. Искусство Испании: Средние века, эпоха Возрождения. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 388 с.

Левина И.М. Искусство Испании XVI – XVII веков. – М.: Искусство, 1966. – 272 с.

Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2006. – 640 с.

Фейнберг Л. Е. Секреты живописи старых мастеров. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 322 с.

5.9. Архитектура и скульптура Испании

Главенствующее положение в испанской культуре начала XVI в. заняла архитектура. Наметившийся сдвиг в художественном сознании открыл пути для развития светского, жизнеутверждающего начала. Вдохновляющим примером явилось искусство Италии, классические формы которого постепенно

распространялись в Испании. Усилившиеся международные связи имели своим последствием широкое привлечение к испанскому двору иностранных мастеров, в творчестве которых, однако, оказались возобладавшими местные традиции и новые художественные вкусы.

Характерные черты архитектуры

- архитектура занимает господствующее положение в испанском искусстве эпохи Возрождения;
- в архитектуре традиции средневекового европейского и арабского зодчества (особенно в декоративном оформлении зданий) соединились с влиянием итальянского Возрождения, в силу чего, для испанской архитектуры характерна эклектичность. В одном произведении сочетаются готический и мавританский стили. Для декорирования фасадов характерна изящная каменная резьба – стиль *платереско*. Расцвет стиля платереско был недолгим: уже в конце 40-х гг. XVI в. появились постройки, тяготеющие к рациональной ясности форм;
- для архитектуры Позднего Возрождения характерен стиль *эрререско*, отличающийся строгостью архитектурных форм, навеянных античной классикой и отсутствием украшений. Этот стиль был назван «неукрашенным» или «эрререско» (по имени автора архитектора Хуана де Эрреро) и применялся вплоть до середины XVII в.

На рубеже XV – XVI вв. в Испании воздвигались главным образом небольшие церкви в ознаменование исторических событий, усыпальницы королевской фамилии и аристократии. К старым готическим соборам пристраивались великолепные капеллы. Первые признаки зарождения нового стиля проявились в интерьере церкви *Сан Хуан де лос Рейос (1476)* в Толедо архитектора *Хуана де Гуаса (ум. в 1496)*. Внешний вид церкви строг и по-готически традиционен. Но в просторном светлом интерьере, где архитектор в перекрытии свода ввел мавританский мотив восьмиконечной Звезды, декоративное убранство производит необычное впечатление. Стены сплошь покрыты, особенно в подкупольном пространстве, скульптурной орнаментикой. Принцип коврового заполнения плоскости стены насыщенной скульптурной декорацией – платереск – сказался в этой ранней постройке Хуана де Гуаса.

Фасад коллегии Сан Грегорио в Вальядолиде, построенный в 1496 г. по проекту Хуана де Гуаса, – еще одно из самых типичных созданий раннего *платереска*. В композиции портала, который напоминает узорчатый щит, выступающий из основной плоскости здания, преобладают готические декоративные мотивы. Убранство портала рассчитано, прежде всего, на создание яркого декоративного впечатления.

Одно из наиболее оригинальных сооружений Хуана де Гуаса – *дворец герцогов Инфантадо в Гвадалахаре* (ок. 1480 – 1493). Здание, сильно испорченное перестройкой во второй половине XVI в. Обращение к мавританским традициям сказалось в оформлении портала и в облике открытой

обходной галереи и особенно в фантастически-сказочной двухъярусной аркаде внутреннего двора.

В декоративном убранстве дворца в Гвадалахаре следует отметить один важный момент, который получил распространение в архитектуре платереска, – украшение фасадной поверхности выступами различных форм, в данном случае – ромбовидными. В другом интересном сооружении, *«Доме с раковинами» в Саламанке (1475 – 1483)*, крупные раковины – эмблема владельца дома, кавалера ордена Сантьяго, – в шахматном порядке наложены на плоскость стены. Испанский мастер в большей мере воспринимает стену как плоскость, на которой выделены яркие в игре света и тени декоративные пятна, особенно контрастные на фоне суровой глади стенной поверхности. В этом сказываются некоторые особенности испанского архитектурного мышления, восходящие к далеким восточным традициям.

Зрелая стадия платереска относится к первой половине XVI в. Растущее воздействие художественной культуры итальянского Возрождения проявилось в том, что фасады сооружений отныне насыщаются классическими архитектурными и скульптурными формами: элементами ордера, растительным орнаментом, цветочными гирляндами, медальонами, барельефами, портретными бюстами, статуями античных божеств и фигурками путти. Включение новых ренессансных элементов в местную, еще во многом средневековую архитектурную систему производит в данном случае впечатление не эклектического смешения традиций, а их органического слияния в целостный художественный образ. В значительной мере это обусловлено тем, что мастера платереска используют классические формы для живописной нарядности общего облика здания. Среди произведений зрелого платереска особой известностью пользуется *западный фасад университета в Саламанке (1515 – 1533)*. В противоположность живописной свободе декора в портале коллегии Сан Грегорио в Вальядолиде здесь выражена ясная логическая система вертикальных и горизонтальных членений общей композиции с четко обозначенным центром в каждом ярусе. Известная сдержанность и уравновешенность композиции сочетаются с поразительным богатством и разнообразием пластических форм, то более крупных и сочных, то подобно тончайшей паутине покрывающих каменную поверхность, то обладающих строгим и четким графическим рисунком, особенно в изображении гербов. Здание Саламанского университета включено в композицию прямоугольного двора, окруженного фасадами учебных помещений.

К прекрасным образцам зрелого испанского платереска принадлежат также *здание университета в Алькала-де-Энарес*, главный фасад которого был создан по проекту *Родриго Хилья де Онтаньон* в *1540 – 1559* гг., и *севильской ратуши* (начата в 1527 г., архитектор Диего дель Рианьо). Обе постройки обнаруживают более развитое, чем в фасаде Саламанского университета, решение объемно-пластической архитектурной композиции. Каждая из них представляет собой горизонтально вытянутое расчлененное на

этажи сооружение дворцового типа, в котором выделены оконные проемы, карнизы, главный вход. Декоративная система платереска здесь, в значительно большей мере, подчинена выявлению структуры здания.

Хотя платереско развивался в различных испанских провинциях и нес на себе отпечаток областных традиций, это был вместе с тем единый национальный архитектурный стиль.

В первой половине XVI в. распространение ренессансных влияний связано с наследованием испанским королем Карлом I короны германского императора под именем Карла V. Носителями новых художественных тенденций стали дворцы. Самое крупное сооружение из них – *дворец Карла V в Гранаде*. Его проект принадлежит испанскому архитектору *Педро Мачука*, учившемуся в Риме во времена Браманте и Рафаэля. Строительство дворца было начато в 1526 г., тянулось с длительными перерывами до середины XVII в. и не было завершено.

Дворец в Гранаде – величественное здание, выдержанное в классических традициях Высокого Возрождения. Ядром всей композиции является великолепный открытый двор. Его пространство как бы охвачено спокойным и четким ритмом кругового движения двухъярусной колоннады (внизу – тосканского, сверху – ионического ордера), которая поддерживает обходную галерею. Нижний этаж дворца утяжелен массивной *рустовкой* (облицовка внешних стен здания). Центральные *ризалиты* – часть здания, выступающая за основную линию фасада, и идущая во всю высоту здания, концентрируют основные элементы архитектурного обрамления всей поверхности здания, усиливая их выразительность. *Пилястры* – вертикальный выступ стены, обычно имеющий базу и капитель, и тем самым условно изображающий колонну, здесь сменяются спаренными колоннами, круглые окна – нарядными медальонами, украшенными барельефами. Единство композиционного замысла, соразмерность частей, сдержанность декоративного убранства придают дворцу Карла V впечатление художественной цельности и строгой импозантности.

К прекрасным образцам испанской ренессансной архитектуры относится также *внутренний двор Алькасара в Толедо*, построенный в 1537 г. *Диего де Коваррубиасом*.

Знаменитый *дворец Эскориал*, дворец-монастырь, резиденция Филиппа II, должен был стать символом величия испанской монархии. Это грандиозное сооружение, посвященное святому Лаврентию, было воздвигнуто в 50 километрах от новой испанской столицы – Мадрида, в пустынной долине реки Мансанарес, близ селения Эль Эскориал, откуда оно и получило свое название. Проект его (1563) принадлежал прошедшему обучение в Италии испанскому архитектору *Хуану де Толедо*. После его смерти в 1567 г. строительство возглавил молодой одаренный зодчий *Хуан де Эррера (1530 – 1597)*, не только расширивший, но и во многом изменивший первоначальный замысел.

Огромное здание, воздвигнутое из серого гранита, Эскориал вмещает монастырь, дворцовые помещения, усыпальницу испанских королей,

библиотеку, коллегию и госпиталь. Площадь, занимаемая ансамблем, превышает 40 000 кв. м. В Эскориале насчитывается 11 внутренних дворов и 86 лестниц. Высота угловых башен, украшенных высокими шиферными крышами, достигает 56 м. Сооружение Эскориала, которое было закончено в 1583 г., велось под личным наблюдением Филиппа II.

Хуан де Эррера блестяще решил задачу создания этого сложнейшего архитектурного комплекса. В его основу положена форма решетки со сторонами 206 X 261 м. так как Святой Лавретий был заживо изжарен на железной решётке. Такая форма была выбрана в связи с тем, что св. Лаврентий был заживо зажарен на решетке. Лишь в восточной части выделен небольшой выступ, где находились личные королевские апартаменты. Прямоугольник рассечен двумя осями, акцентирующими вход, с запада на восток, и – с севера на юг. В каждом из отсеков расположение зданий и внутренних дворов подчинено основному принципу деления плана на геометрически правильные прямоугольные ячейки. Центром всего ансамбля является увенчанный куполом величественный собор. Масштабность архитектурного образа Эскориала, создающего впечатление как бы целого города, возникающего среди суровых предгорий скалистой Гвадаррамы, определяется не только его грандиозными размерами. В архитектуре Эскориала отразились все черты античности: симметрия, прямоугольный план, ордерные элементы. Испано-мавританский стиль здесь представлен непреступными стенами, угловыми башнями и шпилями, внутренними дворами с водоемами. Эскориал положил начало новому классическому стилю, получившему название *эрререско*, особенностью которого было отсутствие каких-либо декоративных украшений.

Многочисленные постройки Эскориала выдержаны в едином строгом монументальном стиле. На главной оси расположен прямоугольный входной двор, так называемый Двор королей, из которого открывается вид на западный фасад собора Св. Лаврентия, который является доминантой комплекса. Композиция фасада собора состоит из крупных массивных архитектурных масс – центрального двухъярусного портала с высоким фронтоном и четырехугольных башен по углам. Из-за фронтона виднеется огромный купол собора. Портик тосканского ордера поддерживает расположенные на постаментах статуи ветхозаветных царей, которым двор обязан своим названием.

Строгой простотой и вместе с тем подчеркнутой импозантностью отличается архитектурное решение внутреннего пространства собора, в котором господствуют элементы дорического ордера. Фрески на сводах написаны придворными итальянскими мастерами и в колористическом отношении выдержаны в холодных, условных тонах. Бронзовые статуи (их авторы – итальянские мастера Помпео и Леоне Леони), изображающие застывших в молитвенных позах Карла V и Филиппа II в окружении своих семей, выступают на темном фоне больших гладких ниш по сторонам алтаря. Статум королей создают иллюзию их постоянного присутствия на церковных мессах.

Одно из оригинальных сооружений Эскориала – так называемый Колодец евангелистов в виде небольшого храма, расположенного в центре окруженного двухъярусной аркадой внутреннего двора, который примыкает к собору справа. Это изящное, увенчанное куполом и украшенное статуями и балюстрадой здание сложного и прихотливого очертания предвосхищает динамичные композиции барокко. Однако и здесь Эррера сохраняет единство стиля, связывая постройку с общим ансамблем.

Эскориал – одно из самых значительных произведений в истории испанской архитектуры. Воздвигнутое по прихоти Филиппа II в безлюдной местности, это грандиозное сооружение явилось ярчайшим художественным выражением своего времени. Не случайно, что оно было создано именно в Испании и что подобного памятника архитектуры не знает Европа XVI в. В Эскориале получила образное отражение идея централизованной абсолютной власти. Поскольку сама идея централизованной монархии была исторически прогрессивной, в архитектурном замысле Эскориала нашли свое выражение передовые черты. Здесь можно обнаружить возникновение элементов классицизма и барокко; такое новшество, как, например тема купола, венчающего всю ансамблевую композицию. Но в Испании, где абсолютизм стал тормозом общественного развития, такое произведение, как Эскориал, – аскетически суровый и официально-холодный дворец-монастырь, безраздельно слитый с пустынной выжженной солнцем природой, – уже к моменту завершения строительства превратилось в мрачный памятник уходящей в прошлое деспотической империи.

Все эти произведения свидетельствуют о том, что в испанской архитектуре происходил процесс глубокого усвоения классических традиций. Тем самым закладывалась основа для развития в Испании новых планировочных и объемно-пространственных композиций, полнее отвечавших духу времени.

Характерные черты скульптуры

- испанская скульптура XVI в. не достигла таких вершин, как живопись, хотя была самым распространенным видом искусства;
- скульптура подчинена архитектуре. В соборах высились огромные многоярусные алтари – ретабло. Они походили на древнерусские иконостасы, только вместо живописных икон состояли из множества деревянных скульптурных изображений;
- очень распространены были скульптурные группы, называемые «пасос» (исп. «шаги», «движение», «шествие»), которые представляли библейские сцены (их носили по городу во время частых религиозных празднеств). Пасос тоже делали из дерева и раскрашивали, на фигуры надевали настоящие одежды, ювелирные украшения, к головам приклеивали волосы;
- в отличие от итальянских скульпторов, стремившихся воплотить в своих произведениях, прежде всего, идею, создать обобщенный образ, испанские мастера добивались правдоподобия: их интересовали

частности, детали, внешность конкретного человека или подробности события. Натурализм в испанской скульптуре часто соединялся со страстностью и эмоциональностью барокко.

Одним из самых оригинальных испанских скульпторов был *Хиль де Силоэ* (работал в 1486 – 1505). Прямоугольное деревянное *ретабло картезианской церкви Мирафлорес* около Бургоса было выполнено Хилем де Силоэ в содружестве с Диего де ла Крус в 1496 – 1499 гг. Алтарь, заполненный множеством готических архитектурных и скульптурных форм, издали рождает впечатление мерцающей узорчатой поверхности. Вблизи обнаруживается сложная орнаментальная система композиции, несколько напоминающая принцип украшения восточных тканей; ее основной мотив – это мотив круга. Темно-золотое скульптурное убранство с тонко введенными акцентами белой и синей раскраски возникает на глубоко-синем фоне алтаря, усыпанном позолоченными звездами.

Перед ретабло расположена созданная Хилем де Силоэ несколькими годами раньше гробница родителей Изабеллы Католической – короля Хуана II и его жены. Основание гробницы имеет форму восьмиконечной звезды, украшенной статуями. Ажурность форм, обилие орнаментального узора отличают все детали гробницы, выполненной из белого алебаstra. И здесь готические и мавританские мотивы сливаются в единый фантастический утонченный образ.

В дальнейшем развитие скульптуры начала XVI в. шло по пути включения в композицию ретабло классических архитектурных форм и скульптурных изображений.

К периоду зрелого платереска близко творчество *Фелиппе де Боргонья (ум. в 1543 г.)* и *Дамиана Формента (1480 – 1543)*. Полихромное алебастровое ретабло королевской капеллы в Гранаде (1521) работы Боргонья содержит наряду со сценами на религиозные сюжеты рельефы, которые изображают исторические события последнего этапа реконкисты. Каждое скульптурное клеймо вставлено в нишу, обрамленную вертикальными и горизонтальными членениями ретабло – пилястрами, колонками и карнизами. Эта легкая, изящная система архитектурных форм, несомненно, организует всю композицию. Своеобразна и сама скульптура. Довольно крупные статуи располагаются в пространстве ниш. В значительной мере это новые образы, свободные от готической скованности и угловатости. Вместе с тем мастера увлекает не столько передача пластической красоты человеческого тела, сколько стремление выявить драматичность сюжетного конфликта. В сцене «*Усекновение главы Иоанна Предтечи*» особенно заметны черты того беспощадно правдивого изображения мученичества и страдания, которое вообще отличает испанское искусство. Обезглавленная фигура святого выдвинута на передний план, за ней помещен торжествующий палач, поднимающий окровавленную голову Иоанна. Полихромная раскраска фигур еще более усиливает драматический эффект сцены. По бокам ретабло помещены статуи коленопреклоненных католических королей. Торжественные

и статичные, они отмечены в то же время несомненной портретной достоверностью облика безвольного Фердинанда и жестокой, властной Изабеллы.

Вытеснение готических элементов ренессансными происходило постепенно. В формах *ретабло собора в Уэске (1520 – 1541)* работы Дамиана Формента еще чувствуется связь со средневековьем. Совсем иное впечатление производит его *ретабло в церкви Сан Доминго де ла Кальсада* в Логроньо (1537), где мастер свободно владеет языком новых пластических форм. Вместе с тем произведение это – яркое свидетельство того, насколько произвольно были использованы испанскими мастерами классические элементы. Ретабло в Логроньо построено на живописном нагромождении дробных форм, проникнутых беспокойным ритмом движения; все его архитектурные детали словно затканы орнаментом.

В первой половине XVI в. работали такие одаренные скульпторы, как *Диего де Силоэ (1495 – 1563)*, *Бартоломео Ордоньес (ум. в 1520 г.)*, сын и ученик Педро Берругете – *Алонсо Берругете (ок. 1490 г. – 1561)*.

В произведениях Диего де Силоэ и Бартоломео Ордоньеса чувствуется ренессансная школа. Оба они долго жили в Италии. На родине *Ордоньес* создал по заказу Карла V *гробницу его родителей Филиппа Красивого и Хуаны Безумной* (1513; королевская капелла в Гранаде). Зрелым мастером проявляет он себя и в другом произведении – *гробнице кардинала Сиснероса в университетской церкви Алькала де Энарес* (1519). Среди традиционных статуй отцов церкви, помещенных по углам гробницы, внимание привлекает *статуя св. Григория*. Этот величественный старец изображен сидящим в естественной позе. У него властное грубое лицо; широкие складки одежд драпируют могучую грузную фигуру. Образ отличается столь свойственной испанским мастерам суровой неприкрашенностью.

Алонсо Берругете был разносторонне одаренным мастером: будучи в основном скульптором, он известен и как живописец. Молодость Берругете прошла в Италии, где он учился у Микеланджело, копировал античные статуи. Яркая пластичность его скульптурных образов базировалась на свободном владении языком классических форм, прекрасном знании анатомии человеческого тела. Но, в отличие от образов итальянского Ренессанса, произведения Берругете, среди которых особенно известны деревянные полихромные статуи ретабло церкви Сан Бенито в Вальядолиде (1532), полны драматизма и смятения. Пропорции стройных фигур вытянуты, формы нередко искажены, позы динамичны, жесты резки и порывисты, лица отражают внутреннее напряжение. В истории испанского искусства Берругете обычно рассматривается как представитель маньеризма. Искусство Берругете – искусство страстного душевного порыва, драматических конфликтов. С большой выразительностью запечатлевал он страдание, скорбь, боль, смятение чувств. Как верно заметил Сенека «только малая печаль говорит, большая – безмолвна». Герои же Берругете корчатся и стонают, как актеры провинциального театра», – пишет искусствовед А. Степанов. Это тоже может

ужаснуть, но только неискушенных зрителей. Но, Берругете этого мало. Он делает со скульптурой то, чего Микеланджело не терпел, – золотит одежды, волосы, вещи, фоны, а все остальное раскрашивает в переливчатые теплые красновато-золотистые и холодные голубовато-сизые тона. Результат – он соединяет скульптуру и живопись и создает трехмерную живопись.

«**Св. Себастьян**» Берругете – почти мальчик с хрупким угловатым, мучительно изогнутым телом. Его «**Мусей**» – один из великолепных рельефов, украшавших деревянные скамьи хора Толедского собора (1548; ныне в Музее Вальядолида), – исполнен тревоги и возбуждения. Кажется, что буря разметала его волосы и одежды. Глубокая одухотворенность отличает группу Берругете, изображающую **встречу Марии и Елизаветы, в ретабло церкви св. Урсулы в Толедо**. Образ Елизаветы – это само воплощение сильного и непосредственного чувства. Она стремительно бросилась к Марии, готовая упасть перед ней на колени. Зритель не видит лица Елизаветы, но все очертание ее фигуры и бурный ритм развевающихся складок создают ощущение непреодолимого внутреннего порыва. Юная прекрасная Мария более спокойна и сдержанна, но сколько нежности угадывается в царственно величественном жесте ее рук, которыми она поддерживает Елизавету, в выражении ее одухотворенного лица. Динамичность этого эпизода оттенена строгими и неподвижными фигурами сопровождающих Марию женщин, изображенных по сторонам центральной композиции ретабло.

Стремление испанских мастеров воплотить в образах выразительность человеческого переживания все дальше уводило их от классических традиций, все более придавало их произведениям оттенок дисгармоничности и внешней экспрессии. Эти черты возобладали в творчестве **Хуана де Хуни** (ок. 1507 – 1577), испанского скульптора, также учившегося в Италии. Многофигурные композиции Хуана де Хуни 1540-х гг. – «Положение во гроб» в соборе Сеговии, ретабло церкви Сан Франсиско в Вальядолиде перегружены деталями, пронизаны запутанным и напряженным движением. Все в них преувеличенно, неестественно, рассчитано на внешний эффект и словно полно предчувствием духа церковного барочного искусства.

ПРАКТИКУМ

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите характерные черты испанской архитектуры эпохи Возрождения.
2. Почему готика сохраняла свое влияние в Испании дольше, чем в других европейских странах?
3. Назовите особенности стиля «платереско»?
4. Назовите памятники архитектуры «платереско».
5. Под влиянием искусства какой страны развивается испанская архитектура второй половины XVI в?
6. Расскажите о самом выдающемся произведении Хуана де Эррера.
7. Назовите архитектурные сооружения, относящиеся к стилю эрререско.
8. Назовите характерные черты стиля эрререско.

9. Назовите дворец, который называют одновременно «восьмым чудом света» и «архитектурным кошмаром».
10. Назовите характерные черты развития скульптуры в Испании в эпоху Возрождения.
11. Назовите имя испанского скульптора – ученика Микеланджело.
12. Что такое «пасос»?
13. В чем заключается новаторство и необычность работ Алонсо Берругете?

Тесты

1. Известный испанский архитектор XV в.:

- а) Луис Дальмау;
- б) Хаиме Уге;
- в) Хуан де Гуас.

2. К зрелому стилю платереско относится:

- а) фасад университета в Саламанке;
- б) коллегия Сан-Грегорио в Вальядолиде.
- в) «Дом с раковинами» в Саламанке.

3. Ризалиты – это:

- а) украшения здания, выполненные в виде башенок;
- б) облицовка внешних сторон здания;
- в) часть здания, выступающая за основную линию фасада, и идущая во всю высоту здания.

4. Знаменитый дворец-монастырь, резиденция Филиппа II:

- а) дворец в Аранхуэсе;
- б) Алькасар в Сеговии;
- в) Эскориал.

5. В основу плана этого архитектурного сооружения положена форма решетки, на которой был сожжен св. Лаврентий:

- а) дворец в Аранхуэсе;
- б) Алькасар в Сеговии;
- в) Эскориал.

6. Архитектурный стиль, сменивший платереско во второй половине XVI в.

- а) неоготика;
- б) эрререско;
- в) мудехар.

7. Скульптор, который золотит одежды, волосы, вещи, фоны, а все остальное раскрашивает в переливчатые теплые красновато-золотистые и холодные голубовато-сизые тона:

- а) Хуан де Хуни
- б) Алонсо Коэльо;
- в) Алонсо Берругете

8. Чьи скульптурные изображения находятся во внутреннем интерьере собора в дворцово-монастырском комплексе Эскориала?

- а) жен и детей королей Карла V и Филиппа II;
- б) королей Карла V и Филиппа II и их жен;
- в) Библейских царей.

9. Проект дворца Карла V в Гранаде принадлежит:

- а) Хуан де Хуни;
- б) Алонсо Коэльо;
- в) Педро Мачука.

10. «Доме с раковинами» в Саламанке выполнен в стиле:

- а) эрререско;
- б) барокко;
- в) платереско.

Рекомендуемая литература

1. Архитектура Западной Европы XV—XVI веков. Эпоха Возрождения». Ответственный редактор: В.Ф. Маркузон. Автор: Ю.Ю. Савицкий. Москва, Стройиздат, 1967. [Электронный ресурс]. Режим доступа: publ.lib.ru
2. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура. Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. – 5-е изд., перераб. и доп. – М.: Академия, 2001. – 544 с.
3. История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения / Под ред. Брагиной Л.М. – М.: Высшая школа, 2001. – 479 с.
4. Каптерева Т.П. Искусство Испании: Средние века, эпоха Возрождения. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 388 с.
5. Левина И.М. Искусство Испании XVI – XVII веков. – М.: Искусство, 1966. – 272 с.
6. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2006. – 640 с.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

Библия (любое издание).

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 1 – 5, М.: 1956-1971, 1979. [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.studfiles.ru/

Вийон Ф. Стихи. (любое издание).

Зарубежная литература. Эпоха Возрождения (хрестоматия), составитель Б. И. Пуришев. – М., 1976. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.novsu.ru

Гриненко Г. В. Хрестоматия по истории мировой культуры. – М.: Высшее образование, 2005.

Лоренцо Медичи и поэты его круга: Избранные стихотворения и поэмы / Пер. с итал. Александра Триандафилиди. – М.: Водолей, 2013.

Макиавелли Н. Государь (любое издание).

Маргарита Наваррская. Гептамерон / Перевод А. М. Шадрина, статья и примечания З. В. Гуковской. – Л.: Наука, 1967.

«Мастера искусства об искусстве. – М. – Л.: Издательство Изобразительное искусство, 1937. Т.1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.etnolog.org.ua

Немецкие шванки и народные книги XVI века. – М.: Художественная литература, 1990.

Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро. – М.: Художественная литература, 1976.

Пико дела Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Искусство, 1985. Т. 1. Рейнекелис. Поэма XV века /Пер. с нем. Л. Гинзбурга. – Л.; М.: «Художественная литература», 1978.

Роман о Лисе /Пер. со старофранцузского А.Г. Наймана. Предисловие А. Д. Михайлова. – М.: Наука, 1987.

Роман о Розе. Средневековая аллегорическая поэма / Авт.: Гийом де Лоррис, Жан де Мён; Пер. и коммент. И. Б. Смирновой. – М.: Героика и спорт, 2007.

Себастьян Брант. Корабль дураков. Эразм Роттердамский. Похвала Глупости. Навозник гонится за орлом. Разговоры запросто. Письма темных людей Ульрих фон Гуттен. Диалоги /Пер. С нем. И латинского. – М.: Художественная литература, 1971.

Сервантес М. Дон Кихот (любое издание).

Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. – М.: Художественная литература, 1973.

Хрестоматия по зарубежной литературе: эпоха Возрождения: в 2 т. / Б. И. Пуришев. – М.: Учпедгиз, 1959 – 1962. Т. 1. – 1959.

Хрестоматия по зарубежной литературе: эпоха Возрождения: в 2 т. / Б. И. Пуришев. – М.: Учпедгиз, 1959 – 1962. Т. 2. – 1959.

Челлини Б. Жизнь Бенвенуто Челлини. – М.: Художественная литература, 1958. – 544 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: www.e-reading.club/book.

Шекспир У. Собрание сочинений в 8 томах. – М.: Искусство, 1957.

Эразм Роттердамский. Философские произведения. – М.: Наука, 1986.

Литература

Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963.

Андреев М. Л., Хлодовский Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. – М.: Наука, 1988.

Аникст А. Театр эпохи Шекспира. – М.: Дрофа, 2006. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://svr-lit>.

Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга. – М.: Советский писатель, 1974. – 605 с. [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.w-shakespeare.ru/library/

Антонова И. А. Веронезе. – М.: Искусство, 1957.

Арган Дж. К. История итальянского искусства, т. 1-2. М.: Радуга, 1990.

Артамонов С. Д. Франсуа Рабле. – М.: Художественная литература, 1964.

Архитектура Западной Европы XV – XVI веков. Эпоха Возрождения. Ответственный редактор: В.Ф. Маркузон. Автор: Ю.Ю. Савицкий. – М.: Стройиздат, 1967. [Электронный ресурс]. Режим доступа: publ.lib.ru

Барг М.А. Шекспир и история. – М.: «Наука», 1979.

Басовская Н. И. Человек в зеркале истории. – М.: Олимп, Астрель, 2009.

Баткин Л. М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. – М.: РГГУ, 1995.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». – М.: Художественная литература, 1990.

Беккет В. История живописи. – М.: АСТ, 2008.

Бранка В. Боккаччо средневековый. – М., Радуга, 1985.

Бьянко Д. Брейгель: Сокровища мировых шедевров. – М.: БММ, 2012.

Василенко Н. Мастера и шедевры Северного Возрождения. – М.: Просвещение, 2015.

Великие художники Нидерландов XV – XVII веков. / Сост. А.Ю. Королева. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004.

Виноградова Т. Н. Испанская живопись XV – начала XX веков. – СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2008.

Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1956.

Виппер Б. Р. Творческие судьбы и история. – М.: Художественная литература, 1990.

Виппер Ю. Б. Монтень // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983 – 1994. Т. 3. – 1985.

Волкова П. Мост через бездну. В пространстве христианской культуры. – М.: АСТ, 2015.

Волкова П.Д. Мост через бездну. Кн. 2. – М.: Зебра Е, 2013.

Вудс, Т. Как Католическая церковь создала западную цивилизацию. – М.: Мысль, 2010.

Гершензон-Чегодаева Н. М. Брейгель. – М.: Искусство, 1983.

- Гете Иоганн Вольфганг. Рейнеке-лис / Пер. с нем. Л. Пеньковского. — М.: «Художественная литература», 1984.
- Гилилов И. М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого феникса. — М.: Международные отношения, 2007. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://svr-lit>.
- Гнедич П. П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура. — М.: Эксмо, 2013.
- Гнедич П. П. История искусств. Северное Возрождение. — М.: 2005.
- Грабман М. Введение в «Сумму теологии» Фомы Аквинского. М.: Signum Veritatis, 2007.
- Гуковский М. А. Итальянское Возрождение. — Л.: ЛГУ, 1990. — 624 с.
- Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — М.: Искусство, 1984.
- Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. — М.: Искусство, 1989.
- Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. — М.: Наука, 1990.
- Дажина В. Д. Художественная ситуация во Флоренции на закате Возрождения. — В кн.: Культура Возрождения XVI века. — М.: Наука, 1997.
- Даркевич В. П. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX-XVI вв. — М.: Наука, 1992.
- Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое. — М.: Высшая школа, 2010.
- Дживелегов А. К. Творцы Итальянского Возрождения. В 2-х книгах. — М.: Республика, 1998. Кн.2.
- Дживелегов А. К., Бояджиев Г.Н. История западноевропейского театра. — М.: ГИТИС, 2013.
- Доброхотова А. Л. Данте. — М.: Мысль, 1990.
- Емохонова Л. Г. Мировая художественная культура. Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. — 5-е изд., перераб. и доп. — М.: Академия, 2001.
- Жильсон Э. Философия в Средние века. — М.: Республика, 2010.
- Золотова Е. Ю. Жан Фуке. — М.: Изобразит. искусство, 1986.
- Зубов В. П. Леонардо да Винчи. 1452–1519 / В. П. Зубов; Отв. Ред. Канд. Искусствоведения М. В. Зубова. Российская академия наук. — М.: Наука, 2008.
- Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство. — М.: Высшая школа, 2011.
- Ионина Н. А. Сто великих картин. — М.: Вече, 2002.
- Искусство раннего Возрождения. — М.: Искусство, 1980.
- История зарубежного искусства / Под ред М.Т. Кузьминой, Н.Л. Мальцевой. — М.: 1984. — 504 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.etnolog.org.ua
- История зарубежной литературы: Раннее Средневековье и Возрождение / Под ред. В. М. Жирмунского. — М.: Высшая школа, 1987.
- История искусств: учеб. пособие по направлению «Искусства и гуманитар. Науки» / Г. А. Коробова и др.; под науч. ред. Г. В. Драча, Т. С. Паниотовой. — 2-е изд., стер. — М.: КноРус, 2013.

- История искусства: Ренессанс. – М.: АСТ, 2003.
- История культуры повседневности: учебное пособие/ под ред. В.П. Большакова, С.Н. Иконниковой. – М.: Проспект, 2016.
- История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения: Учеб. для вузов// Л.М. Брагина, О.И. Варьяш, В.М. Володарский и др. – М.: Высшая школа, 2001.
- История религии. В 2 т. Т.2. Учебник/ Ф.М. Ацамба, Н.Н. Бектимирова, И.П. Давыдов и др.; Под общей ред. И.Н. Яблокова. – М.: Высшая школа, 2004.
- История хитрого плута, Лиса Рейнарда / Пер. с англ. Л. Шведовой. Вступ. ст. Н. Горелова. – СПб.: «Азбука-классика», 2004.
- Каппони Н. Макиавелли / Пер. с англ. – М.: Вече, 2012.
- Каптерева Т. П. Эль Греко. – М.: Галарт, 2008.
- Каптерева Т. П. Искусство Испании: Средние века, эпоха Возрождения. – М.: Изобразительное искусство, 1988.
- Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. – М.: Прогресс, 1987.
- Карсавин Л. П. Монашество в Средние века. – М.: СПб, 1992.
- Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П. История английской архитектуры. – М.: Центрполиграф, 2003.
- Косикова Г. К. Средние века и Ренессанс: Теоретические проблемы// Зарубежная литература второго тысячелетия, 1000-2000. – М.: Высшая школа, 2001.
- Красноглазов А. Сервантес. – М.: Молодая гвардия, 2003.
- Кузнецова И., Шарнова Е. Франция – Собрание живописи XVI – XX веков. – М.: Красная площадь, 2001.
- Культура Возрождения: энциклопедия. Т.1 – 2. – М.: 2007–2011.
- Культура эпохи Возрождения и Реформация/ Рутенберг В.И. – Л.: Наука, 1981.
- Культурология. История мировой культуры. Учебник под ред. Марковой А.Н. – М.: Издательский центр «Академия», 2011.
- Лазарев В. Н Старые итальянские мастера. – М.: Искусство, 1972.
- Ле Гофф Ж. Рождение Европы. – СПб.: «Александрия», 2014.
- Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. – М.: У-Фактория, 2005.
- Ле Гофф Ж. Герои и чудеса Средних веков. – М.: Текст, 2011. – 224 с.
- Левина И. М. Искусство Испании XVI-XVII веков. – М.: Искусство, 1966.
- Либман М. Немецкая скульптура. 1350 – 1550. – М.: Искусство, 1980.
- Либман М. Дюрер и его эпоха. – М.: Искусство, 1972.
- Лисовский В. Г. Архитектура эпохи Возрождения в Италия. – СПб.: 2007.
- Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982.
- Лучицкая С. И. Рыцарство // Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. – М.: РОССПЭН, 2003.
- Львов С. Л. Альбрехт Дюрер. – М.: Искусство, 1985. – 352 с.
- Львова Е. П., Кабкова Е. П., Некрасова Л. М., Стукалова О. В. Олесина Е. П. Мировая художественная культура. От зарождения до XVII века (Очерки истории). – СПб.: Питер, 2007.
- Мировая художественная культура. Учебное пособие под ред. Эренграсса Б.А.

- М.: Издательский центр «Академия», 2012.
- Миронов А. Альбрехт Дюрер. Его жизнь и художественная деятельность. – М.: ЛКИ, 2010.
- Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть фаблио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. – М.: Наука, 1986. Михайлова И. Н., Петраш Е. Г. Искусство и литература Франции с древних времен до XX века. – М.: КДУ, 2005.
- Михальская Н. П. История английской литературы. – М.: Академия, 2006. – 480 с. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/mihalskaya-anikin-angliya/epocha-vozhzhdeniya.htm>
- Мишина Л. А. История культуры Германии. – М.: «Русская Панорама», 2013.
- Монбейг-Гогель К. Флорентийский маньеризм. – М.: Искусство, 1983.
- Муратова К. Мастера французской готики XII – XIII веков. – М.: Искусство, 1988.
- Осиновский И. Н. Эразм Роттердамский и Томас Мор: из истории ренессансного христианского гуманизма: учебное пособие по средним векам. – М.: МГПУ, 2006.
- Пановский Э. Готическая архитектура и схоластика // Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика. – СПб.: Азбука-классика, 2004.
- Пановский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. – М.: Искусство, 1998.
- Певзнер Н. Английское в английском искусстве. – СПб.: Азбука-классика, 2004.
- Петрочук О. К. Сандро Боттичелли. – М.: Искусство, 1984.
- Пикол Ч. Леонардо да Винчи. Полёт разума / Пер. С англ. Т. Новиковой. – М.: Эксмо, 2006.
- Погребная Я. В. История зарубежной литературы Средних веков и Возрождения. – М.: Флинта, 2011.
- Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения. Идея универсального человека. [Электронный ресурс] Режим доступа: svr-lit.ru
- Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. Курс лекций. – М.: Высшая школа, 1998.
- Рабинович В. Л. Роджер Бэкон. – М.: Алетейя, 2014.
- Ревуненкова Н. В. Ренессансное свободомыслие и Реформация. – М.: Мысль, 1988.
- Религия в истории и культуре: учебник для вузов /Под ред. М. Г. Писманика. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: ЮНИТИ, 2000.
- Религия как феномен культуры // Гуревич П. С. Культурология: учебник. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2009.
- Роузенд Д. Тициан. – М.: Астрель: АСТ, 2005.
- Руа Ж. Ж., Мишо Ж. Ф. История рыцарства. – М.: Эксмо, 2007. – 448 с. Флори Ж. Повседневная жизнь рыцарей в средние века. – М.: Молодая гвардия, 2006.
- Садохин А. П. Мировая культура и искусство. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012.

- Садохин А. П. Мировая художественная культура: учебник для студентов вузов // Садохин А.П. – 2-е изд., перераб. И доп. – М.: ЮНИТИ, 2011.
- Смирнова Н. А. Крупнейшие художники венецианской Террафермы первой половины XVI века. – М.: Искусство, 1978.
- Соловьев Э. Ю. Непобежденный еретик. – М.: Молодая гвардия, 1984.
- Стам С. М. Корифеи Возрождения. – М.: Вузовская книга, 2006.
- Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия XVI в. – Санкт-Петербург: «Азбука-Классика», 2007.
- Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. – СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2009.
- Стратерн П. Медичи. Крестные отцы Ренессанса. – М.: АСТ, Астрель, 2001.
- Тененбаум Б. Великий Макиавелли: Темный гений власти: «Цель оправдывает средства?» – М.: Яуза, Эксмо, 2012.
- Томан Р. (Под ред.). Искусство итальянского Ренессанса. Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунок [1994]. – М.: Konemann, 2000.
- Томан Р. Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись. – М.: Konemann, 2000.
- Томан Р., Клуверт Э. Романское искусство. Архитектура. Скульптура. Живопись. – М.: АСТ, 2001.
- Торшина Л. Е. Специфика французского ренессансного портрета на позднем этапе французского Возрождения // Культура Возрождения XVI века. – М.: Наука, 1997.
- Фаблю: Старофранцузские новеллы /Пер. со старофр. С. Вышеславцевой и В. Дынник. – М.: Художественная литература, 1971.
- Фейнберг Л. Е. Секреты живописи старых мастеров. – М.: Изобразительное искусство, 1989.
- Хейзинга Й. Осень Средневековья. – М.: Издательство Ивана Лимбахта, 2013.
- Хлодовский Р. И. Ф. Петрарка. – М.: Наука, 1974
- Цвейг С. Триумф и трагедия Эразма Роттердамского (любое издание).
- Чекалов К. А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001.
- Чернов А. Все краски мира, кроме жёлтой... (Эпоха Шекспира). – М.: Искусство, 1987.
- Четверикова О., Крыжановский А. Культура и религия Запада. Религиозные традиции Европы. – М.: Московские учебники и картолитография, 2009.
- Шайтанов И. О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения. В 2 т. Т. 1.: учебник для студ. вузов / И.О. Шайтанов. – М.: ВЛАДОС, 2001.
- Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2001.
- Шуази О. Всеобщая история архитектуры. – М.: Эксмо, 2008.
- Щербаков А. Б. Рыцарь и общество в средневековом эпосе («Песнь о Роланде») // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2008. – № 6 – История.
- Эйкен Г. История и система средневекового мирозерцания. – М.: Либроком,

2015.

Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – М.: АСТ, 2014.

Яйленко Е. В. Итальянское Возрождение. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005.

Яковенко В.И. Томас Мор. Его жизнь и общественная деятельность: биографический очерк / В. И. Яковенко. - СПб.: Общ. Польза, 1891. - 92 с. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://svr-lit>.

Яковлев Е.Г. Эстетика. Искусствознание. Религиоведение. – М.: КДУ, 2005.

Ян Гус. Мартин Лютер. Жан Кальвин. Торквемада. Лойола. – М. Республика, 1995.

Литература для обязательного чтения

1. Лирика вагантов («Орден вагантов», «Прощание со Швабией», «Любовь к филологии», «Взбесившийся мир», «Жалоба на своекорыстие и преступления духовенства», «Флора и Филида», «Раздор между чтением книг и любовью» и др. на выбор). [Электронный ресурс]: Режим доступа: libelli.narod.ru
2. «Песнь о Роланде». [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.russianplanet.ru
3. «Песнь о Нибелунгах». [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.fbit.ru
«Песнь о моем Сиде». [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.gremlinimage.ru
4. Рыцарская лирика. [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.globalfolio.net
5. Роман о Тристане и Изольде. [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.fbit.ru
6. Кретьен де Труа «Ивейн». [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.lib.ru
Фаблио. [Электронный ресурс]: Режим доступа: web-local.ru
7. «Роман о Лисе» [Электронный ресурс]: Режим доступа: vbaden.blogspot.com
8. Данте Алигьери. «Божественная Комедия» (обязательно: часть «Ад»). [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.lib.ru.
9. Франческо Петрарка «Канцоньере». [Электронный ресурс]: Режим доступа:
10. Джованни Боккаччо «Декамерон». [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.lib.ru/
11. Франсуа Вийон. Лирика. [Электронный ресурс]: Режим доступа: fege.narod.ru
12. Франсуа Рабле. «Гаргантюа и Пантагрюэль». [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.e-reading.club
13. Мишель Монтень. Опыты. [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.psylib.org.
14. Макиавелли Н. Государь (любое издание) [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.e-reading.
15. Себастьян Брант. Корабль дураков. [Электронный ресурс]: Режим доступа:

klio.tsu.ru

16. Эразм Роттердамский. Похвала глупости. [Электронный ресурс]: Режим доступа: krotov.info/library/
17. Джеффри Чосер «Кентерберийские рассказы» [Электронный ресурс]: Режим доступа: librebook.ru
18. Уильям Шекспир. Сонеты. Исторические хроники («Ричард III», «Генрих IV»). Комедии («Сон в летнюю ночь», «Виндзорские кумушки», «Много шума из ничего» и др., 1 на выбор) «Венецианский купец». Трагедии (обязательно: «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло», «Макбет» «Король Лир»). «Буря».
19. Жизнь Ласарильо с Тормеса. [Электронный ресурс]: Режим доступа: www.rulit.me/
20. Мигель де Сервантес. «Дон Кихот». [Электронный ресурс]: Режим доступа: lib.ru/INOOLD/SERVANTES
21. Лопе де Вега. «Фуэнте Овехуна». «Собака на сене» +1 комедия на выбор. [Электронный ресурс]: Режим доступа: splanet.ru/
22. 24. Челлини Б. Жизнь Бенвенуто Челлини. – М.: Художественная литература, 1958. – 544 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: www.e-reading.club/book.
25. Эйнхарда «Жизнь Карла Великого» / Пер. М. С. Петровой // Историки эпохи Каролингов. – М. РОССПЭН. 1999. – 276 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: www.krotov.

ЭБС

«Удмуртская научно-образовательная электронная библиотека»

Электронно-библиотечная система

Сайт библиотеки УдГУ <http://lib.udsu.ru/>

Электронный каталог библиотеки УдГУ

<http://lib.udsu.ru/index.php?mdl=elcat>

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

<http://www.wmcentre.net> - раздел «электронные книги»: наука и образование, культурология.

<http://culturologia.info>

<http://encbook.ru/content175701> - Интернет-сайт «Словари и энциклопедии»

<http://www.alleng.ru/edu/cultur2.htm>

<http://www.jourclub.ru/22/>

<http://bookz.ru/authors/avtor-neizvesten-3/kulturology.html>

<http://www.gumfak.ru/kult.html/uchebnik/content.shtml>

<http://zinki.ru/book/iskusstvo-i-krasota-v/>

<http://www.ufalaw.narod.ru/2/kult/index.htm>

<http://sferaznaniy.ru/kulturologiya/27-uchebniki-kulturologiya/489-kulturologiya-kravchenko-ai-uchebnik-skachat-besplatno>

http://www.zipsites.ru/books/uch_pos_po_kulturologii

http://mirknig.com/knigi/guman_nauki/1181273098-kulturologiya-uchebnik.html

<http://www.countries.ru/library/map.htm>

<http://kulturoznanie.ru>

<http://www.myleet.ru> - аудилекции по культурологи и философии

http://www.Déjà_vu – Энциклопедия культур. Статьи по персоналиям и понятиям.

<http://countries.ru> – Библиотека по культурологии. Электронное научное издание.

Научно-популярные фильмы коллекции ВВС по истории искусств и культуры

1. Всемирная история живописи. Рассказывает Венди Беккет. 10 серий.
2. Загадки Иеронимуса Босха.
3. Как искусство сотворило мир.
4. Леонардо да Винчи.

Учебное издание

Сергеенкова Инна Федоровна

**КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ ЗАПАДА
СРЕДНИЕ ВЕКА И ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ**

Учебно-методическое пособие

Издательство «Удмуртский университет»
426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп.4 каб.207.
Тел./факс: (3412) 500-295 E-maileditorial@udsu.ru

Типография ФГБОУ ВО