

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.1.1>

Демченко Александр Иванович

**ВОЗРОЖДЕНИЕ - МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА**

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность и Средневековье.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/1/1.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/1/1.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 1. С. 9-14. ISSN 2618-9690.

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

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/1/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/1/)

**© Издательство "Грамота"**

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

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

# От главного редактора

## Editor-in-Chief's Column

---

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.1.1>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность и Средневековье.

**Демченко Александр Иванович**, д. искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник  
Центр комплексных художественных исследований  
Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова  
[alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru)

### ВОЗРОЖДЕНИЕ – МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

#### Очерк второй

Готика – одно из самых выдающихся достижений искусства этого времени. И надо признать, что по ряду своих особенностей она в чём-то как бы противостоит нашим привычным представлениям о Ренессансе. В ещё большей оппозиции к магистрали художественного развития тех столетий находилось то, что можно назвать «контркультурой» Возрождения.

Свои ракурсы «контркультуры» давало изобразительное искусство. Даже у тех, кого мы считаем безусловными классиками Высокого Возрождения, иногда возникали разного рода «аномалии». К примеру, подобное можно встретить среди гравюр самого крупного немецкого художника этого времени *Альбрехта Дюрера* (1471-1528).

Допустим, символический сюжет его графической композиции **«Всадник, Смерть и Дьявол»** (1513) по своему иллюстрирует мысль великого гуманиста Возрождения Эразма Роттердамского *«Наперекор всем страхам, иди избранным путём»*.

И действительно, суровый рыцарь на статном коне с верной собакой твёрдо держит путь, невзирая на окружающую его жуть: перед всадником – череп с ощерившимся оскалом, рядом с ним – Смерть на тощей кляче показывает на песочные часы как знак скоротечности жизни, сзади Дьявол в устрашающе зверином облике, под копытом лошади ползёт мерзкое пресмыкающееся.

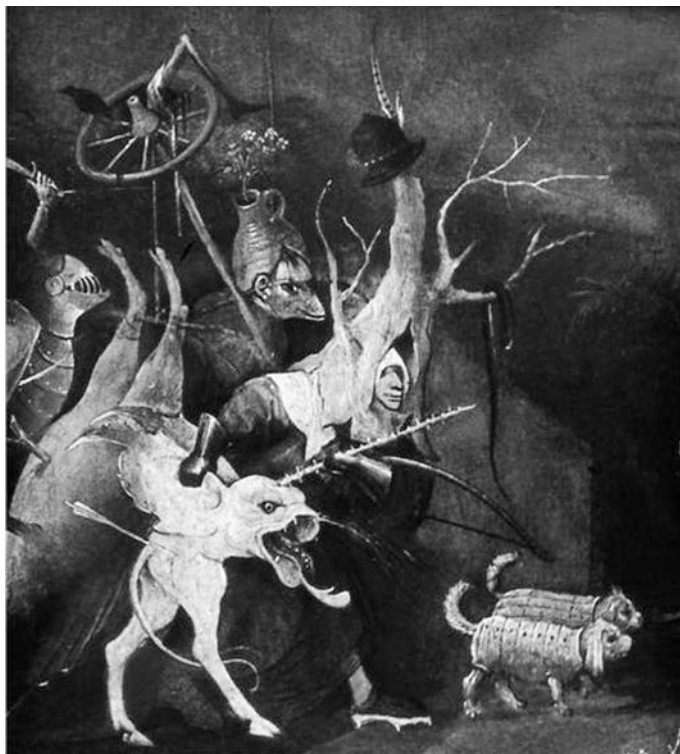
И когда эта жуть выдвигалась на передний план (уже без позитивного противовеса), начинались «кошмары» Возрождения. В качестве иллюстрации обратим внимание на правую часть диптиха нидерландского художника *Ханса Мемлинга «Страшный суд»*, на которой изображены муки грешников в аду и дано красочное живописание расправы чертей над заблудшими душами.

Скорченные тела, искажённые болью лица, мрачное полыхание геенны огненной – всё это призвано вызвать чувство ужаса перед грядущим возмездием за несправедные дела в земной жизни.

Используя терминологию XX столетия, можно говорить об *экспрессионизме* подобных сцен. Такого рода экспрессионизм, включающий жуть и кошмары жизни, её фантазм и абсурд, составил основное содержание творчества младшего соотечественника Х. Мемлинга – *Хиеронимуса Босха* (около 1460-1516). Словно бы по иронии судьбы годы его жизни приходятся как раз на период Высокого Возрождения, когда творили такие мастера, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Дюрер.

К примеру, большой триптих Босха **«Сады земных наслаждений»** представляет собой грандиозное зрелище греховной жизни людей. В центре этого огромного полотна владыка ада (птицеголовый Сатана) заглатывает и пропускает сквозь себя грешников, падающих затем в бездонную яму под его трон, а вокруг трона подручные Сатаны готовят ему очередные жертвы (всё это передано с натуралистическими подробностями).

Триптих в целом – настоящая фантазмагория, мириады всяческих измышлений и химер, в обрисовке которых Босху мог бы позавидовать любой сюрреалист XX века. Представление о мастерстве художника в обрисовке подобных монстров и аномалий может дать картина **«Искушение св. Антония»**.



Хиеронимус Босх. Испытание св. Антония

Создавая мир нечисти, мир чудовищных тварей, Босх виртуозно соединяет в данной работе несоединимое: животные формы с предметами неодушевлённого типа (керамика, металл, рыба чешуя, трухлявая коряга с человеческим лицом). К тому же он ставит этих «гибридов» в заведомо невероятные отношения. Но при всём том ему удаётся придать фантазмагорическим сценам полную убедительность.

Подобного рода убедительность свидетельствует, что за химерами и фантомами Босха скрывался реально гнездившийся в недрах эпохи Возрождения мир низменного, уродливого, иррационального, сатанинского. И относилось это прежде всего к человеку, что, в частности, доказывает картина «Несение Креста».

Христос показан здесь в окружении паноптикума нелюдей. Гротеск отвратительных, звероподобных физиономий нацелен на запечатление людского скотства. Таким образом, в представлениях Босха, человеческие лица, искажённые злобой, завистью, лицемерием, оказываются страшнее самых ужасных химер.

\* \* \*

В дополнение к сказанному можно назвать и целый ряд музыкальных произведений, которые воссоздают атмосферу, порождавшую настроения, уводившие от магистрали ренессансного жизнеощущения, то есть от идеалов света, гармонии, красоты.

Такие настроения едва ли не доминировали в музыкальном искусстве, хотя надо признать, что в те времена оно ещё во многом уступало ведущим видам художественного творчества и не могло претендовать на выражение основополагающих идей и умонастроений.

Один из возможных примеров – **Мотет** испанского композитора *Кристобала Морáлеса* (1500-1553). Этим термином (от франц. *слово*) обозначали многоголосное вокальное или вокально-инструментальное произведение, чаще всего на духовный текст.

Подобная музыка с её тягучей монотонностью, вялым пульсом и блёклыми красками передавала состояния безрадостного, сумрачно-тоскливого существования, некие тусклые будни, давящие грузом озабоченности и жизненных тягот. Как далеко это от того светозарного ореола, в котором мы обычно видим для себя эпоху Возрождения!

Да, надо признать, что это тоже Ренессанс. Но только его периферия, на которой как раз и произрастала «контркультура» Возрождения. Первая из ярких фигур данной художественной сферы – французский поэт-бунтарь *Франсуа Вийон* (середина XV века). Камертон его творчества был настроен на волну дисгармонии, острейшего внутреннего разлада.

Поэта терзают вопиющие противоречия: он «*боится умереть от жажды у ручья*», его душит «*смех сквозь слёзы*», а «*сердце рвётся на куски*». Ему свойственны метания между противоположностями.

К примеру, он может создать гимн красоте женщины и тут же обрушиться на неё за способность к продажной и грязной любви, основанной на лжи и коварстве. Саркастический рефрен одной из его баллад звучит следующим образом: «*Как счастлив тот, кто не влюблён!*».

Вийон открыл для искусства самое «дно» жизни. Сполна познавший быт парижских низов, не раз сидевший в тюрьмах, он описывает изнанку бытия с виртуозной изобретательностью. Вот показательный отрывок из «**Баллады о том, как варить языки клеветников**».

*В горячем соусе с приправой мышьяка,  
В помоях сальных с падалью червевой,  
В свинце кипящем – чтоб наверняка!  
В кровях нечистых ведьмы похотливой,  
С обмылками вонючих ног потливых,  
В слюне ехидны, в смертоносных ядах,  
В помёте птиц, в гнилой воде из кадок,  
В смердящей жёлчи бешеных волков  
Над серым пламенем клокочущего ада  
Да сварят языки клеветников!*

Серия «рецептов» (все они – как бы синонимы клеветы) складывается здесь в отталкивающий гротеск. Это тот случай, когда, казалось бы, позитивный посыл (бичевание порока) превращается едва ли не в свою противоположность (смакование отвратительного).

Явления «контркультуры» зачастую рождались именно в результате подобной метаморфозы. Такая подмена «позитива» «негативом» не раз возникала в сатире.

Скажем, в Германии пышным цветом расцвела так называемая *литература о дураках*. Начало ей положила стихотворная книга Себастиана **Бранта** «**Корабль дураков**» (1494), где сделана попытка собрать воедино все мыслимые пороки и слабости человеческие. В результате автор впадает временами в тотальное отрицание.

*Всё ныне фальшь: друзей советы,  
Любовь и дружба, и монеты.  
Не стало братских чувств: обманом  
Находят путь к чужим карманам.  
И что ни день – торгош-мошенник  
В карман кладёт немало денег.  
К селёдкам свежим на подвеску  
Подкинет тухленькую – трескай!  
Всучит вам рухлядь, грязный хлам  
И плесень с гнилью пополам.  
Повсюду фальшь, обман, коварство:  
Уж не антихристово ль царство?*

Нет сомнений в том, что «контркультура» эпохи Возрождения зафиксировала свою правду жизни. Правда суровую, подчас даже жестокую и чудовищную. В этом нередко чувствуется воздействие шлейфа умонастроений Средневековья. Шлейф этот тянулся за Ренессансом на всём его протяжении.

Звуковым образом этой тяжёлой печати, печати аскезы и самоотречения может послужить «*Praeter rerum*» – одна из композиций нидерландского композитора **Жоскэна Денрэ** (около 1440-1521 или 1524, одно из самых больших имён ведущей полифонической школы той поры). Выполнена она на основе антифонного пения (попеременное звучание хора мальчиков и мужских голосов, дополненное духовыми инструментами).

Дух как бы модернизированного Средневековья ощутим здесь в нарочитой суровости линий с их готической остротой и угловатостью. Так складывается впечатляющая картина шествия людской массы, готовой к жертве. Но вместе с этой обращённостью в прошлое можно почувствовать и предвещание ближайшего будущего, когда с наступлением католической реакции в Европе с середины XVI века начнут пылать костры инквизиции.

\* \* \*

Выше было рассмотрено то, что сопутствовало Ренессансу – Ренессансу в прямом понимании этого слова: художественная культура Востока и православного мира, готика и «контркультура». Теперь обратимся к тому, что составляло ядро и суть искусства эпохи Возрождения.

Ядро это начало складываться на этапе *Раннего Возрождения*. Черты ренессансного художественного мышления вызревали в недрах средневекового искусства и с достаточной определённой заявили о себе к середине XIII века. Раньше всего – в скульптуре готических соборов, в которой нас будет интересовать не специфически готическое (естественно, было представлено и такое), а то, что вело к ренессансному типу изображения человека.

В середине XIII столетия в скульптуре готических соборов произошёл настоящий переворот, стремительный прорыв в новое качество, предвосхищавшее завоевания классической скульптуры Возрождения.

Рельефы и статуи приобретают жизненность, пробуждается интерес к привычным для глаза формам, к физической красоте и к чувствам реального человека. В качестве образцов такого рода можно назвать отдельные статуи из немецких храмов.

Вот, к примеру, знаменитый **всадник** из собора в Бамберге. Эта скульптура середины XIII века опровергает распространённое мнение, согласно которому после единственного известного нам конного монумента Поздней Античности (памятник римскому императору Марку Аврелию, вторая половина II века н.э.) подобные статуи появились только в конце XV столетия в Италии (имеется в виду памятник кондотьеру Коллеони работы А. Верроккьо, 1479-1488 годы).

Но главное состоит в том, что в образцах подобного рода скульптура обрела естественность пропорций, превосходный уровень лепки человеческого лица и тела, выразительность и непринуждённость в передаче мимики и позы, а через объёмную пластику – способность к безусловной жизненной убедительности.

Темы скульптурных изображений становятся всё более разнообразными. Наряду с библейскими сюжетами и персонажами появляются достоверные изображения реальных людей, в первую очередь представителей знати. Эти скульптурные портреты впечатляют конкретностью воплощения образа и психологической глубиной наблюдения.

Среди подлинных шедевров – статуи собора в Наумбурге (строился в 1210-1240-х годах), каждая из которых наделена ярко индивидуальным характером.

Из самых примечательных – **Ута** с поразительно точно очерченным, германского типа миловидным лицом молодой женщины, которая наделена изящной, хрупкой, одухотворённой красотой. Она зябко кутается в плащ, на её голове корона – знак высокого положения в обществе. Тонко схвачены черты нежного девического облика, в том числе через припухлость губ.

Фигура Уты составляет скульптурную группу вместе со своим мужем – это маркграф Эккехарт (маркграф – владетель пограничного княжества). Хрупкая женственность Уты (подчёркнута удлинённостью фигуры) особенно отчётлива в сопоставлении с мужественным обликом её супруга: статный германский рыцарь (атрибут его воинского долга – большой меч) с тяжеловесным волевым лицом, в зрелых годах, и в изображении хорошо чувствуется его знатность.

У обеих персонажей замечательно переданы руки – в них много психологической выразительности, и складки одежды свободно повторяют их жесты.



**Ута и Эккехарт (собор в Наумбурге, Германия)**

Ещё одна из статуй собора в Наумбурге, которая подтверждает мысль о разнообразии жизненных ракурсов, переданных в скульптурных изображениях того времени, – **Реглинда**. Перед нами простодушное улыбающееся лицо смешливой по характеру молодой женщины, облик которой воспроизведён очень живо и непосредственно.

Несколько позднее, в последней трети XIII века, интерес к реальному миру и реальному человеку пробуждается и в итальянском изобразительном искусстве, которому вскоре суждено было стать высшим выражением культуры Возрождения. Здесь складывается художественное движение, получившее название *Проторенессанс*, то есть *Предвозрождение*.

На исходной стадии развёртывания этого движения обнаруживаем явление, уже знакомое нам по искусству православия того же времени – «оживающая» икона. В ней начинается формирование образа ренессансной Мадонны (от итал. *mia donna* – *моя госпожа*).

Итальянские мастера, в сравнение с византийскими, быстро обрели ещё большую свободу в отношении со средневековой традицией, и здесь активнее заявили о себе сильные творческие индивидуальности. Одна

из таких индивидуальностей – *Симоне Мартини* (около 1284-1344), современник и друг поэта Франческо Петрарки, речь о котором пойдёт в скором времени.

Его «**Мадонна**» ещё хранит некоторые иконические черты. Художник пишет её на узорном золотом фоне, сохраняя некоторую плоскостность фигуры и преобладание контурной линии (признаки средневековых изображений), но при этом всё исполнено непринуждённости и той изысканной элегантности позы, которая выдаёт в изображённой скорее светскую даму.

В композиции «**Благовещение**» (1333) Мартини разрабатывает тот сюжет, который станет в последующем одним из самых распространённых в живописи Ренессанса: архангел Гавриил приносит девице Марии «благовест». И здесь ещё присутствует некоторая плоскостность и бесплотность изображения, но это уже картина с чёткой расстановкой фигур и яркой живописностью.

И ещё одно чрезвычайно важное качество явственно чувствуется в данной работе – неповторимая индивидуальность художника, утверждаемая через своеобразие его манеры: изысканное декоративное мастерство, утончённый колорит почти монохромной живописи, аристократизм линейных ритмов, высокая одухотворённость образа. Всем этим Мартини почти за два столетия предвосхищал почерк выдающегося романтика Высокого Возрождения Сандро Боттичелли.



Симоне Мартини. Благовещение – фрагмент

Самым значительным явлением Проторенессанса стало творчество *Джотто* (Джотто ди Бондоне, 1266 или 1267-1337). В его фресковой живописи впервые для итальянского искусства произошёл безусловный разрыв со средневековыми традициями.

С точки зрения этого разрыва очень симптоматична фреска «**Св. Франциск, изгоняющий бесов из Ареццо**». Ареццо – город в Тоскане, и упоминаем об этом по той причине, что главным городом Тосканы является Флоренция, ставшая колыбелью и центром итальянского Возрождения.

Перед нами не просто фантастический сюжет и живописание нечисти, как случалось в образцах «контркультуры». Здесь задаётся тема, созвучная будущим гуманистам с их отрицательным отношением к Средневековью как времени суеверия, темноты и невежества.

Фреска обретает символический смысл: химерам и чертовщине не место в светлой и разумной жизни, а её олицетворением выступает здесь нарядный белокаменный город, и потому архитектурный фон едва ли не главное в этой фреске.

И хотя в данной работе ещё немало условного (здания как бы игрушечные), однако происходит отказ от плоскостного изображения, строится реальное трёхмерное пространство с учётом перспективы и используется звучная, свежая, радостная цветовая гамма, корреспондирующая новому, жизнелюбивому мироощущению.

В ряде случаев можно говорить не только о жизнелюбии, но и о влюблённости в жизнь. Джотто щедро насыщает свои фрески пейзажем и бытовыми деталями, с видимым наслаждением пишет животных и птиц, обнаруживая самый живой интерес к земному, материально-предметному миру. И главное – он добивается жизненной достоверности в изображении человека, его чувств и переживаний.

Если внимательно всмотреться в изображённое на фреске «**Возвращение Иоакима к пастухам**», то заметим, что одежда у персонажей ещё несколько напоминает драпировку. Однако хорошо прорисованные складки вполне передают контур фигуры и её движения, причём художник уже владеет светотеневой моделировкой.

И вот что очень отчётливо ощутимо в этой фреске: с творчеством Джотто в живопись входит новое понятие – *психологизм*. Достаточно оценить, в каком сильном контрасте сопоставлены состояние Иоакима и реакция наблюдающих за ним пастухов.

Припомним ситуацию: у Иоакима, будущего отца Девы Марии, долго не было детей, и здесь он возвращается из храма, где его жестоко унизили – не приняли его дары Господу первыми, так как он не имел потомства.

Отсюда упомянутый контраст с переданной художником психологической подоплёкой: благородный старец, медленно бредущий в глубокой задумчивости и явной подавленности (опущенная голова, остановившийся взгляд) и находящиеся в недоумении, смущённо и сочувственно переглядывающиеся между собой пастухи.

Ещё один пример психологического контраста у Джотто, но раскрываемого в совершенно ином ключе, находим в фреске «**Поцелуй Иуды**». Данная сцена решена так, что толпа сбивается в центре в плотный сгусток. В этом сгустке выделены две фигуры: Христос, знающий о предательстве, спокойным, пронизательным взглядом взирает на Иуду, тянущегося к нему с поцелуем.



Джотто. Поцелуй Иуды

Драматический смысл происходящего сконцентрирован в их приближенных друг к другу лицах: прекрасный в своём благородстве и ясности профиль Иисуса и уродливая, почти животная физиономия Иуды.

Отметим также высочайшее мастерство построения сложной многофигурной композиции. Столкновение учеников Христа со стражей передано через исключительное разнообразие лиц, поз, ракурсов, что дополняет лес вздымающихся копий и факелов. Так создаётся *повествование*, поведанное в красках и линиях.

*Продолжение следует.*