

Содержание:

image not found or type unknown



ВВЕДЕНИЕ

Тема эпохи возрождения очень актуальна для нашего времени. Историки, художники и философы из разных стран мира проявляют огромный интерес к той культурной деятельности человека, которая царила в период Ренессанса. Духовное наследие эпохи возрождения по-настоящему велико и масштабно. Скульптура, архитектура, живопись: практически все аспекты культурной сферы жизни человека перетерпели изменения, о которых и пойдет речь в данной работе. Хронологический анализ исследования поможет четко распределить временные рамки открытий и культурных свершений, происходивших в период ренессанса.

Изучением темы эпохи возрождения занимались: Пясецкий В. Н., Андреев М. Л., Рыков, А.В., Баренбойм П., и многие другие именитые деятели культуры, на чьи труды я и буду опираться в ходе исследования.

ГЛАВА 1. НАЧАЛО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ. ГЕОГРАФИЯ И ПРЕДПОСЫЛКИ.

XV и XVI столетия были временем больших перемен в экономике, политической и культурной жизни европейских стран. Бурный рост городов и развитие ремесел, а позднее и зарождение мануфактурного производства, подъем мировой торговли, вовлекавший в свою орбиту все более отдаленные районы постепенное размещение главных торговых путей из Средиземноморья к северу, завершившееся после падения Византии и великих географических открытий конца XV и начала XVI века, преобразили облик средневековой Европы. Почти повсеместно теперь выдвигаются на первый план города. Некогда могущественнейшие силы средневекового мира — империя и папство — переживал глубокий кризис. В XVI столетии распадавшаяся Священная Римская империя германской нации стала ареной двух первых антифеодальных революций —

Великой крестьянской войны в Германии и Нидерландского восстания. Переходный характер эпохи, происходящий во всех областях жизни процесс освобождения от средневековых пут и вместе с тем еще неразвитость становящихся капиталистических отношений не могли не сказаться на особенностях художественной культуры и эстетической мысли того времени.

Все перемены в жизни общества сопровождались широким обновлением культуры расцветом естественных и точных наук, литературы на национальных языках и, в особенности, изобразительного искусства. Зародившись в городах Италии это обновление захватило затем и другие европейские страны. Появление книгопечатания открыло невиданные возможности для распространения литературных и научных произведений, а более регулярное и тесное общение между странами способствовало повсеместному проникновению новых художественных течений.

1.1 Мировоззрение возрождения.

Термин "Возрождение" (Ренессанс) появился в XVI веке древности. Еще Джордано Вазари — живописец и первый историограф итальянского искусства, автор прославленных "Жизнеописаний" наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих (1550 г.) писал о "возрождении" искусства Италии. Это понятие возникло на основе широко распространенной в то время исторической концепции, согласно которой Эпоха Средневековья представляла собой период беспросветного варварства и невежества, последовавший за гибелью блестящей цивилизации классической культуры, историки того времени полагали, что искусство некогда процветавшее в античном мире, впервые возродилось в их время к новой жизни. Термин "Возрождение" означал первоначально не столько название всей эпохи, сколько самый момент возникновения нового искусства, который приурочивался обычно к началу XVI века. Лишь позднее понятие это получило более широкий смысл и стало обозначать эпоху, когда в Италии, а затем и в других странах сформировалась и расцвела оппозиционная феодализму культура. Энгельс охарактеризовал Возрождение как "величайший прогрессивный переворот из всех, пережитых до того времени человечеством".

Анализ памятников культуры Возрождения свидетельствует об отходе от многих важнейших принципов феодального мировоззрения. Средневековый аскетизм и презрение ко всему земному сменяются теперь жадным интересом к реальному

миру, к человеку, к сознанию красоты и величия природы. Непререкаемое в средние века первенство богословия над наукой поколеблено верой в неограниченные возможности человеческого разума, который становится высшим мерилем истины. Подчеркивая интерес к человеческому в противовес божественному, представители новой светской интеллигенции называли себя гуманистами, производя это слово от восходящего к Цицерону понятия "studia humanitatis", означавшее изучение всего, что связано с природой человека и его духовным миром. При всей сложности и неоднозначности эстетики Возрождения в качестве ее одного из основных принципов можно выделить абсолютизации человеческой личности в ее целостности. Для эстетических трактатов и произведений искусства Возрождения характерно идеализированное представление о человеке как о единстве разумного и чувственного, как о свободном существе с беспредельными творческими возможностями. С антропоцентризмом связано в эстетике Возрождения и понимания прекрасного, возвышенного, героического. Принцип прекрасной артистически творческой человеческой личности сочетался у теоретиков Возрождения с попыткой математического исчисления всякого рода пропорций симметрии перспективы. Эстетическое и художественное мышление этой эпохи впервые опирается на человеческое восприятие как таковое и на чувственно реальную картину мира. Здесь бросается в глаза также субъективистски-индивидуалистическая жажда жизненных ощущений, независимо от их религиозного и морального истолкования, хотя последнее, в принципе, не отрицается. Эстетика Возрождения ориентирует искусство на подражание природе. Однако на первом месте здесь не столько природа, сколько художник, который в своей творческой деятельности уподобляется Богу. В постепенно освобождающемся от церковной идеологии создателе произведения искусства больше всего ценится острый художественный взгляд на вещи, профессиональная самостоятельность, специальные навыки, а его создания приобретают уже самодовлеющий, а не священный характер. Одним из важнейших принципов восприятия произведений искусства становится наслаждение, что свидетельствует о значительной демократической тенденции в противовес морализаторству и схоластической "учености" предшествующих эстетических теорий. Эстетическая мысль Возрождения содержит не только идею абсолютизации человеческого индивида в противовес надмировой божественной личности в средние века, но и определенное осознание ограниченности такого индивидуализма, основанного на абсолютном самоутверждении личности. Отсюда мотивы трагизма, обнаруживающиеся в творчестве У. Шекспира, М. Сервантеса, Микеланджело и др. В этом противоречивость культуры, отошедшей от антично —

средневековых абсолютов, но в силу исторических обстоятельств еще не нашедших новых надежных устоев.

1.2. Философия изобразительного искусства.

Изобразительное искусство Возрождения во многих отношениях представляет контраст средневековому. Оно знаменует становление реализма надолго определившего развитие европейской художественной культуры. Это сказалось не только в распространении светских изображений, в развитии портрета и пейзажа или новой, иногда почти жанровой интерпретации религиозных сюжетов, но и в радикальном обновлении всей художественной системы. В эпоху Возрождения объективное изображение мира было увиденное глазами человека, поэтому одной из важных проблем, ставших перед художниками, была проблема пространства.

В XV веке эта проблема была осознана повсеместно, с той лишь разницей, что на севере Европы, в частности в Нидерландах, к объективному построению пространства шли постепенно, путем эмпирических наблюдений, в то время как в Италии уже в первой половине столетия была создана основанная на геометрии и оптике научная теория линейной перспективы. Эта теория, позволяющая построить на плоскости трехмерное изображение, ориентированное на зрителя и учитывающее его точку зрения, означает победу над средневековой концепцией изображения.

1.3. Связь искусства и науки.

Связь искусства и науки составляет одну из характернейших особенностей культуры Возрождения. Правдивое изображение мира и человека должно было опираться на их познание, поэтому познавательное начало играло в искусстве этой поры особенно важную роль. Естественно, что художники искали опору в науках, нередко стимулируя их развитие. Эпоха Возрождения отмечена появлением целой плеяды художников-ученых, среди которых первое место принадлежит Леонардо да Винчи.

Искусство античности составляет одну из основ художественной культуры Возрождения. Известно, что античное наследие было использовано и в средние века, например, во времена каролингского Ренессанса, в живописи оттоновского периода в Германии, в готическом искусстве. Но отношение к этому наследию было

различным. В средние века воспроизводились отдельные памятники и заимствовались отдельные мотивы. А представители Возрождения находят в античной культуре то, что созвучно их собственным устремлениям, — приверженность к реальности, жизнерадостность, преклонение перед красотой земного мира, перед величием героического подвига. Вместе с тем, сложившись в иных исторических условиях, впитав в себя традиции романского стиля и готики, искусство Возрождения несет в себе печать своего времени. По сравнению с искусством классической древности духовный мир человека становится все более сложным и многогранным.

Работы художников становятся подписными, то есть подчеркнута авторскими. Все больше появляется автопортретов. Несомненным признаком нового самосознания является и то, что художники все чаще уклоняются от прямых заказов, отдаваясь работе по внутреннему побуждению. К концу XIV века ощутимо меняется и внешнее положение художника в обществе.

Художники начинают удостаиваться всевозможных общественных признаний, должностей, почетных и денежных sinecur. А. Микеланджело, например, вознесен на такую высоту, что без боязни обидеть венценосцев он отказывается от предлагаемых ему высоких почестей. Ему вполне хватает прозвания "божественный". Он настаивает, чтобы в письмах к нему опускали всякие титулования, а писали просто "Микеланджело Буонаротти". У гения есть имя. Звание для него обуза, ибо сопряжено с неизбежными обстоятельствами и, стало быть, хотя бы с частичной утратой той самой свободы от всего, что мешает его творчеству. А ведь логический предел, к которому тяготел художник Возрождения, — обретение полной личной независимости, предполагая, понятно, в первую очередь свободу творческую.

1.4. Архитектура.

В архитектуре особенно большую роль сыграло обращение к классической традиции. Оно проявилось не только в отказе от готических форм и возрождении античной ордерной системы, но и в классической соразмерности пропорций, в разработке в храмовом зодчестве центрального типа зданий с легко обозримым пространством интерьера. Особенно много нового было создано в области гражданского зодчества. В эпоху Возрождения получают более нарядный облик многоэтажные городские здания (ратуши, дома купеческих гильдий, университеты,

склады, рынки и т.д.), возникает тип городского дворца (палаццо) — жилище богатого бюргера, а также тип загородной виллы. Разрешаются по-новому вопросы, связанные с планировкой городов, реконструируются городские центры.

В отличие от средневековья, когда главными заказчиками произведений были церковь и крупные феодалы, теперь значительно расширяется круг заказчиков и изменяется их социальный состав. Наряду с церковью нередко заказы художникам дают и цеховые объединения ремесленников, и купеческие гильдии, и городские власти, и частные лица — как знать, так и бюргеры.

Наряду с монументальными все более широкое распространение получают станковые формы — живопись на дереве и холсте, скульптура из дерева, бронзы, перракоты и майолики.

Хронологические границы развития искусства Возрождения в разных странах не вполне совпадают. В силу исторических обстоятельств Возрождение в северных странах Европы запаздывают по сравнению с итальянским. И все же искусство этой эпохи, при всем разнообразии частных форм, обладает важнейшей общей чертой — стремление к правдивому отражению реальности. Эту черту в прошлом столетии первый историк эпохи Возрождения Якоб Буркхард определил как "открытие мира человечества". Искусство Возрождения делится на четыре этапа: Проторенессанс (конец XIII — I половина XIV века), Раннее Возрождение (XV век), Высокое Возрождение (конец XV века первые три десятилетия XVI века), Позднее Возрождение (середина и вторая половина XVI века). В литературе о Возрождении часто употребляют итальянские наименования столетий: дученто — XIII век, треченто XIV век, кватроченто — XVI век.

ГЛАВА 2. ЭПОХА ПРОТОРЕНЕССАНСА.

На рубеже XIII и XIV столетий итальянская культура переживает блестящий подъем. Вслед за возникновением поэзии "сладостного нового стиля" появляется колоссальная новая фигура — Данте. В изобразительном искусстве безличное цеховое ремесло уступает место индивидуальному творчеству. В архитектуре, скульптуре и живописи выдвигаются крупные мастера — Никколо и Джовани Пизано, Арнольфо ди Камбио, Пьетро Каваллини, Джотто, творчество которых во многом определило дальнейшее развитие итальянского искусства, заложив основы для обновления.

Культура Италии XIII-XIV веков сложна и противоречива. Многие в ней еще органически связаны с общеевропейской средневековой культурой, но одновременно в ней появляются новые черты, предваряющие развитие Ренессанса.

Развитие проторенессансных тенденций протекало неравномерно. Их расцвет приходится на конец XIII и первые десятилетия XIV века. С середины столетия в итальянской живописи и скульптуре усиливается влияние готики.

Готический стиль возник в архитектуре Италии из Франции в XIII столетии. Он получил распространение в Северной Италии и Тоскане — области средней Италии, расположенной к северу от Рима. И держался здесь до XV века, существуя параллельно или переплетаясь с развивающимся новым стилем Проторенессанса. Однако итальянская готика существенно отличается от французской. Она ограничивается применением декоративных элементов готического стиля: стрельчатых арок, башенок-филиалов, пинаклец, роз. Особенностью итальянской церковной архитектуры является также возведение куполов над местом пересечения центрального нефа и трансепта. К числу наиболее прославленных памятников этого итальянского варианта готики принадлежит собор в Сиене (XIII-XIV вв.) У истоков итальянского Проторенессанса стоит работавший во второй половине XIII века в Пизе мастер Никколо. Он стал основателем школы скульптуры, просуществовавшей до середины XIV века и распространившей свое внимание по всей Италии. Конечно, многое в скульптуре пизанской школы еще тяготеет к прошлому. В ней сохраняются старые аллегии и символы. В рельефах отсутствует пространство, фигуры тесно заполняют поверхность фона. И все же реформы Никколо значимы. Использование классической традиции, акцентировка объема, материальности и весомости фигуры, предметов, стремление внести в изображение религиозной сцены элементы реального земного события создали основу для широкого обновления искусства. В 1260-1270 годах мастерская Никколо Пизано выполняла многочисленные заказы в городах средней Италии.

Новые веяния проникают и в живопись Италии. В течение некоторого времени значительная роль в этой области принадлежала художникам Рима. Римская школа выдвинула одного из крупнейших мастеров Проторенессанса — Пьетро Каваллини (ок. 1250-ок. 1330) Подобно тому, как Никколо Пизано реформировал итальянскую скульптуру, Каваллини заложил основу нового направления в живописи. В своем творчестве опирался на позднеантичные и раннехристианские памятники, которыми в его время был еще богат Рим.

Заслуга Каваллини состоит в том, что он стремился преодолеть плоскостность форм и композиционного построения, которые были присущи господствовавшей в его время в итальянской живописи "византийской" или "греческой" манере. Он вводил заимствованную у древних художников светотеневую моделировку, достигая округлости и пластичности форм.

Однако со второго десятилетия XIV века художественная жизнь в Риме замерла. Ведущая роль в итальянской живописи перешла к флорентийской школе.

Флоренция в течение двух столетий была чем-то вроде столицы художественной жизни Италии и определяла главное направление развития ее искусства.

Рождение проторенессансного искусства Флоренции связывают с именем Ченни ди Пеппо, прозванного Чимабуэ (ок. 1240-ок. 1302) .

Но самым радикальным реформатором живописи был один из величайших художников итальянского Проторенессанса Джотто ди Бондоне (1266/67-1337) . В своих работах Джотто подчас достигает такой силы в столкновении контрастов и передаче человеческих чувств, которая позволяет видеть в нем предшественника величайших мастеров Возрождения. Он работал как живописец, скульптор и архитектор. Но все же главным его призванием была живопись. Основной работой Джотто является роспись капеллы дель Арены в Подое.

Трактуя евангельские эпизоды как события человеческой жизни, Джотто помещает его в реальную обстановку, отказываясь при этом от соединения в одной композиции одновременных моментов. Композиции Джотто всегда пространственны, хотя сцена, на которой разыгрывается действие, обычно не глубока. Архитектура и пейзаж в фресках Джотто всегда подчинены действию. Каждая деталь в его композициях направляет внимание зрителя к смысловому центру.

Джотто заложил основу искусства Возрождения. Хотя он не был единственным художником своего времени, ставшим на путь реформ, однако целеустремленность, решительность, смелый разрыв с существенными принципами средневековой традиции делают его родоначальником нового искусства.

Еще одним важным центром искусства Италии конца XIII века первой половины XIV века была Сиена. Формирование его художественной школы происходило в одно время с флорентийской, но искусство этих двух крупнейших тосканских городов

различно, как различны были их жизненный уклад и их культура.

Сиена была давней соперницей Флоренции. Это привело к ряду военных столкновений, оканчивавшихся с переменным успехом, однако к концу XIII столетия перевес оказался на стороне Флоренции, пользовавшейся поддержкой Папы.

Искусство Сиены отмечено чертами утонченной изысканности и декоративизма. В Сиене ценили французские иллюстрированные рукописи и произведения художественных ремесел. В XIII-XIV столетиях здесь был воздвигнут один из изящнейших соборов итальянской готики, над фасадом которого работал в 1284-1297 годах Джованни Пизано.

2.1 Искусство Раннего Возрождения.

В первых десятилетиях XV века в искусстве Италии происходит решительный перелом. Возникновение мощного очага Ренессанса во Флоренции повлекло за собой обновление всей итальянской художественной культуры. Творчество Донателло, Мазаччо и их сподвижников знаменует победу ренессансного реализма, существенно отличавшегося от того "реализма деталей", который был характерен для готизирующего искусства позднего треченто. Произведения этих мастеров проникнуты идеалами гуманизма. Они героизируют и возвеличивают человека, поднимают его над уровнем обыденности.

В своей борьбе с традицией готики художники раннего Возрождения искали опору в античности и искусстве Проторенессанса. То, что только интуитивно, на ощупь искали мастера Проторенессанса, теперь основывается на точных знаниях.

Итальянское искусство XV века отличается большой пестротой. Различие условий, в которых формируются местные школы, порождает разнообразие художественных течений. Новое искусство, победившее в начале XV века в передовой Флоренции, далеко не сразу получило признание и распространение в других областях страны. В то время как во Флоренции работали Брунеллески, Мазаччо, Донателло, в северной Италии еще были живы традиции византийского и готического искусства, лишь постепенно вытесняемые Ренессансом.

Главным очагом раннего Возрождения была Флоренция. Флорентийская культура первой половины и середины XV века разнообразна и богата. С 1439 года, со времени состоявшегося во Флоренции вселенского церковного собора, на который

прибыли в сопровождении пышной свиты византийский император Иоанн Палеолог и константинопольский патриарх, и особенно после падения Византии в 1453 году, когда многие бежавшие с Востока ученые нашли прибежище во Флоренции, город этот становится одним из главных в Италии центров изучения греческого языка, а также литературы и философии Древней Греции. И все же ведущая роль в культурной жизни Флоренции первой половины и середины XV века, бесспорно, принадлежала искусству.

2.2 Архитектура

2.2.1. Филиппо Брунеллески.

Филиппо Брунеллески (1337-1446) — один из величайших итальянских зодчих XV столетия. Он открывает новую главу в истории архитектуры формирование стиля Возрождения. Новаторская роль мастера была отмечена еще его современниками. Когда в 1434 году Леон Баттиста Альберти приехал во Флоренцию, он был поражен появлением художников, не уступавших "кому бы то ни было из древних и прославленных мастеров искусств". Первым среди этих художников он назвал Брунеллески. По словам самого раннего биографа мастера Антонио Манетти, Брунеллески "обновил и ввел в обращение тот стиль зодчества, который называют римским или классическим", тогда как до него и в его время строили лишь в "немецкой" или "современной" (то есть готической) манере. Сто лет спустя Вазари будет утверждать, что великий флорентийский зодчий явился в мир, "чтобы придать новую форму архитектуре".

Порывая с готикой, Брунеллески опирался не столько на античную классику, сколько на зодчество Проторенессанса и на национальную традицию итальянской архитектуры, сохранившей элементы классики на протяжении всего средневековья. Творчество Брунеллески стоит на рубеже двух эпох: одновременно оно завершает традицию Проторенессанса и кладет начало новому пути развития архитектуры.

Филиппо Брунеллески был сыном нотариуса. Так как отец готовил его к той же деятельности, он получил широкое гуманистическое образование. Склонность к искусству заставила его, однако, свернуть с предначертанного отцом пути и поступить в обучение к ювелиру.

В начале XV столетия флорентийские правители, цеховые организации и купеческие гильдии уделяли большое внимание завершению строительства и декорировки флорентийского собора Санта Мария дель Фиоре. В основном здание было уже возведено, однако задуманный в XIV столетии огромный купол не был осуществлен. С 1404 года Брунеллески участвует в составлении проектов купола. В конце концов он получил заказ на выполнение работы; становится руководителем. Главная трудность, которая встала перед мастером, была вызвана гигантским размером пролета средокрестия (свыше 48 метров), что потребовало специальных усилий для облегчения распора. Путем применения остроумной конструкции, Брунеллески разрешил проблему, создав, по выражению Леона Баттисты Альберты, "искуснейшее изобретение, которое, поистине, столь же невероятно в наше время, сколь может быть, оно было неведано и недоступно древним". Купол был начат в 1420 году и завершен в 1436 году без фонарика, достроенного по чертежам Брунеллески уже после кончины мастера. Это произведение флорентийского зодчего положило начало строительству купольных церквей итальянского Ренессанса, вплоть до собора Святого Петра, увенчанного куполом Микеланджело.

Первым памятником нового стиля и самым ранним произведением Брунеллески в области гражданского строительства является дом детского приюта (госпиталя) Оспedale дельи Инноченти на площади Сантиссима Аннунциата (1419-1445). При первом же взгляде на это здание бросается в глаза его существенное и принципиальное отличие от готических строений. Подчеркнутая горизонтальность фасада, нижний этаж которого занимает открывающаяся на площадь девятью арками лоджия, симметричность композиции, завершенной по бокам двумя более широкими, обрамленными пилястрами проемами, — все вызывает впечатление равновесия, гармонии и покоя. Однако, приблизившись к классическому замыслу, Брунеллески воплотил его в полновесных формах античного зодчества. Легкие пропорции колонн, изящество и тонкость профилировки карнизов выдают родство творения Брунеллески с тем вариантом классики, который донесла до позднего средневековья архитектура тосканского Проторенессанса.

Одним из основных произведений Брунеллески является перестроенная им церковь Сан Лоренцо во Флоренции. Он начал ее с постройки боковой капеллы, получившей впоследствии название старой ризницы (1421-1428) . В ней он создал тип ренессансного центрического сооружения, квадратного в плане и перекрытого куполом, покоящимся на парусах. Само здание церкви представляет собой трехневною базилику.

Идеи купольного сооружения, заложенные в старой ризнице Сан Лоренцо, получили дальнейшее развитие в одном из самых прославленных и совершенных творений Брунеллески — капелле Пацци (1430-1443). Она отличается ясностью пространственной композиции, чистотой линий, изяществом пропорций и декорировки. Центрический характер здания, все объемы которого группируются вокруг подкупольного пространства, простота и четкость архитектурных форм, гармоническое равновесие частей делают капеллу Пацци сосредоточением новых принципов архитектуры Ренессанса.

Последние работы Брунеллески — ораторий церкви Санта Мария дельи Анджели, церковь Сан Спирито и некоторые другие — остались незавершенными.

Новые веяния в изобразительном искусстве раньше всего проявились в скульптуре. В начале XV века большие заказы по украшению крупнейших зданий города — собора, баптистерия, церкви Ор Сан Мекеле, — исходившие и от самых богатых и влиятельных в городе цехов и купеческих гильдий, привлекают много молодых художников, из среды которых вскоре выдвигается ряд выдающихся мастеров.

2.2.2. Донателло.

Донателло (1386-1466) — великий флорентийский скульптор, который стоял во главе мастеров, положивших начало расцвету Возрождения. В искусстве своего времени он выступил как подлинный новатор.

Созданные Донателло образы являются первым воплощением гуманистического идеала всесторонне духовной личности и отмечены печатью яркой индивидуальности и богатой духовной жизни. Основываясь на тщательном изучении натуры и умело используя античное наследие, Донателло первым из мастеров Возрождения сумел разрешить проблему устойчивой постановки фигуры, передать органическую цельность тела, его тяжесть, массу. Его творчество поражает разнообразием новых начинаний. Он возродил изображение наготы в статуарной пластике, положил начало скульптурному портрету, отлил первый бронзовый памятник, создал новый тип надгробия, попытался решить задачу свободно стоящей группы. Одним из первых он стал использовать в своих произведениях теорию линейной перспективы. Намеченные в творчестве Донателло проблемы надолго определили развитие европейской скульптуры.

Донатто ди Никколо ди Бетти Барди, которого принято называть уменьшительным именем Донателло был сыном ремесленника, чесальщика шерсти. Первое обучение он прошел, как полагают, в мастерских, работавших в то время над украшением собора. Вероятно, здесь он сблизился с Брунеллески, с которым его в течение всей жизни связывала тесная дружба.

Уже в 1406 году Донателло получил первый самостоятельный заказ на статую пророка для одного из порталов собора. Вслед за этим он исполнил для собора мраморного "Давида" (1408-1409 гг. Флоренция, Национальный музей).

Уже в этой ранней работе проявляется интерес художника к созданию героизированного образа. Отказавшись от традиционного изображения царя Давида в виде старца с лирой или свитком исламов в руках, Донателло представил Давида юношей в момент торжества над поверженным Голиафом. Гордый сознанием своей победы, Давид стоит подбоченясь, попирая ногами обрубленную голову врага. Чувствуется, что создавая этот образ библейского героя, Донателло стремился опереться на античные традиции, особенно заметно сказалось влияние античных прототипов в трактовке лица и волос: лицо Давида в рамке длинных волос, прикрытых полями пастушеской шапки, почти не видно из-за легкого наклона головы. Есть в этой статуе постановке фигуры, изгибе торса, движении рук — и отзвуки готики. Однако смелый порыв, движение, одухотворенность уже позволяют почувствовать темперамент Донателло.

В своих произведениях Донателло стремился не только к объективной правильности пропорций и построения фигуры, но всегда учитывал впечатление, которое будет производить статуя, установленная на предназначенном ей месте.

В 1411-1412 годах Донателло исполнил для одной из наружных ниш церкви Ор Сан Микеле статую Святого Марка. Сосредоточенный взгляд полон глубокой мысли, под внешним спокойствием угадывается внутреннее горение. Все в этой фигуре весомо и материально. Чувствуется, как нагрузка торса ложится на ноги, как тяжело свисает плотная ткань одежды. Впервые в истории итальянского Возрождения с такой классической ясностью была решена проблема устойчивой постановки фигуры. Донателло воскрешает здесь распространенный в античном искусстве прием постановки, этот мотив выявлен в фигуре Святого Марка с предельной четкостью и определяет как положение слегка изогнувшегося торса, рук и головы, так и характер складок одежды.

Донателло, по словам Вазари, заслуживает всяческой похвалы за то, "что он работал столько же руками, сколько расчетом", не уподобляясь художникам, чью "произведения заканчиваются и кажутся прекрасными в том помещении, в котором их делают, но будучи затем оттуда вынесенными и помещенными в другое место, при другом освещении или на большей высоте получают совершенно иной вид и производят впечатление как раз обратное тому, какое они производили на своем прежнем месте".

Статуя Георгия — одна из вершин творчества Донателло. Здесь он создает глубоко индивидуальный образ и вместе с тем воплощает тот идеал сильной личности, могучего и прекрасного человека, который был в высокой мере созвучен эпохе и позднее нашел отражение во многих произведениях мастеров итальянского Ренессанса. "Георгий" Донателло — гибкий, стройный юноша в легких латах, небрежно наброшенный плащ покрывает его плечи, он стоит уверенно, опираясь на щит. Героический образ юноши-патриота, готового встать на защиту флорентийской республики, ярко индивидуален, почти портретен. Это типичная черта искусства раннего Возрождения, обусловленная стремлением художника освободиться от средневекового канона, нивелировавшего человеческую личность.

Последние годы жизни Донателло провел во Флоренции. Мрачное и тревожное настроение овладевает в эти годы художником. В произведениях его все чаще звучат темы старости, страданий, смерти даже в статуе "Марии Магдалины" (1445) он, вопреки традиции, представил святую не цветущей и юной, а в виде высохшей, изможденной постом и покаянием отшельницы, одетой в звериную шкуру. Старческое лицо Магдалины с глубоко запавшими глазами и беззубым ртом обладает потрясающей силой экспрессии.

Позднее творчество Донателло стоит особняком во флорентийском искусстве 50-60-х годов. В середине столетия скульптура Флоренции утрачивает монументальный характер и черты драматической экспрессии. Все более широкое распространение получают светские и бытовые мотивы, возникает и быстро распространяется скульптурный портрет.

2.3. Живопись Флоренции

Живопись Флоренции первой трети XV столетия богата контрастами. Как и в скульптуре, однако несколько позже, в ней совершается решительный перелом от отмеченного влияния готики искусства позднего треченто к искусству Ренессанса.

Главой нового направления был Мазаччо, деятельность которого приходится на третье десятилетие XV века. Искусство Мазаччо опередило свое время. Его радикальные и смелые новшества произвели огромное впечатление на художников, однако были восприняты лишь частично.

2.3.1. Мазаччо

Мазаччо (1401-1428) — человек, одержимый искусством, безразличный ко всему, что лежало за его пределами, беспечный и рассеянный, и за эту рассеянность его и прозвали Мазаччо, что в переводе с итальянского означает мазила.

Предполагаемый учитель Мазаччо — флорентиец Мазолино. Огромное воздействие на юного художника оказало искусство Джотто, а также творческий контакт со скульптором Донателло и архитектором Брунеллески. Видимо, Брунеллески помог Мазаччо в разрешении сложной проблемы перспективы. Мазаччо вместе с Брунеллески и Донателло возглавили реалистическое направление во флорентийском искусстве Возрождения.

Самой ранней из сохранившихся его работ считают "Мадонну с младенцем, Святой Анной и ангелами" (около 1420).

В 1422 году Мазаччо вступает в цех медиков и аптекарей, куда принимали и художников, а в 1424 году — в товарищество живописцев Святого Луки.

В 1426 году Мазаччо написал большой алтарный полиптих для церкви дель Карлине в Пизе. Написанная приблизительно в то же время (1426-1427) в старой готической церкви Санта Мария Новелла во Флоренции фреска "Троица" отражает новый этап в творчестве Мазаччо. В композиции фрески впервые последовательно использована система линейной перспективы, над разработкой которой в то время трудился Брунеллески. Первые планы ее занимают крест с распятым Христом и предстоящие Мария и Иоанн, во втором плане вверху позади Христа виднеется фигура Бога-отца.

Новизна фрески Мазаччо обусловлена не только искусным применением линейной перспективы и величественными ренессансными формами написанной им архитектуры. Новыми были и лаконичность композиции, и почти скульптурная реальность форм, и выразительность лиц.

Вершиной искусства Мазаччо являются фрески в капелле Бракаччи церкви Санта Мария дель Кармине, выполненные в 1427-1428 годах. Во фресках капеллы представлены эпизоды истории апостола Петра, а также два библейских сюжета — "Грехопадение" и "Изгнание из Рая". Начинаясь на высоте 1.96 метров над полом, фрески располагаются двумя ярусами на стенах капеллы и фланкирующих ее вход в столбах.

Одним из самых прославленных произведений Мазаччо в капелле Бракаччи является "Изгнание из Рая". На фоне скупо намеченного пейзажа четко вырисовываются фигуры выходящих из ворот рая Адама и Евы, над которыми парит ангел с мечом. Впервые в истории живописи Возрождения Мазаччо удалось убедительно выполнить нагое тело, придать ему естественные пропорции, твердо и устойчиво поставить на землю. По силе экспрессии эта фреска не имеет аналогий в искусстве своего времени.

Фрески Мазаччо в капелле Бракаччи проникнуты трезвым реализмом. Повествуя о чудесах, Мазаччо лишает изображаемые им сцены всякого оттенка мистики. Его Христос, Петр и апостолы — земные люди, лица их индивидуализированы и отмечены печатью человеческих чувств, действия их продиктованы естественными человеческими побуждениями.

Другая монументальная композиция "Чудо с динарием" передает евангелиевскую легенду, в которой рассказывается о том, что сборщик податей, остановив Христа, идущего с учениками, потребовал у него подать. Христос приказал своему ученику апостолу Петру выловить рыбу из озера, вынуть из нее динарий и отдать монету сборщику. Эти три эпизода представлены в пределах одной фрески: в центре — Христос в кругу учеников и преграждающий ему дорогу сборщик; слева — апостол Петр вынимает из рыбы динарий; справа — Петр вручает сборщику деньги.

Мазаччо не нагромождает фигуры рядами, как это делали его предшественники, а группирует их сообразно замыслу своего повествования и свободно размещает в пейзаже. С помощью света и цвета он уверенно лепит формы предметов. Причем свет, как и в "Изгнании из Рая", падает соответственно направлению естественного освещения, источником которого являются окна капеллы, расположенные высоко справа.

За свою недолгую жизнь Мазаччо успел создать не очень много произведений, однако то, что было им создано, стало поворотом в истории итальянской живописи. В течение более столетия после его смерти капелла Бракаччи была местом

паломничества и школы живописцев. "Все, кто стремился научиться этому искусству, постоянно ходили в эту капеллу, чтобы по фигурам Мазаччо усвоить наставления и правила для хорошей работы", — писал Вазари, приводя длинный список изучавших фрески Мазаччо, включая Леонардо, Рафаеля и Микеланджело.

Заключение

Идеи гуманизма — духовная основа расцвета искусства эпохи Возрождения. Искусство Возрождения проникнуто идеалами гуманизма, оно создало образ прекрасного, гармонически развитого человека. Итальянские гуманисты требовали свободы для человека. "Но свобода в понимании итальянского Ренессанса, — писал его знаток А. К. Дживелегов, имела ввиду отдельную личность. Гуманизм доказывал, что человек в своих чувствах, в своих мыслях, в своих верованиях не подлежит никакой опеке, что над ним не должно быть силой воли, мешающей ему чувствовать и думать как хочется". В современной науке нет однозначного понимания характера, структуры и хронологических рамок ренессансного гуманизма. Но безусловно, гуманизм следует рассматривать как главное идейное содержание культуры Возрождения, неотделимой от всего хода исторического развития Италии в эпоху начавшегося разложения феодальных и зарождения капиталистических отношений. Гуманизм был прогрессивным идейным движением, которое способствовало утверждению средства культуры, опираясь прежде всего на античное наследие. Итальянский гуманизм пережил ряд этапов: становление в XIV веке, яркий расцвет следующего столетия, внутреннюю перестройку и постепенные упады в XVI веке. Эволюция итальянского Возрождения была тесно связана с развитием философии, политической идеологии, науки, других форм общественного сознания и, в свою очередь, оказало мощное воздействие на художественную культуру Ренессанса.

Возрожденные на античной основе гуманитарные знания, включавшие этику, риторику, филологию, историю, оказались главной сферой в формировании и развитии гуманизма, идейным стержнем которого стало учение о человеке, его месте и роли в природе и обществе. Это учение складывалось преимущественно в этике и обогащалось в самых разных областях ренессансной культуры. Гуманистическая этика выдвинула на первый план проблему земного предназначения человека, достижения счастья его собственными усилиями.

Гуманисты по-новому подошли к вопросу социальной этики, в решении которых они опирались на представления о мощи творческих способностей и воли человека, о его широких возможностях построения счастья на земле. Важной предпосылкой успеха они считали гармонию интересов индивида и общества, выдвигали идеал свободного развития личности и неразрывно связанного с ним совершенствования социального организма и политических порядков. Это придавало многим этическим идеям и учениям итальянских гуманистов ярко выраженный характер.

Многие проблемы, разрабатывавшиеся в гуманистической этике, обретают новый смысл и особую актуальность в нашу эпоху, когда нравственные стимулы человеческой деятельности выполняют все более важную социальную функцию.

Гуманистическое мировоззрение стало одним из крупнейших прогрессивных завоеваний эпохи Возрождения, оказавшим сильное влияние на все последующее развитие европейской культуры.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Паоло Уччелло. Джотто да Бондоньи. Фрагмент картины «Пять мастеров флорентийского Возрождения». Начало 16 века. Лувр, Париж.



Рисунок 2. Гвидо да Сиена. Поклонение волхвов. 1275-1280 гг. Альтенбург, Музей Линденау, Германия.



Рисунок 3. Джотто. Поклонение волхвов. 1303-1305 гг. Фреска в Капелле Скровеньи в Падуе, Италия.

LE BELLE FERONNIERE
D'ANATOLE D'ANCIEN



Рисунок 4. Леонардо да Винчи. Дама с горностаем. 1489-1490 гг. Музей Черторыйских, Краков.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Брагина Л.М. "Социально — этические взгляды итальянских гуманистов" (II половина XV века) Издательство МГУ, 1983 г.
2. Из истории культуры Средних веков и Возрождения. Издательство "Наука", М 1976 г.
3. История искусства зарубежных стран. Том 2. Издательство "Академия художников СССР", М 1963 г.
4. 50 биографий мастеров западно — европейского искусства. Издательство "Советский художник", Ленинград 1965 г.
5. Эстетика. Словарь. Политиздат, М 1989 г.