



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)  
УДК 78.071.1  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.006-024

**Панорама столетий**  
*Авторский цикл лекций*

**Panorama of Centuries**  
*Authorial Cycle of Lectures*

**А.И. ДЕМЧЕНКО**

*Центр комплексных  
художественных исследований  
Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова  
г. Саратов, Россия  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

**ALEXANDER I. DEMCHENKO**

*Center for Comprehensive  
Art Studies  
Saratov State  
L.V. Sobinov Conservatoire  
Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

**Возрождение  
(середина XIII — середина  
XVI столетия).  
Грани гуманизма**

Суть публикуемого журналом цикла очерков состоит в том, что при максимальной компактности изложения в нём осуществляется сводный обзор основных явлений мировой художественной культуры, охваченной в целом как с точки зрения общеисторического процесса, так и в отношении различных видов творчества (литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка, театр и кино). При этом преодолевается привычная рубрикация по национальным школам и разделение на отдельные виды искусства с присущей каждому из них жанровой спецификацией, что отвечает позитивным тенденциям глобализации и обеспечивает целостное видение художественных феноменов.

Ключевые слова:

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, Возрождение.

**Renaissance  
(From the Middle of the 13th  
to the Middle of the 16th  
Century). Facets of Humanism**

The essence of the series of essays published by the magazine is that with a maximum compactness of presentation it provides a summary of the main phenomena of world artistic culture covered in general both from the point of view of the overall historical process, and in relation to various types of artistic creativity (literature, the visual arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the customary categorization according to national schools and the division into separate types of art with the genre specification inherent in each of them is overcome, which meets the positive tendencies of globalization and provides a holistic view of artistic phenomena.

Keywords:

the global art process, the main historical periods, Renaissance.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Возрождение (середина XIII — середина XVI столетия). Грани гуманизма // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 4. С. 6–24. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.006-024.

**Я**дро эпохи 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 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.

Знаменитый **всадник** из собора в Бамберге 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 **Андреа дель 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, у каждой из которых проступает ярко индивидуальный характер. Из самых примечательных — **Ута** с поразительно точно очерченным, германского типа миловидным лицом молодой женщины, которая наделена изящной, хрупкой, одухотворённой красотой (ил. 1). 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.



Ил. 1. Ута Белленитедтская. 1240.  
Грилленбургский песчаник.  
Собор в Наумбурге, Германия

Фигура Уты составляет скульптурную группу вместе с 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.

Несколько позднее, с 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*.

Его самым значительным явлением 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, однако происходит отказ от плоскостно-

го 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.

В этой фреске отчётливо ощутимо и то, что с творчеством Джотто в живопись входит новое понятие — *психологизм*. Достаточно оценить, в каком сильном контрасте сопоставлены состояние Иоакима и реакция наблюдающих за ним пастухов. Следует напомнить 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 во фреске «**Поцелуй Иуды**» (ил. 2). Данная



Ил. 2. Джотто. «Поцелуй Иуды». 1305. Фреска.  
Капелла Скровеньи, Падуя, Италия

сцена решена так, что толпа сбивается в центре в плотный сгусток. В этом сгустке выделены две фигуры: Христос, знающий о предательстве, спокойным, пронзительным взглядом взирает на Иуду, тянущемуся к нему с поцелуем. 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*, поведенное в красках и линиях.

Фрески Джотто положили начало живописи Возрождения, и это тем более существенно, что живопись стала ведущим видом искусства эпохи. Такую же роль для литературы сыграло творчество его ровесника **Данте** (Данте Алигьери, 1265–1321). Личность этого поэта формировалась в литературном окружении, получившем название *Dolce stile nuovo* (*Дольче стиле нубово*), что в переводе означает «Сладостный новый стиль».

Слово *новый* встречается на заре Возрождения неоднократно, отмечая в сравнении с мироощущением Средних веков движение к иным жизненным горизонтам; *сладостный* — то же, что *приятно, нежно, ласково* (как близкие оттенки слова *dolce*), в противовес суровости и аскетизму Средневековья. И по времени, и по

направленности данный стиль — аналог Проторенессанса в изобразительном искусстве.

Это была группа поэтов второй половины XIII века (первое содружество в истории литературы), которые, отвергнув латынь (основной язык средневековой словесности), стали изъясняться на родном наречии (в его основу лёг диалект Тосканы, находящейся в центре Италии) и сделали шаг к всецело светской культуре Возрождения. Шаг этот был связан главным образом с воспеванием любви и с раскрытием психологии влюблённого. В русле данной эстетики Данте создал свою первую книгу — **«Новая жизнь»**. Её название можно считать программным для рождавшейся эпохи (книга закончена в 1292 году). Любовь трактуется здесь как огромная сила, обновляющая мир. Эта автобиографическая повесть (любовь к юной Беатриче, рано ушедшей из жизни) считается первым в Европе психологическим романом.

Вторая книга Данте — **«Божественная комедия»**. Столь исключительно масштабный философский эпос возник как раз на рубеже двух исторических эр, в связи с чем Ф. Энгельс справедливо отмечал, что Данте — *«последний поэт Средневековья и вместе с тем первый поэт Нового времени»*. Это рубежное положение зафиксировано в начальных строках поэмы, где поэт рисует исходную ситуацию и для себя лично, и для человечества в целом: из мрака, дикости, бедствий (так воспринимается прежняя жизнь, жизнь Средних веков) — к новой жизни, в царство гармонии и справедливости. На этом пути его провожатым становится тень римского поэта Вергилия как олицетворение мудрости и человечности (выбор этой фигуры намечает характерное для Ренессанса преклонение перед Античностью). С ним Данте спускается в ад (мир осуждения), затем проходит через чистилище (мир искупления), после чего уже в сопровождении Беатриче (символ веры и облагораживающей

человека любви) возносится в рай (мир благодати и блаженства).

Вот откуда авторское название поэмы: *«Комедия»* — так в те времена именовали всякое поэтическое произведение с мрачным началом и благополучным завершением. Добавление *«Божественная»* было присоединено почитателями как дань восхищения впоследствии, уже в конце XIV века.

Через трансцендентное, «потустороннее» Данте, в сущности, моделирует земной мир в его контрастных гранях с движением от Зла и Мрака к Добру и Свету. Это земное особенно очевидно в первой части («Ад»), где через муки нераскаявшихся грешников ярко выражены чувства и страдания людей. Причём поэт выказывает поразительную для своего времени терпимость и глубокое сочувствие к судьбам заблудших.

Процесс обновления активно проходил и в музыкальном искусстве. И здесь возник соответствующий термин — *Ars nova (Новое искусство)*. Новизна сказалась в том, что отныне музыка развивается только как многоголосная, обретая для себя колоссальные выразительные средства гармонии и полифонии. Кроме того, происходит раскрепощение ритма: он становится гибким, разнообразным, динамичным. Всё это отражало коренные изменения в психологии человека — в нём пробудилось реальное, чувственное ощущение жизни.

Наиболее известный из представителей итальянского *Ars nova* — **Франчэско Ландино** (около 1325–1397). Один из характерных образцов его музыки — **«Баллата»**. *Баллата* — небольшая строфическая песня XIII–XV веков на танцевальной основе; позднее на итальянском языке стала обозначать то же, что и *баллада*. Два голоса (женский и мужской) ведут диалог на фоне *pizzicato* лютни. Звучат они очень нежно, интимно, как взаимное признание двух любящих сердец. Изысканная гамма лирической эмоции находит себя в прихотливости мелоди-

ко-ритмического рисунка и в свободном полифоническом плетении линий.

В подобной музыке нетрудно почувствовать совершенно особый стиль и колорит: чистота, прозрачность, акварельные краски — словно тонкие и хрупкие побеги начальной поры жизни. Не случайно Г. Гегель назвал Ренессанс «утренней зарёй» современной ему культуры. Более всего это может быть отнесено к Раннему Возрождению, которое стало своего рода детством, отрочеством и юностью восходящей эры (напомним, что Ренессанс открывал период, который в исторической науке обозначают как *Новое время*). То, что можно услышать в «Баллате» Ландино, живо напоминает настроенность упоминавшейся юношеской книги Данте «Новая жизнь», где чувство любви трогательно в своей непосредственности. О поэзии его собратьев по *Dolce stile nuovo* говорят, что она «*благоухает весенней свежестью*». Этот оттенок часто хорошо различим и в музыке Раннего Возрождения: как бы ростки пробуждающейся жизни, своеобразная прелесть ранней весны с её первозданной чистотой красок, хрупким контуром первой зелени.

Теперь, рассмотрев отдельные явления Раннего Возрождения, мы вплотную приблизились к тому, что обозначают понятием *стиль ренессанс* (употребляя строчную букву, в отличие от названия эпохи в целом). Свою кульминационную стадию он прошёл в конце XV — первой четверти XVI века, когда творили такие великие живописцы, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Дюрер. Не случайно этот этап выделяют особо, именуя его *Высоким Возрождением*.

Стиль ренессанс развивался под знаком гуманизма. А гуманизм означал освобождение от всего, что связывало человека в утверждении его земного существования. В этом процессе важной опорой для гуманистов послужило возвращение к идеалам Античности. После многих столетий забвения античного на-

следия происходило его *возрождение* — отсюда и название самой эпохи (*Возрождение*, или то, что получило французское название *Ренессанс*). Многие из того, к чему стремился человек Возрождения, он нашёл для себя в Античности: светлое мировосприятие, воспевание земных радостей, духовное раскрепощение, принцип «человек — мера всех вещей», идеал прекрасной, всесторонне развитой личности. В борьбе за новое отношение к миру и человеку гуманисты выступили против Средневековья и против церкви как главной идеологической силы предшествующего времени. Это была прежде всего битва против средневекового аскетизма, за реабилитацию мирского, земного и человеческого. Примечательна фраза из романа *Франсуа Рабле* (1494–1553) «*Гаргантюа и Пантагрюэль*»: «Насколько запах вина соблазнительнее, пленительнее, восхитительнее, животворнее и тоньше, чем запах елеля!»

В знаменитой книге *Джованни Боккаччо* «*Декамерон*» утверждается право человека на наслаждение земной жизнью. *Декамерон* по-гречески — *десятидневник*: десять молодых людей, спасаясь от чумы, удаляются на загородную виллу, где в течение десяти дней рассказывают друг другу занятные истории. Эти десять людей — маленькая республика гуманистов. Её закон — свобода, цель — радостное наслаждение жизнью. То была модель ренессансного сообщества, в котором царит гармония, жизнелюбие и свободомыслие.

Столь же живой, горячий интерес к земному миру испытывала и живопись. Она стала ведущим видом искусства Возрождения, возможно, и потому, что позволяла самым непосредственным образом выразить реальность, осязаемую красоту и поэзию бытия. Обязательным критерием становится верность натуре. Художники добиваются убедительного изображения человека и окружающей его среды благодаря овладению средствами перспективы и светотеневой модели-

ровки, что позволило передавать реальный объём фигур и предметов в трёхмерном пространстве.

К подчёркнутой достоверности изображения, к его предельной скрупулёзности, к тщательной проработке деталей и зримой осязаемости образа более чем кто-либо стремились нидерландские художники, в том числе **Ян ван Эйк** (около 1390–1441), которого можно считать первым классиком нидерландской живописи. По-новому применив технику работы маслом, он убедительно передавал иллюзию наполненного светом предметного мира. В своей известной картине «**Чета Арнольфíни**» (1434), изображая итальянского купца с женой, ждущей ребёнка, художник запечатлел торжественный момент осознания предстоящего события — отсюда соответствующие жесты и соединённые руки супругов. Одежда персонажей, предметная среда их жилища, собачка возле их ног — всё это выписано с максимальной точностью и бережностью, в мельчайших подробностях.

В обширной галерее типажей эпохи Возрождения самое значительное место заняла фигура гуманиста, который концентрировал в себе такие качества, как одухотворённость, интенсивность интеллектуальной жизни, пытливость и любознательность. Это всё то, что сказалось в активном расширении круга научных знаний, в Великих географических открытиях (когда мир оказался раздвинутым до размеров земного шара), в изобретении книгопечатания (что способствовало неслыханному ранее распространению образования).

Типичный облик гуманиста ренессансных времён находим в принадлежащем кисти **Альбрехта Дюрера** «**Портрете молодого человека**» (1521), где внимание сконцентрировано на лице, которое вплотную приближено к зрителю и в котором акцентирован устремлённый вдаль взгляд. Это лицо наполнено спокойной уверенностью и как бы излучает свет разума.

Искусство Возрождения активнейшим образом утверждало мысль о ценности и неповторимости личности. Не случайно в рассматриваемую эпоху *портрет* оформился в самостоятельный жанр и переживал свой первый расцвет, в том числе в такой своей разновидности, как *автопортрет*. Художники часто рисовали себя, что говорило о возросшем самосознании творца искусства. Крупнейшие из них занимали в обществе самое почётное место, олицетворяя в глазах современников дух и славу нации. О всеобщем поклонении перед выдающимися мастерами искусства в Италии свидетельствует тот факт, что наиболее значительные из них удостоивались звания *divino* [дывино] — *божественный*. Один из таких *divino* — **Рафаэль Санти** (1483–1520). Всмотревшись в его «**Автопортрет**» (1506), действительно, находим нечто ангельское — чистое, целомудренное юношеское лицо человека нежной души и высоких помыслов. В чертах этого, как его называют, «Моцарта Ренессанса» по-своему отразилась характерная для его живописи музыкальность линий. И отнюдь не случайно, что именно он стал автором «Сикстинской Мадонны».

Самым главным в эпоху Возрождения оказалось то, что она была обращена к человеку, который рассматривался как определяющая ценность и нередко воспевался как самое совершенное творение природы. Любопытно при этом, что самой природе отводилась сугубо фоновая роль. Так, в картинах пейзаж обычно вторит человеку как высшему созданию бытия. Подобная тенденция любопытно высвечена в сонете «**Я видел, как из моря вдалеке...**» — он принадлежит перу **Маттео Боёрдо** (1441–1494), автору известнейшей рыцарской поэмы «Влюблённый Орландо». Возникает почти парадоксальная ситуация: одиннадцать строк отданы превосходному описанию природы, поэт восторженно любит прекрасным земным миром, но всё это

в завершающей терцине отступает для него перед красотой человека.

При всей силе духа, характерной для ренессансного человека, определяющей для художественной культуры Возрождения тем не менее была *лирическая настроенность*. Это отзывалось в произведениях искусства общей мягкостью очертаний, особой пластичностью форм, нежностью тона. Соответствующий колорит можно легко почувствовать и в одном из показательных музыкальных произведений того времени. Нидерландский композитор **Хёнрик Изаак** (или Изаак, около 1450–1517) работал в ряде европейских стран, в том числе в Австрии, и написал там хоровую песню «**Инсбрук, я должен тебя покинуть**». Помимо тех качеств, которые только что назывались и которые хорошо ощущаются и в этой музыке, здесь превосходно передан дух эпохи. О нём далее ещё пойдёт речь, и его можно считать определяющим для Ренессанса: возвышенная красота, полная уравновешенность состояния (чувство величавого покоя), просветлённая гармония, всепроникающий свет.

Таковы те свойства, которые были особенно характерными для эмоционально-психологического тонуса Высокого Возрождения (конец XV — начало XVI века). Кроме того, в подобного рода музыке хоровое пение *a cappella* выступало как выражение подчёркнуто человеческого и общезначимого начала.

Но вернёмся к ренессансному лиризму. Лирические грани внутреннего мира обладали для человека того времени чрезвычайно большой силой притяжения. И царил в этой сфере дух *женственности*. Причём царил настолько, что эпоха Возрождения воспринимается преимущественно как «женственная» эпоха. И потому прежде всего к женщине обращено многое в живописи и поэзии, которые были ведущими видами искусства Ренессанса.

В поэзии эта тема в законченных формах откристаллизовалась у **Франческо**

**Петрарки** (1304–1374) — именно в его творчестве произошёл окончательный переход к Ренессансу. Двадцати двух лет он встретил женщину, которая вошла в историю под именем Лауры, и любовь к ней составила всю его судьбу. Через призм этой любви поэт передал облагораживающую и возвышающую силу большого чувства, раскрыл всевозможные оттенки движений человеческой души.

Важнейший из таких оттенков — любовь как всеохватывающее чувство, порождающее радостное приятие бытия. В одном из сонетов (поэтическая форма, которая стала после Петрарки самой излюбленной в эпоху Возрождения) это приобретает характер гимнического излияния, а заглавное слово *Благословен*, повторяемое пятикратно, делает данное излияние восторженным заклинанием. Заметим, что Петрарка, опираясь на традицию, которая установилась со времён поэтического содружества *Dolce stile nuovo*, соединяет образ своей возлюбленной с именем *Мадонны*. И совсем не случайно то, что культ Девы Марии приобрёл такую огромную значимость именно в эпоху Возрождения.

Переходя к живописи, находим, что среди различных граней претворения идеи женственности отдельное место занял *мотив власти женской красоты*. Во множестве изображений фиксируется притягательная сила пластики мягких, округлых форм и линий женского тела, его чувственная прелесть. В числе характерных работ художников круга Леонардо да Винчи — «**Портрет молодой женщины**» **Франческо Мельци**: молодая женщина любит превосходно выписанным узорчатым цветком, и сама она — как цветок, в полноте женской грации и красоты.

Нечто подобное встречаем у **Тициána** (Тициáно Вечеллио, около 1477 или 1490–1576), который в своём раннем творчестве принадлежал Высокому Возрождению (его позднее творчество относится к эпохе Барокко). Как и у Мельци,



в тициановской «Флоре» (около 1515) находим тот же корректно поданный, но тем не менее почти дразнящий эротический штрих — наполовину обнажённую грудь. Этот ракурс разработан великим художником весьма искусно: как бы стыдливость (рука поддерживает одеяние) и вместе с тем спокойная «презентация» своих чар — роскошно цветущая молодость, с чем резонирует роскошь тканей.

С точки зрения мотива власти женской красоты любопытное истолкование допускает сюжет картины *Джорджоне* (настоящее имя — Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, 1476 или 1477–1510) «Юдифь» (около 1502). Если впрямую отталкиваться от известного ветхозаветного сюжета, то находим в изображении прямое соответствие ему: молодая красивая женщина попирает отрубленную голову — кровавый, чудовищный мотив. Однако сразу же включаются всякого рода оговорки эстетического порядка: во-первых, с каким изяществом и благородством это выполнено, и во-вторых, от картины веет удивительной гармонией. Полотно дышит спокойствием, полной уравновешенностью и мягким лучезарным светом. Если же отвлечься от библейской канвы, то видим примечательную деталь: меч в руке женщины — это отнятый у поверженного атрибут мужественности. Победа одержана путём обольщения женской красотой, запечатлённой в плавной нежности фигуры, в которой не без эротической пикантности выделено обнажённое бедро. В лице и жесте рук — очаровательное лукавство, по лицу скользит неуловимая полуулыбка как отблеск внутреннего торжества. Это торжество прекрасной женщины над мужчиной и сознание власти своих чар. И всмотримся в лицо поверженного Олоферна — он блаженствует!

Своей главной темой живопись Возрождения избрала тему *Мадонны*. И поскольку почти всегда Мадонну изображали с Младенцем, это была тема матери и материнства. Так через образ *Богомате-*

*ри* утверждалась святость материнства: преклоняясь перед чудом рождения жизни, вознося этот акт в ранг божественного действия.

*Рафаэль* — одна из центральных фигур Возрождения, и Мадонна — центральный образ его творчества. Он писал её несчётное число раз. И, как у Моцарта, с которым его часто сравнивают, за исключительной музыкальностью и лучезарной гармоничностью композиций Рафаэля таится психологическая сложность, драматическая глубина. Эта особенность отличает и его самую прославленную картину. Название «*Сикстинская Мадонна*» (1515–1519) происходит от церкви св. Сикста в Пьяченце (город на севере Италии), для которой был написан этот шедевр (ил. 3). Жесты святых и направленный вверх взгляд очаровательных путти (маленькие ангелы), а также общая ритмическая композиция фигур служат тому, чтобы приковать внимание к Богоматери. Раскрывается «занавес» и Мария выносит рождённого ею Младенца в мир. Художник воздвигает своего рода монумент произошедшему чуду — это подчёркнуто и тем, что Мадонна ступает по облакам.

Мария — совсем юная девушка. Её хрупкий облик, чуть приподнятые брови, широко раскрытые глаза, общее выражение лица несут в себе оттенок незащитности и тревоги. Запечатлены провидение трагической судьбы Сына и одновременно готовность принести Его в жертву: в движении её рук, держащих Младенца, угадывается инстинктивный порыв матери, прижимающей к себе ребёнка, и вместе с тем понимание того, что Сын принадлежит не только ей. Примерно то же находим и у Младенца Христа: он открыт миру (широко раскрытые глаза, торчащие вихры волос), но в его взгляде и позе (чуть сжался в комок) чувствуется затаённая тревога.

Таким образом, «Сикстинская Мадонна» являет идею счастья и муки материнства. Именно эти две грани и стали



Ил. 3. Рафаэль. «Сикстинская Мадонна». 1512–1513. Холст, масло. 269,5×201. Галерея старых мастеров, Дрезден

основными в художественной трактовке образа Богоматери.

В числе полотен, передающих радость материнства, выделяется «**Мадонна Лигта**» **Леонардо да Винчи**. Безмятежность и гармоничность настроения подчеркнуты здесь далёким идиллическим пейзажем в ясный солнечный день — пейзаж этот просматривается через симметрично

расположенные окна. Бесконечная нежность материнского чувства передаётся посредством исключительной поэтичности изображения и самой живописной манеры, в которой многое определяет приём, разработанный Леонардо, — знаменитое *sfumato* (по-итальянски буквально означает *исчезнувший, как дым*): тончайшие, тающие переходы от света

к тени, смягчение очертаний предметов с помощью живописного воссоздания окружающей их световоздушной среды.

Другая грань художественной трактовки образа Мадонны — *мука материнства*. Грань эта сюжетно связывалась с печальными раздумьями Богоматери о злосчастном финале последних дней земной жизни Христа. Однако подлинная, общечеловеческая суть данной стороны образа Марии значительно шире. Проводилась мысль о том, что, как правило, за безмятежностью детских лет неизбежно следуют десятилетия тягот, испытаний, превратностей. И она, мать, вынуждена будет выпустить своё дитя в эту нелёгкую жизнь, не способная оградить его от напастей и бедствий. Вот что заставляло драматизировать облик Мадонны.

Обратимся к микеланджеловской «**Мадонне из Брюгге**» (Брюгге — город во Фландрии, где находилась эта скульптура). Великий мастер предельно заостряет контраст играющего Младенца и опечаленной Матери. Её строгое, даже суровое прекрасное лицо застыло (можно сказать, окаменело) в трудных, скорбных думах.

Сходное состояние находим в картине *Джорджоне* «**Мадонна на троне**» (около 1505). Пользуясь тем, что ребёнок уснул, молодая мать предаётся глубоким раздумьям. Её прекрасное лицо овеяно сокровенной печалью: погрузившись в раздумье, женщина ушла в себя. И, наверное, можно уловить оттенок озабоченности, усталости молодой матери — то есть сквозит мысль о больших трудах и неизбежных тяготах материнства.

Нечто созвучное этому можно услышать и в музыке, если вслушаться, к примеру, в хоровую миниатюру «**Павана**» французского композитора *Туанó Арбó*. Павана — распространённый тогда аристократический танец, однако танцевальное начало здесь смягчено и опосредовано до такой степени, что почти неощутимо. Молитвенный настрой овеян глубоким, проникновенным лиризмом.

И прелесть напева, его опечаленная красота явственно перекликаются с образом Мадонны, какой она предстаёт в работах Рафаэля и Джорджоне.

Сразу же следует оговориться: подобная настроенность была только оттеняющим контрастом. Магистраль художественного развития эпохи Возрождения определялась такими категориями, как свет, разум, гармония с неизменно сопутствующим всему этому чувством красоты, возвышенности, поэтичности.

Названным качествам соответствовал и подобающий стиль:

– благородная простота, сочетание сдержанности и изящества, мягкость очертаний, плавность ритма (не только в музыке, но и в других видах искусства);

– пластичность форм, классическая стройность и уравновешенность;

– обобщённость художественного языка, что выражалось в тяготении к собирательным образам, в умении выделить главное, не увлекаясь частностями, и в способности извлечь из эмпирического бытия наиболее существенное.

Базировалось всё это, в конечном счёте, на вере в разумность, упорядоченность, целесообразность существования и на таких качествах, как ясность и спокойствие духа, что, в свою очередь, подразумевало сдержанность и умеренность проявлений, принцип «золотой середины». Кроме того, ренессансного человека поддерживало сознание внутренней значительности и совершенства личности. Известно, что ей во времена Возрождения была присуща цельность и гармоничность, а это, в частности, означало органичное сочетание чувственного и духовного, *ratio* и *emotio*.

Средневековому уничижению человека гуманисты противопоставили идеал свободной, всесторонне развитой личности, и многие из них являли пример приближения к этому идеалу.

Образцом ренессансного универсализма можно считать Леонардо да Винчи. Не может не поразить уже само по себе

перечисление направлений его деятельности:

– живописец, скульптор, архитектор и теоретик изобразительного искусства, а также музыкант;

– учёный, осуществивший многочисленные научные исследования и сделавший ряд открытий в области математики, физиологии, анатомии, ботаники, механики;

– как инженер, он является автором массы технических идей и изобретений, в том числе осуществлённых значительно позже (например, проект подводной лодки).

Итак — свет, разум, гармония, красота. Конкретное рассмотрение этих определяющих принципов искусства Возрождения начнём с *архитектуры*, где они со всей наглядностью претворены в самой конструкции сооружений и где к середине XV века сложился *стиль ренессанс*.

Эстетическими основаниями данного стиля стали такие понятия, как стройность, ясность, простота и завершённость архитектурной композиции, упорядоченность плана (подразумевается её вид сверху), соразмерность пропорций, чёткая разграниченность объёмов, ритмичность декоративного оформления (пилястры, колонны и т. д.).

Окончательное утверждение принципов стиля ренессанс произошло в работах **Донáто Брамáнте** (1444–1514). Он самым активным образом использовал античную ордерную систему (в её творческом переосмыслении) и завершил характерные для зодчих Возрождения поиски совершенного *центрического* сооружения. Прежде чем обратиться к одной из его построек, припомним очертания **Реймского собора**, который упоминался выше как образец типичнейшей готики в её классическом, французском варианте. Именно в контрастном сопоставлении с этим образцом черты стиля ренессанс предстают совершенно отчётливо.

Если из знаменитых творений Браманте взять для сравнения **Темпье́то**

(1502, в переводе это *часовня* — небольшой храм во дворе одного из монастырей Рима), то репрезентированные здесь черты стиля ренессанс состоят в следующем: идеальная симметрия центрально-купольной композиции, её спокойное равновесие, мягкая закруглённость общей конфигурации, сугубо *светская* трактовка церковной постройки, когда от традиционного понимания христианского храма остался только крест над куполом (ил. 4).

Ещё один образец чисто светской трактовки храмового сооружения находим в числе работ **Леона Альберти** (1404–1472), который был непосредственным предшественником Браманте. Построенная им **церковь Сант-Андреа** в Мантуе (середина XV века) по своему внешнему виду скорее напоминает театральное здание. А её интерьер примечателен с точки зрения свойственного стилю ренессанс торжественно-величавого характера. Автор проекта этого здания являл собой пример ренессансного универсализма: политик, филолог и поэт, превосходный знаток Античности, архитектор и теоретик архитектуры, скульптор, живописец, археолог, математик, физик, музыкант и атлет. В его личности воплотился им же самим сформулированный идеал гармоничного, всесторонне развитого человека.

Альберти считается создателем ренессансного *палацо* (дом-дворец). Строительство такого типа зданий приобрело в Италии большой размах, с чего начался решительный перелом в зодчестве: отныне широкое развитие получает архитектура *светского* назначения (дворцы, общественные здания, загородные виллы), и она начинает играть ведущую роль. Многие в разработанных тогда принципах светского здания сохранит свою значимость вплоть до XIX века. Вкратце эти принципы можно обозначить так: ясность, рациональность, чёткая конструктивная идея, импозантность, благородство и целостность облика.



*Ил. 4. Браманте. Темплетто.  
Часовня-ротонда в христианском монастыре  
Сан-Пьетро-ин-Монторио. 1502.  
Рим, Италия*

Совершенно типичным можно считать здание под названием **Канчеллэрия** (1499–1511) — одно из римских палаццо работы **Дonato Браманте**. Точнее говоря, он завершил оформление фасада, но как раз это и составляет главную ценность данной постройки.

Поворот ко всему, о чём идёт речь, начался во *Флоренции*. Кстати, здесь впервые в мире в XIV столетии появилась мануфактура как зародыш капитали-

стического способа производства. В этом городе родились и работали многие выдающиеся деятели новой гуманистической культуры и нового искусства (начиная с Джотто и Данте). Флоренция была негласной столицей Италии времён Возрождения, её считают «самым итальянским» городом. И именно здесь формировался стиль ренессанс в архитектуре. Начало данного процесса связано с именем **Филиппо Брунеллэски** (1377–1446).

Возведённый им величественный купол **Флорентийского собора** (1420–1436) является первым крупным памятником ренессансного зодчества. Параллельно этому он строил в том же городе **Воспитательный дом** (1421–1444), который стал свидетельством качественно нового подхода к проектированию светских зданий. Здесь совершенно очевидно возрождение особенностей античной ордерной системы в её свободной трактовке (в этом отношении обращает на себя внимание галерея с изящной колоннадой). Очевидны здесь и черты стиля ренессанс как такового: мягкость линий, округлость очертаний, придающих облику здания гармоничность и приветливость.

Что же касается *живописи* Ренессанса, то утверждение красоты и гармонии осуществлялось здесь посредством использования целой системы ресурсов выразительности: ясная упорядоченность композиции, благородная простота выражения чувств, спокойная звучность колорита. Вот почему художники предпочитали сдержанный свет, когда все очертания приобретают особую мягкость. Тем же целям соответствовал одухотворённый ландшафт, отвечающий состоянию уравновешенности, подчёркивающий прекрасное в человеке (умиротворённая природа, спокойная ширь пейзажных далей).

Стремление акцентировать красоту человека и окружающей его природы могло увлекать в мир романтики, поэтической мечты. **«Мадонна в гроте»** (1483–1490 или 1494) — одна из ранних картин **Леонардо да Винчи**, но уже в ней художник выработал способ пирамидального построения композиции (фигуры образуют подобие равнобедренного треугольника). Подобная схема стала чрезвычайно распространённой (вспомним «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля), поскольку сложное равновесие пирамидальной группировки позволяло выразить внутренне насыщенную гармоничность целого. Романтика, о которой идёт

речь, представлена здесь в особой прелесть персонажей (Мария, ангел, Младенец Христос, маленький Иоанн Креститель) и в пейзаже почти фантастического характера (причудливые скалы напоминают по форме гигантские кристаллы).

Наиболее ярко *романтические устремления* Ренессанса выразил **Сандро Боттичелли** (настоящее имя Алессандро ди Мариано ди Ванны Филиппеппи, 1445–1510). У него мы находим предельную поэтизацию жизненных реалий. Это осуществляется на основе особых качеств его живописной манеры: утончённо-аристократическое изящество, свободный полёт фантазии, хрупкая красота фигур, овеванных неизъяснимой лирической грустью или светлой меланхолией, музыкальность гибких, певучих, трепетных линий, прозрачность красок, прихотливая игра ритмов.

**«Весна»** (1477–1478) — первое полотно, где во всей полноте выразилась неповторимая оригинальность дарования Боттичелли. Здесь ярко преломились уже упоминавшиеся и столь характерные для жизненного тонуса эпохи Возрождения весенние мотивы и юношеское начало. Избранному мотиву самым непосредственным образом отвечают Флора (богиня цветов и весеннего цветения в вытканном цветами платье рассыпает цветы) и хоровод трёх граций (богини красоты, изящества и радости), а также Амур, стреляющий из лука в среднюю из граций, которая, кажется, уже увлечена юношей слева — этому на правой стороне картины вторит дуэт любовной игры. Всё происходит среди сказочного пейзажа, в формах которого передано природное изобилие роскошных трав, цветов и плодов, чуть тронутых золотом.

Пожалуй, самый прославленный шедевр Боттичелли — **«Рождение Венеры»** (около 1485), где богиня любви становится воплощением возвышенной, одухотворённой красоты (художник добивается именно такого преображения женского чувственного начала). Всё здесь — плод



*Ил. 5. Леонардо да Винчи. «Мона Лиза» («Джоконда»).*  
*Начало XVI века. Дерево (тополь), 77×53.*  
*Лувр, Париж, Франция*

поэтических грёз, которым отвечает музыкальность певучих линий, а нежность светлых, прозрачных, холодноватых красок и их изысканные сочетания рождают атмосферу целомудренной чистоты.

Как бы ни были прекрасны подобные образы, всё же приходится констатировать, что основная линия художественного воплощения красоты и гармонии в эпоху Возрождения находилась в связях с более реальным ощущением мира и человека.

Поэтому, к примеру, для **Леонардо да Винчи**, автора романтизированной «Мадонны в гроте», главным произведением стал **«Портрет Моны Лизы»** (около 1503), нередко фигурирующий под названием **«Джоконда»** (ил. 5), что связано с её именем Мона Лиза дель Джокондо — она была супругой богатого флорентийца Д. Джокондо.

Перед нами одна из художественных эмблем Ренессанса. Женщину, которую Леонардо избрал в качестве модели, вряд

ли можно причислить к числу красавиц. Но её образ, воссозданный гениальным мастером, полон неотразимого обаяния. Обращают на себя внимание утончённые черты нежного лица, удлинённые пальцы, тонко прописанные складки превосходно выработанной ткани. В облике портретируемой запечатлены дух светлой гармонии, спокойная уверенность в себе, полнота жизнеощущения, тонкость и сложность внутреннего мира, в том числе запечатлённые в неувольимой улыбке.

Это же присутствует в созвучном по настроению природном окружении (чуть таинственный пейзаж с плавными изгибами речных потоков) и явственно подчёркнутой предельной мягкостью колорита: здесь вновь следует упомянуть леонардовское *сфумато* — едва уловимая дымка, окутывающая лицо и фигуру.

Ренессансные представления о прекрасном, гармоничном индивидуе нашли своё законченное воплощение в изображениях обнажённой модели, в чём сказалось преклонение перед красотой и совершенством человеческого тела, которое, в представлении художника Возрождения, являет собой *внешнюю оболочку* красоты и совершенства *духовного* мира личности.

В мужских фигурах нередко акцентировались телесная мощь, атлетизм и через подобные свойства раскрывалась способность к героическому деянию. В этом отношении особенно выделялись работы *Микеланджело* (как скульптурные, так и живописные). Обратимся с данной точки зрения к одной из фресок, украшающих потолок Сикстинской капеллы Ватикана. В «Сотворении Адама» (1508–1512) мужественный и прекрасный юноша лежит на склоне холма. Саваоф, только что сотворивший его, касается руки своего создания, вдыхая в него жизнь, энергию, волю. В обеих фигурах переданы мощь и полнота сил, могучий атлетизм.

Но, как и можно было ожидать от художников Возрождения, этой преобла-

дающе «женственной» эпохи, высшей кульминации их творчество достигало, когда они обращались к изображению идеально прекрасного женского тела.

В «Спящей Венере» *Джорджоне* (около 1508–1510) облик изображённой, как и подобает богине любви и красоты, отличает идеальная мягкость линий, что служит выражением высшей женственности. Полное чувственной прелести обнажённое тело опозитизировано ощущением нравственной чистоты. Безмятежно светлый лоб, спокойный изгиб бровей, мягко опущенные веки, прекрасный строгий рот — всё исполнено той законченной гармоничности, которая достижима только тогда, когда ясный, незамутнённый дух живёт в совершенном теле. В линейном выражении гармоничность воплощена следующим образом: закинута за голову рука завершает замкнутую «восьмёрку», охватывающую все формы в единый плавный контур.

Воссоздан образ человека, живущего в согласии с окружающим миром, образ его счастливого бытия среди прекрасной природы — фигура безупречно вписана в живописный ландшафт. Целое довершает мягкая лучезарность колорита: золотистый свет на склоне дня и облачная атмосфера смягчают все контуры...

Подводя некоторые итоги по эпохе Возрождения, следует в первую очередь отметить, что то был пусть не единственный, но «золотой век» истории человечества. В том числе и «золотой век» искусства, которое заняло в жизни общества очень высокое положение. Прежде всего это относится к поэзии и ещё более — к живописи. В совершенно необъятном творческом наследии, созданном тогда художниками, сосредоточено всё наиболее ценное и совершенное для Ренессанса.

На протяжении последующих трёх с лишним столетий европейская художественная культура во многом развивалась на основе принципов, утвердившихся в эпоху Возрождения. И, подобно



самоопределению европейских наций, тогда началось самоопределение соответствующих национальных художественных культур.

Завершая обзор ключевых артефактов Ренессанса, ещё раз прикоснёмся к музыкальному искусству. Чтобы ощутить дух этой культуры, достаточно услышать хоровую «Гальярду» итальянского композитора **Бальдассаре Донато** (гальярда — название популярного танца тех времён). Сразу подчеркнём чрезвычайно характерный момент: очень мягкое преломление танцевального ритма, что является одним из признаков цивилизованности, достигнутой ко времени зрелости Ренессанса (на фазе Раннего Воз-

рождения этого ещё не было). Запечатлён радостный досуг свободных людей — от всего здесь веет живой прелестью, и настроение полно беспечности, беззаботности, изящной шаловливости (на основе использования синкопированных фигур, но опять-таки смягчённых).

Как и многое из того, что можно услышать в музыке Ренессанса, это написано для хора без сопровождения. Пение *a cappella* было основным видом музыкального исполнительства времён Возрождения, в чём по-своему преломился гуманизм эпохи — поскольку невозможно представить что-либо более близкое и естественное для нашего восприятия, чем человеческие голоса.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алябьева И.А. Эпоха Возрождения: Европа, Азия, Африка. Минск: Харвест, 2001. 671 с.
2. Андреев М.Л. Инновация или реставрация: казус Возрождения // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 1. М.: Наука, 2005. С. 84–97.
3. Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Италия, Испания, Англия. М.: Искусство, 1973. 472 с.
4. Брагина Л.М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Идеалы и практика культуры. М.: МГУ, 2002. 384 с.
5. Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Пер. с нем. С. Бриллианта. Смоленск: Русич, 2002. 488 с.
6. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения / Пер. с итал. М.: Альфа-книга, 2008. 1278 с.
7. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения: Избранные работы / Пер. с итал. М.: Прогресс, 1986. 400 с.
8. Государство как произведение искусства: 150-летие концепции: Сб. статей / Институт философии РАН, Московско-Петербургский философский клуб. М.: Летний сад, 2011. 288 с.
9. Делюмо Ж. Цивилизация Возрождения / Пер. с фр. И. Эльфонд. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 720 с.
10. Демченко А.И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 523 с.
11. Демченко А.И. Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности. Исследование. Саратов: СГК, 2019. 1000 с.
12. Дживелегов А.К. Творцы итальянского Возрождения. Книга 2. М.: Терра, 1998. 352 с.
13. История искусства: Ренессанс. М.: АСТ, 2003. 503 с.
14. Рыков А.В. Вокруг Леонардо да Винчи: модернизм, террор, грёзы и метаистория // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета: Искусствоведение. Серия 15. Том 5. № 4. С. 98–108.
15. Солодовников Ю.А. Мировая художественная культура. М.: Просвещение, 2018. 272 с.
16. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб.: Азбука-классика, 2005. 499 с.
17. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век. СПб.: Азбука-классика, 2007. 640 с.



18. Холл М.Б. Наука Ренессанса. Триумфальные открытия и достижения естествознания времён Парацельса и Галилея. 1450–1630 / Пер. с англ. Л.А. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2014. 349 с.
19. Чемберлин Э. Эпоха Возрождения. Быт, религия, культура / Пер. с англ. Е.Ф. Левиной. М.: Центрполиграф, 2006. 239 с.
20. Яйленко Е.В., Василенко Н.В. Живопись эпохи Возрождения. М.: Олма Медиа Групп, 2014. 481 с.
21. Benson R., Constable G. Renaissance and Renewal in the 12th Century. Cambridge: Harvard University Press, 1982. 781 p.

Об авторе:

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),  
**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

## REFERENCES

1. Alyab'eva I.A. *Epokha Vozrozhdeniya: Evropa, Aziya, Afrika* [Alyabyeva I.A. The Renaissance Era: Europe, Asia, Africa]. Minsk: Kharvest, 2001. 671 p.
2. Andreev M.L. Innovatsiya ili restavratsiya: kazu Vozrozhdeniya [Innovation or Restoration: the Casus of the Renaissance]. *Vestnik istorii, literatury, iskusstva* [Bulletin for History, Literature and Art]. Volume 1. Moscow: Nauka, 2005, pp. 84–97.
3. Boyadzhiev G.N. *Vechno prekrasnyy teatr epokhi Vozrozhdeniya. Italiya, Ispaniya, Angliya* [The Eternally Beautiful Theater of the Renaissance Era. Italy, Spain, England]. Moscow: Iskusstvo, 1973. 472 p.
4. Bragina L.M. *Ital'yanskiy gumanizm epokhi Vozrozhdeniya. Idealy i praktika kul'tury* [Italian Humanism of the Renaissance Era. Ideals and Practice of Culture]. Moscow: Moscow State University, 2002. 384 p.
5. Burckhardt Ja. *Kul'tura Italii v epokhu Vozrozhdeniya* [Burckhardt J. The Culture of Italy in the Renaissance Era]. Translated from the German by S. Brilliant. Smolensk: Rusich, 2002. 488 p.
6. Vazari D. *Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayateley i zodchikh epokhi Vozrozhdeniya* [Vasari D. Biographies of the Most Famous Painters, Sculptors and Architects of the Renaissance]. Translated from the Italian. Moscow: Alfa Kniga, 2008. 1278 p.
7. Garen E. *Problemy ital'yanskogo Vozrozhdeniya: Izbrannyye raboty* [Issues of the Italian Renaissance: Selected Works]. Translated from the Italian. Moscow: Progress, 1986. 400 p.
8. *Gosudarstvo kak proizvedenie iskusstva: 150-letie kontseptsii: Sbornik statey* [The State as a Work of Art: the 150th Anniversary of the Concept: Compilation of Articles]. Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Moscow-St. Petersburg Philosophical Club. Moscow: Letniy sad, 2011. 288 p.
9. Delyumo Zh. *Tsivilizatsiya Vozrozhdeniya* [Delumeau J. La Civilization de la Renaissance]. Translated from the French by I. Elfond. Yekaterinburg: U-Faktoria, 2008. 720 p.
10. Demchenko A.I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [The World Artistic Culture as a Systemic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 523 p.
11. Demchenko A.I. *Mirovoy khudozhestvennyy protsess. Evolyutsiya i zakonomernosti. Issledovanie* [The World Artistic Process. Evolution and Patterns. A Study]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire, 2019. 1000 p.
12. Dzhivelegov A.K. *Tvortsy ital'yanskogo Vozrozhdeniya* [The Creators of the Italian Renaissance]. Book 2. Moscow: Terra, 1998. 352 p.
13. *Istoriya iskusstva: Renessans* [History of Art: the Renaissance]. Moscow: AST, 2003. 503 p.
14. Rykov A.V. *Vokrug Leonardo da Vinchi: modernizm, terror, grezy i metaistoriya* [Around

Leonardo da Vinci: Modernism, Terror, Dreams and Meta-History]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta: Iskusstvovedenie* ["Vestnik of Saint Petersburg University. Arts"]. 2015. Series 15. Volume 5. No. 4, pp. 98–108.

15. Solodovnikov Yu.A. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura* [The World Artistic Culture]. Moscow: Prosveshchenie, 2018. 272 p.

16. Stepanov A.V. *Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniya. Italiya. XIV–XV veka* [The Art of the Renaissance Era. Italy. The 14th and 15th Centuries]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2005. 499 p.

17. Stepanov A.V. *Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniya. Italiya. XVI vek* [The Art of the Renaissance Era. Italy. The 16th Century]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2007. 640 p.

18. Hall M.B. *Nauka Renessansa. Triumfal'nye otkrytiya i dostizheniya estestvoznaniya vremen Paratsel'sa i Galileya. 1450–1630* [Renaissance Science. Triumphant Discoveries and Achievements of Natural Science in the Times of Paracelsus and Galileo. 1450–1630]. Translation from the English by L.A. Igorevsky. Moscow: Tsentrpoligraf, 2014. 349 p.

19. Chamberlin E. *Epokha Vozrozhdeniya. Byt, religiya, kul'tura* [Chamberlin E. The Renaissance. Life, Religion, Culture]. Translated from the English by E.F. Levina. Moscow: Tsentrpoligraf, 2006. 239 p.

20. Yaylenko E.V., Vasilenko N.V. *Zhivopis' epokhi Vozrozhdeniya* [Painting of the Renaissance Era]. Moscow: Olma Media Group, 2014. 481 p.

21. Benson R., Constable G. *Renaissance and Renewal in the 12th Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1982. 781 p.

---

*About the author:*

**Alexander I. Demchenko**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia),  
**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

---

