

Л.Р. Золотарева

«Художественная картина мира» итальянского Ренессанса в контексте освоения истории искусства

L.R. Zolotareva

«Artistic Picture of the World» of the Italian Renaissance in Context of Art History Studying

Представлена авторская модель «художественной картины мира» итальянского Ренессанса в контексте изучения истории искусства. Рассматриваются гуманистическая программа новой культуры, концепция человека, эстетическая мысль и художественная теория, стиль как идеальная модель синтеза искусств, художественный универсализм творческой личности.

Ключевые слова: художественная картина мира, итальянский Ренессанс, гуманизм, «варьета», синтез искусств, художественный универсализм творческой личности.

DOI 10.14258/izvasu(2013)2.2-39

Исходя из основополагающей функции курса «История искусства» в статье обосновывается «художественная картина мира» как одна из концептуальных идей преподавания истории искусства в контексте гуманитарно-искусствоведческого знания.

Каждая эпоха, как бы она ни была сложна и противоречива, обладает целостностью, исторической определенностью, и вполне возможно истолкование общих существенных параметров художественно-культурной жизни, обеспечивающих эту целостность.

На основе теоретических выводов исследователей нами разработаны смысловые основания «художественной картины мира» применительно к освоению истории искусства: *мировоззрение эпохи; концепция человека (образ человека в искусстве); философия искусства, эстетическая мысль и художественная теория; взаимосвязь и синтез искусств в развитии видов, доминантный вид искусства; стиль как идеальная модель синтеза искусств; художественный универсализм творческой личности.*

Предметом настоящей статьи является «художественная картина мира» итальянского Ренессанса. На становление научной позиции оказали сильное воздействие теоретические изыскания Л. М. Баткина, Б. Р. Виппера, В. Д. Дажиной, Э. Панофского, Е. И. Ротенберга, М. И. Свидаерской и других, а также оригинальные источники (Л.-Б. Альберти, Д. Вазари, Л. да Винчи и др.).

Книга Э. Панофского «Ренессанс и „ренессансы“ в искусстве Запада» стала важнейшей вехой в истории изучения и осмысления Возрождения как яв-

The article offers the author's model of the «artistic picture of the world» of the Italian Renaissance in context of art history studying. It considers humanistic program of the new culture, concept of the human being, aesthetic thought and artistic theory, style as an ideal model of art synthesis, artistic universalism of the creative personality.

Key words: artistic picture of the world, Italian Renaissance, humanism, «varieta», synthesis of arts, artistic universalism of the creative personality.

ления общеевропейской культуры. Как отмечает В. Д. Дажина, «с изяществом и блеском, всегда присутствующими Панофскому как оригинальному и творческому мыслителю, он объединил разные, на первый взгляд случайные аспекты культуры Возрождения общей идеей синтеза, когда разрозненные впечатления, наблюдения и интерпретации укладываются в цельную картину эпохи» [1, с. 33]. Культура Возрождения всегда была в центре исследовательских интересов Э. Панофского, что укладывалось в традиции классической истории искусства; при этом историк искусства в совершенстве использует возможности иконологического метода интерпретации. «Возможно ли, — спрашивает Панофский, — распознать... разницу между Ренессансом с прописной буквы „Р“ и средневековыми возрождениями, которые я предлагаю называть „ренессансами“ с маленькой буквы? Вопрос этот, — продолжает он, — ...заслуживает положительного ответа, ибо... два средневековых возрождения (Каролингское возрождение, Оттоновский ренессанс) были ограниченными и преходящими, Ренессанс же был *всеобщим и устойчивым*» (выделено автором. — Л. З.) [1, с. 39–40].

Еще одним авторитетом является Б. Р. Виппер. Общая концепция курса лекций «Итальянский Ренессанс XIII–XVI веков» складывалась у Виппера на протяжении многих лет, прежде всего под влиянием Н. И. Романова, известного профессора Московского университета, специалиста по Возрождению. Она прочно связана с традициями русской отечественной науки. На материале курса Б. Р. Виппера, так как этот курс первоначально возник в 1920 — начале 1930-х гг., до из-

вестной степени сказалось также воздействие научных концепций крупных зарубежных ученых: Г. Вёльфлина (концепция классического стиля Ренессанса в противопоставлении его барокко), А. Ригля (концепция двух типов художественного мировосприятия: тактильного и оптического), Д. Фрея (концепции двух типов художественного представления — сукцессивного средневекового и симультанного ренессансного). В раннем введении к циклу лекций «Итальянский Ренессанс» Б. Р. Виппер рассказал об этих концепциях, выделил их сильные и слабые стороны [2, с. 7].

Разделяя точку зрения М. Я. Либмана, Т. Н. Ливановой, М. И. Свидерской, акцентируем, что путь итальянского изобразительного искусства к вершинам Ренессанса освещен Б. Р. Виппером широко, во всем многообразии творческих исканий. Каждая творческая фигура, каждое значительное произведение существует для него в плотном историческом контексте:

- Архитектоника модели «художественной картины мира» итальянского Ренессанса.
- Мировоззрение эпохи.
- Гуманистическая программа новой культуры.

Своего расцвета культура Ренессанса достигла в Италии, чья земля была насыщена величавыми останками античной архитектуры и искусства.

Возрождение, Ренессанс (фр. Renaissance; ит. Rinascimento) — культурное движение, возникшее в ряде стран Западной Европы в XIV–XVI вв. Термин «Ренессанс» впервые был употреблен в книге Д. Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550). Затем им пользуются французский историк Ж. Мишле и немецкий исследователь культуры Возрождения Якоб Буркхардт. Ренессанс предстал как «открытие мира и человека», как всестороннее проявление индивидуальности в жизни эпохи [3, с. 164].

Главная роль гуманизма заключается в формировании мировоззрения ренессансной эпохи (гуманизм — от античного *humanitas* — человеческая природа, духовная культура; ренессансного *humanista* — гуманист). В гуманизме самое важное — поиски новых способов познания мира и человека; это «новая философия жизни и истории» (Г. Барон), новое мировидение.

Провозвестником гуманизма считается Данте Алигьери. Гуманисты были представителями разных профессий: философы — Лоренцо Валла, Пико делла Мирандола; педагоги — Филадельфо, П. Браччолини, Витторино да Фельтре, Леонардо Бруни; писатели — Ф. Петрарка (его по праву называют первым итальянским гуманистом), Д. Боккаччо; художники — Л.-Б. Альберти, Леонардо да Винчи и др.

Основные положения гуманизма

Проблема мира и смысла жизни. Совершенство, разумность, целесообразность — естественные начала мира, всеобщее свойство природы. Главный закон

природы, «совершенной устроительницы мира», — гармония. Назначение человека — осознание этих принципов и законов и свободное следование им. Мечта о моральном преобразовании общества на началах добра и справедливости и расцвете просвещения и культуры. Флоренция — образец «естественного государства»; «гражданский гуманизм».

Новое понимание человеческого благородства и достоинства. «Человеческое достоинство не зависит от происхождения» (Я. Буркхардт).

Благородный человек «сам себя делает таковым великими своими делами». Счастье зависит не от фортуны, а от самого человека (Л.-Б. Альберти). Смысл человеческой жизни — в активном самоутверждении, в созидании и творчестве.

Проблема разума: обогащенный знанием разум — главное качество свободного человека.

Проблема знания и образования: культ знания; убеждение в могуществе человеческого знания, универсализм интересов. Расширение источников знания: внимание к дохристианской культуре, глубокое освоение античной мысли (философской и литературной). Обновление и возвышение комплекса гуманитарных наук; смысл образования — в овладении *studia humanitatis* («науки о человеке»).

Проблема культуры и искусства. Базой для индивидуальной и социальной гармонии является культура (*humanae litterae*) в ее гуманистическом понимании, духовное общение людей. Обращение к античной культуре: «интерес и любовь к древности как таковой». Теснейшая связь науки и искусства. Высочайший расцвет литературы и «свободных искусств». Отношение Возрождения к классической древности было окрашено ностальгией, которая родилась «как из отчуждения, так и из чувства близости», которые испытывали ренессансные мыслители и художники, считавшие себя прямыми наследниками и продолжателями древних» [1, с. 42].

Концепция человека. Образ человека в искусстве. С точки зрения Э. Панофского, «ощущение «метаморфозы», свойственное человеку Возрождения, было большим, чем просто перемена в его сердце; эту перемену можно описать как опыт, интеллектуальный и эмоциональный по содержанию и почти религиозный по характеру. Заклучая анализ интеллектуального и культурного самочувствия людей на заре Возрождения, историк искусства особо подчеркивает, что «самосознание Ренессанса необходимо воспринимать как объективное и отличительное „обновление“ даже в том случае, если будет доказано, что это был „самообман“» [1, с. 36–37].

«Главнейшая заслуга культуры эпохи в том, что она впервые раскрывает весь внутренний мир человека и призывает его к новой жизни» [4, с. 25].

«Я» — вот новый миф, которым прославился Ренессанс, — в этой формуле существо ренессансного

антропоцентризма. Осмысление новой концепции человека через основное понятие «*varieta*» (разнообразие, универсальность). С точки зрения Л. М. Баткина, именно *varieta* («разнообразие» зримых форм всего сущего), столь сильно захватившая воображение художников и мыслителей эпохи, достойна рассматриваться как ключевое понятие итальянского Ренессанса.

Диалогичность ренессансной антропологии (Ф. Петрарка, Л.-Б. Альберти, Д. Манетти, М. Фичино) и сущностное сходство мировосприятия гуманистов. Антропология Пико делла Мирандола как выражение самого «духа эпохи»: человек — «то, чем хочет стать»; «свободный и славный мастер», он сам осуществляет себя, «мнет и кует себя по удобной ему форме»; «взыскует божественного статуса» («О достоинстве человека») [5, с. 150]. В мощи духа созидания Человек подобен Богу, он и есть земной бог, не «ограниченный никакими пределами». Концепция богоравного человека воплощена в искусстве Высокого Возрождения, особенно в творчестве Микеланджело Буонарроти.

Человек богоподобен, ибо способен к творческому самоопределению и универсален. «Нужно найти в „разнообразии“ свое место... быть универсальным, быть исключительным» [6, с. 160].

Специфика ренессансной антропологии: в человеке свертывается и из человека разворачивается мир. Это родовый человек, «человек вообще», предельно сублимированный, обожествленный и одновременно это всегда данный, конкретный человек.

Отражение «варьета» в произведениях искусства. Парадоксальная универсальность индивидуального — суть ренессансного живописного портрета. Воплощение в портретах («Федерико да Монтефельтро» Пьеро делла Франческа, «Моны Лизы» Леонардо, Данте Алигьери (фреска Станцы делла Сеньятура) Рафаэля и др.) некоего сверхреального духовного смысла («божественность человека», «чудо природы») и одновременно конкретного, «телесного» человека. Персонаж предстает как «*varietas*» обозримо-необозримым, неуловимым, «загадочным». «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи — наивысшее воплощение «варьета»: божественный и непосредственно человеческий планы картины. Возникновение новых духовных представлений, основывающихся на психологическом опыте; художественная антропология Микеланджело (образ пророка Иеремии), Тициана («Святой Себастьян»), Тинторетто («Автопортрет»), направлена на подготовку новоевропейской культуры.

Философия искусства, эстетическая мысль и художественная теория. Преимущество в эстетике и художественной теории: Античность — Ренессанс. Основные положения эстетики: подражание природе (*imitazione dellanatura*) как творческий акт; гармония как источник и условие совершенного; учение о гении; формула эстетической оценки: «*Art et ingenium*» — произведение искусства приобретает ка-

чественно индивидуальный оттенок (*art* — искусство, *ingenium* — дарование, гений).

Основные положения художественной теории

В самоопределении искусствознания как науки важнейшим этапом стала именно эпоха Возрождения. Одной из существенных особенностей эстетики и искусствознания Возрождения является тесная связь с художественной практикой. Леонардо да Винчи отмечал: «Те, кто влюбляется в практику без науки, подобны кормчим, выходящим в плавание без руля и компаса. Практика всегда должна быть построена на хорошей теории» («Трактат о живописи») (цит. по: [7, с. 367]). В XIV–XVI вв. вместе с тенденциями гуманизма и реализма складывается стремление к научному обоснованию искусства, его историческому и критическому истолкованию; возникают критерии оценки художественного произведения, связанные с освобождением науки и искусства от религиозных норм и утверждением ценности реального мира и личности художника. В Италии в биографиях флорентийских художников Филиппо Виллани, в трактате Ченнино Ченнини (XIV в.) были намечены ренессансные концепции возрождения античных принципов искусства, подражания природе и роли фантазии в творческом процессе. В XV в. сложилось учение об обращении к человеку реалистическом искусстве, расцветавшем в античную эпоху и погибшем в «варварские» Средние века, требующем научного познания законов природы. Пластические искусства, их теория и практика, практические аспекты естествознания, особенно оптики, учение о пропорциях, правила перспективы рассматриваются в многочисленных трактатах — в «Комментариях» Л. Гиберти, теоретических сочинениях Л.-Б. Альберти о живописи, архитектуре и скульптуре, А. Филарете — о градостроительстве, Франческо ди Джорджо — об архитектурных пропорциях, Пьеро делла Франческа — о перспективе, о правильных телах. В период Высокого Возрождения Леонардо да Винчи высказывает глубочайшие мысли о живописи («Трактат о живописи»), ее научных основах и возможностях. В Венеции П. Аретино выступил как зачинатель художественной критики, обращенной к художнику и зрителю, отстаивал полноту ощущения жизни, свободную от каких-либо канон живопись, главенство в ней колорита. На исходе эпохи Возрождения флорентинец Джорджо Вазари вплотную подошел к пониманию искусствознания как исторической науки в жизнеописаниях художников XIV–XVI вв., выделяя основные тенденции в искусстве каждого, объединяя очерки общей концепцией, уподобляющей развитие искусства жизни человека, впервые употребил термин «Возрождение» («Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», 1550). Ощущение кризиса ренессансного искусства сказывается в трактатах 2-й половины XVI в., возрождающих спиритуализм (теоретик

маньеризма Дж. П. Ломаццо). Изучение и осмысление античной ордерной системы на основе сочинения Витрувия и обмеров античных памятников отражены в трактатах С. Серлио, Дж. да Виньола, Д. Барбаро, А. Палладио, ряда французских, немецких, испанских, нидерландских зодчих. На рубеже XVII в. под влиянием Вазари Карел ван Мандер создал биографии нидерландских живописцев («Книга о художниках»).

Теория пластических искусств разрабатывалась в трактатах: Леон Баттиста Альберти «Три книги о живописи» (1435–1436), «Десять книг о зодчестве» (1440–1452), Пьеро делла Франческа «О живописной перспективе», «О правильных телах» (ок. 1490), Леонардо да Винчи «Трактат о живописи» (неп. издание в 1651), «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором», Лодовико Дольче «Диалог о живописи» (1557), Винченцо Данти «О совершенных пропорциях» (1567) и др. Главное в них — создание нового искусства.

На первом месте — визуальное познание; среди искусств выделяется живопись. Л.-Б. Альберти пишет: «Живопись „есть цвет всех искусств“ и „достойна свободного человека“». Леонардо да Винчи утверждает: «И поистине, живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой. Мы справедливо будем называть ее внучкой природы и родственницей бога». Вместе с тем «живописец спорит и соревнуется с природой». «Живопись — это поэзия, которую видят, но не слышат, а поэзия — живопись, которую слышат, но не видят» [7, с. 362–363].

Живопись как универсальный метод познания мира — «не только источник всех искусств и ремесел», но «источник всех наук». Искусство и наука неразсторжимы.

Учение о перспективе. Перспектива — главное средство в руках художника. Учение о перспективе включает в себя: линейную (первым разработал научные основы центральной перспективы Филиппо Брунеллески); воздушную (по существу, впервые формулируется в записях Леонардо: «Существует еще другая перспектива, которую я называю воздушной») [7, с. 369]; перспективу цветов.

В этой связи следует прокомментировать фрагменты работы Э. Панофского. Перспектива рассматривается как «символическая форма». Автор анализирует ренессансную перспективу — одну из многих визуальных форм — с разных точек зрения: с формальной, философской и культурологической, видя в перспективе одновременно «чувственную и интеллектуальную форму выражения». Оптическая передача пространства в живописи, построенная по законам математической линейной перспективы, была и остается до сих пор предметом многочисленных споров, научных дискуссий, полем столкновения полярных суждений. С точки зрения Э. Панофского, ренессансная перспектива была не только способом передачи

глубинного пространства на плоскости, но и выражением пространственных представлений, характерных для Возрождения и связанных с миропониманием эпохи. Единое однородное пространство воспринималось как идеальный континуум для пребывания в нем пластически однородных масс. Следуя теории Э. Кассирера, Панофский считает перспективу «символической формой», в которой духовное значение обретает конкретный чувственный образ и становится важнейшей составляющей этого образа. В этом дискурсе важна не столько попытка выявить определенную систему пространственного восприятия, сколько понять способы ее взаимодействия с иными «символическими формами» — языком, философией, религией, наукой. По мнению Э. Панофского, ренессансный способ организации живописного пространства был синхронным той культуре, в которой он появился, и стал визуально-пластическим выражением одной из ее «символических форм» [1, с. 24–25].

Учение о пропорции. Пропорция — это не только понятие математическое, но и художественно-эстетическое. Самое совершенное создание природы — человек. Л.-Б. Альберти сравнивает произведения искусства с пропорциями человеческого тела; для Пьеро делла Франческа фигуры — правильные тела; для Леонардо пропорция является основой числовой гармонии, разлитой в мироздании: «Делай так, чтобы каждая часть целого была пропорциональна по отношению к целому. Соблюдай соразмерность» [8, с. 370–371]. Сущность прекрасного — в гармонии, основанной на симметрии и пропорциональности.

Учение о свете и тени. Центральная проблема — светотень, столь любимая флорентийскими живописцами. «Первым делом надо изучать все, что касается светов, и все, что касается теней, — следует уделять величайшее внимание выпуклости формы» (Л. Б. Альберти. Вторая книга о живописи) [9, с. 46]. Светотень — универсальное средство живописи для Леонардо.

Составные элементы живописи: очертание (линия, рисунок), освещение, форма — «выпуклая», пластически осязаемая (чисто флорентийская концепция формы), композиция. Ренессансная картина наделена качеством повышенной пластичности: твердым контуром, сильным рельефом, особой «граненой» светотеневой фактурой. Цвету у флорентийцев, в отличие от венецианцев, отводится явно второстепенное значение; цвет используется как средство моделировки формы. Композиция строится по принципу «идеальных» геометрических фигур — треугольника, круга (*tondi*).

Высоко ценится «*arte disegno*» — искусство рисунка, так как оно объединяет три пластических искусства: зодчество, живопись и скульптуру.

Особо значение приобретает борьба художников-теоретиков за включение пластических искусств (жи-

вописи и скульптуры), ранее входивших в число «механических искусств» и ремесел, в ранг свободных искусств.

Взаимосвязь и синтез искусств в развитии видов. Доминантный вид искусства. Наблюдается расцвет всех областей художественной жизни. Доминирующий вид искусства — живопись, оказавшая влияние на другие виды: на художественную литературу, на архитектурное формообразование. Прослеживается тенденция эмансипации отдельных видов пластических искусств. Одновременно основной принцип формообразования всей культуры Возрождения — синтез искусств, их объединение в общий образный ансамбль. При этом, в отличие от средневекового синтеза, где главным стилеобразующим элементом выступала архитектура, принципы ренессансного синтеза основаны на своеобразном равноправии каждого из видов искусства, благодаря чему специфические качества скульптуры и живописи в рамках общего художественного ансамбля обретают повышенное эстетическое воздействие.

«Стиль» как идеальная модель синтеза искусств. Проблема ренессансного стиля до сих пор является предметом дискуссий. «Стиль в эпоху Возрождения именно проблемен или ... проблематичен», — констатирует М. И. Свицерская [10, с. 169–222]. Как в обозначившейся перспективе должен рассматриваться исторический вклад Возрождения? На что он «работает» — на *стилевое* или *внестилевое*? (выделено автором. — Л. З.). В связи с этим М. И. Свицерская отмечает уникальность Возрождения, проявляющуюся во многом и разном, но с историко-художественной точки зрения заключающуюся, наряду с прочим, и в том, что оно действительно совмещало в себе оба указанных творческих модуса, но, как представляется, на новом уровне рассмотрения: «... эпохального стиля в его эталонном понимании как художественной системы, основанной на преобладании типологического начала (опирающегося на пласты коллективного сознания) над индивидуальным и потому предзаданного каждому отдельному творческому акту, в эпоху Возрождения, характеризующуюся высокой степенью эмансипации индивидуально-личностного начала, не было» [10].

Именно поэтому Ренессанс как синтез Античности и Средневековья, телесного и духовного, индивидуального и всеобщего, стилового и внестилового, как первооткрыватель и создатель нескольких исторических формаций зрительно-иллюзорного художественного образа, ставшего основным алгоритмом западноевропейской культуры на пространстве восьми столетий (XIV–XXI вв.), должен рассматриваться как непосредственно актуальный, живой, творчески стимулирующий общий базис этой культуры, а через нее — и культуры мировой.

Парадокс Возрождения состоял в том, что стиль эпохи в его традиционном понимании здесь отсут-

ствует, но художественное мышление носит стилевой характер. Каждый из гениев Высокого Возрождения творит свой индивидуальный образный мир, но все они вместе демонстрируют устойчивость общеэпохальных эстетических принципов [11, с. 36].

«Стиль» ренессансного художественного мышления — по преимуществу пластический: именно чувство пластической формы было главной основой нового образа. Модель ренессансного синтеза искусств в целом — живописно-скульптурно-архитектурный синтез.

Художественный универсализм творческой личности. Наиболее очевидный результат самоопределения искусства в эпоху Возрождения — формирование личности художника и превращение ее в ключевую фигуру времени. Быть Человеком в эпоху Возрождения значило быть Художником — такова подлинная глубинная основа ренессансного идеала всесторонне развитого человека (*homo universale*).

Л.-Б. Альберти одним из первых высказал требование всестороннего развития личности художника: «Я советую, чтобы каждый живописец поддерживал близкое общение с поэтами, риториками и другими подобными людьми, искусственными в науках, ибо они либо дадут ему красиво скомпоновать историю, благодаря чему он, без сомнения, стяжает себе своей живописью великую славу и имя...» (цит. по: [9, с. 58]).

Ренессансное «разнообразие» воистину персонифицируется в творческой личности художника. «Когда стремление к высшему развитию личности встретило в действительно могучей и разносторонней натуре, способной постигнуть все элементы тогдашнего образования, то являлся „всесторонний человек“ — „*Homo universale*“ — исключительно, впрочем, принадлежащий Италии... В эпоху Возрождения, в Италии... встречаются художники, которые, каждый по своей специальности, открывали что-нибудь новое и доводили его до совершенства, при этом производя, как человек, сильное впечатление на современников... Другие, также разносторонние, кроме разрабатываемого ими искусства, подвигались в необозримо просторном духовном мире», — пишет Я. Буркхардт в книге «Культура Италии в эпоху Возрождения», специально выделяя главу «Развитие индивидуализма» [3, с. 164–165]. Такую же мысль мы находим у Л. М. Баткина: «Ренессансный индивидуализм поражает фантастической масштабностью... Перед нами индивид, производящий впечатление „сверхличности“. Индивидуальность гипертрофируется, втягивает в себя Вселенную, делается сразу всем, игрой мировых сил. Этот отдельный, несходный с другими индивид — единственная реальность ренессансного всеобщего, всякий раз рождающегося заново. Каждый — в оценке своих друзей и корреспондентов, современных биографов, в самооценке — „редчай-

ший“, “исключительный“... и почти “божественный“. Эти клише становятся обязательными» [6, с. 117].

Ренессанс — это время энергичных и жадных до жизни людей, с индивидуалистическим культом сильного характера, жаждой славы, чутких к красоте форм, проникнутых артистизмом, заменившим им мораль.

Эту мысль продолжает и М. И. Свидерская: «... Художник Ренессанса — не узкий профессионал в системе всеохватывающего разделения труда последующих столетий, а демиург-универсал, прямое воплощение исторического субъекта, его реализованная эпохой идеальная „модель“» [11]. Но, пожалуй, наибольшую широту возможностей и вместе с тем историческую устойчивость проявила та форма художественного синтеза, тот вид архитектурно-художественной универсальности, воплощением которых в эпоху Возрождения был сам художник, творческая личность во всем объеме ее самопроявления. Это и есть, по-видимому, наиболее типичная, собственно ренессансная «модель» ведущего культурного принципа: непосредственно личного, художественного, пространственно-архитектонического, дифференцированно-интегрирующего (универсального, но предполагающего уже достаточную расчлененность внутри целостности).

Возникает представление о «гении» художника, его природной одаренности (*ingenium*) и особенностях его индивидуальной манеры творчества.

Примерами творческой многосторонности в изобилии насыщен весь Ренессанс. На примере творческих биографий мастеров итальянского Ренессанса можно показать модель синтеза искусств Возрождения в целом — живописно-скульптурно-архитектурного синтеза: Джотто ди Бондоне, Филиппо Брунеллески, Донато ди Барди (Донателло), Леон Баттиста Альберти, Пьеро делла Франческа, Андреа Мантенья и др.

Три титана Высокого Возрождения — Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль — обладали художественной универсальностью, многогранностью, а гений Леонардо интегрирует в себе многогранность и научную. Каждый из названных художников есть воплощенная варьета.

Анализ искусствоведческо-эстетических и культурологических проблем итальянского Ренессанса позволяет резюмировать, что «художественная картина мира», выражая понятие культурной целостности, позволяет воссоздать образ художественной культуры как единое явление, в ту или иную конкретную эпоху обладающее своим образным видением и художественным языком.

Библиографический список

1. Дажина В. Д. Эрвин Панофский и его книга «Ренессанс и «Ренессансы» в искусстве Запада» // Панофский Э. Ренессанс и «Ренессансы» в искусстве Запада / пер. с англ. А. Г. Габричевского. — СПб., 2006.
2. Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI в. : в 2 т. — М., 1977. — Т. 1.
3. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / пер. с нем. С. Бриллианта. — СПб., 1904. — Т. 1.
4. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / пер. с нем. С. Бриллианта. — СПб., 1906. — Т. 2.
5. История эстетической мысли: Становление и развитие эстетики как науки : в 6 т. / редкол. М. Ф. Овсянников и др. — М., 1985–1987. — Т. 2.
6. Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. — М., 1990.
7. Леонардо да Винчи. Трактат о живописи // Эстетика Ренессанса : антология : в 2 т. / сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. — М., 1980. — Т. 2.
8. Эстетика Ренессанса : антология : в 2 т. / сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. — М., 1980. — Т. 2.
9. Мастера искусства об искусстве : избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. / под ред. А. А. Губера и др. — М., 1966. — Т. 2.
10. Свидерская М. И. Стиль в изобразительном искусстве Италии эпохи Возрождения // *Vivit virtus* : сборник, посвящ. памяти Т. В. Васильевой. — М., 2011 [Электронный ресурс]. — URL: <http://sviderskaya.philos.msu.ru/index.php?id=498>.
11. Свидерская М. И. Пространственные искусства в культуре итальянского Возрождения // Классическое и современное искусство Запада: Мастера и проблемы : сборник — М., 1989 [Электронный ресурс]. — URL: <http://sviderskaya.philos.msu.ru/index.php?id=463>.