



Андре
Шастель

ИСКУССТВО
И ГУМАНИЗМ
во Флоренции
времен
Лоренцо
Великолепного



Академия
исследований
культуры



Андре
Шастель

ИСКУССТВО И ГУМАНИЗМ

André
Chastel

ART ET HUMANISME
A FLORENCE

AU TEMPS DE LAURENT LE
MAGNIFIQUE

Études sur la Renaissance
et l'Humanisme platonicien

Presses universitaires de France
Paris 1959

во Флоренции
времен
Лоренцо
Великолепного

Очерки об искусстве Ренессанса
и неоплатоническом гуманизме



Университетская книга
Культурная инициатива
Москва – Санкт-Петербург
2001

ББК 63.3
УДК, 1/14
Ш 27

Редакционная коллегия серии:

Л.В. Скворцов (председатель), В.В. Бычков,
П.П. Гайденко, В.Д. Губин, Ю.Н. Давыдов,
Г.И. Зверева, Л.Г. Ионин, Ю.А. Кимелев,
И.В. Кондаков, С.В. Лёзов, Н.Б. Маньковская,
В.Л. Махлин, Л.Т. Мильская, Л.А. Мостова,
Г.С. Померанц, А.М. Руткевич, И.М. Савельева,
М.М. Скибицкий, П.В. Соснов,
А. Г. Трифонов, А.Л. Ястребицкая

Главный редактор и автор проекта «Книга света»: С.Я. Левит

Редакционная коллегия тома:

Переводчик: Н.Н. Зубков
Ответственный редактор, автор послесловия и комментариев:
О.Ф. Кудрявцев
Художник: П.П. Ефремов

Ш 27 Шастель Андре. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. 720 с. – (Книга света)

ISBN 5-7914-0023-3 (Книга света)
ISBN 5-94483-014-X

Труд Андре Шастеля, вышедший в конце 50-х годов, является классической работой по истории ренессансной культуры. Он хорошо известен специалистам и, несомненно, в переводе на русский язык привлечет внимание более широкого круга читателей, интересующихся проблемами культуры Возрождения. Шастель обнаружил тесную связь и взаимодействие искусства с гуманистической и философской мыслью Флоренции второй половины XV в., а также влияние флорентийского неоплатонизма на шедевры высокого Возрождения. Привлекая произведения выдающихся мастеров «века Медичи» и их менее известных собратьев по ремеслу, сочинения таких мыслителей, как Фичино, Пико, Ландино, Полициано и самого Лоренцо Медичи, Шастель показал зависимость стиля и содержания изобразительных искусств от идейного климата и духовной ситуации времени.

ISBN 5-94483-014-X



ББК 87.3

© С.Я. Левит, составление серии, 2001
© Н.Н. Зубков, перевод, 2001
© О.Ф. Кудрявцев, послесловие, комментарии, 2001
© Университетская книга, 2001

Предисловие

Тэн, который был превосходным, хотя и слишком скорым на обобщения, наблюдателем, рассказывает, что проводил долгие часы, глядя на произведения флорентийских художников второй половины XV в.: «Это чудный момент, нежная заря молодости души, когда человек впервые открыл поэзию реальных вещей. В этот момент он не проводит ни единой черты, не выражающей личного чувства; все, что он рассказывает, он испытал сам; еще не существует общепринятого типа, заключившего в условных формах красоты зарождающиеся чаяния его сердца ...». Сразу затем историк пытается установить, в какой среде и в какой эпохе стали возможны такая свежесть и такая оригинальность. Определенное состояние общества порождает соответствующее интеллектуальное поведение, из которого и следует вывести этот «чудный момент» искусства.

Во времена Лоренцо Флоренция находилась «в руках у общества богатых купцов, которые любили древность и желали жить без забот». Каковы были их интеллектуальные интересы? «Главной чертой», из которой «вытекают прочие», был «поиск совершенной человечности», «расцвет как естественных, так и благородных инстинктов». Отсюда своеобразный «пир ума», всё приводящего в систему и всё постигающего. Флорентийцы не нападают на христианство, а толкуют его; их терпимость напоминает современников Гёте, так что Марсилио Фичино кажется каким-то Шлейермахером. Сформулировать смысл его творчества несложно: «Соединяя философию, веру и науки, он возводит из них гармоничное здание, в котором мирская мудрость и догмат откровения дополняют и очищают друг друга, не только для того, чтобы дать грубой толпе надежное убежище и некие образы, но и для того, чтобы открыть дверь на свежий воздух и необозримые перспективы избранным мыслителям»¹.

Это соблазнительное, хотя и немного поверхностное, изложение не только описывало утонченную культуру, но и давало привлекательное философское осмысление представлению об искусстве «примитива», сложившемуся со времен Роско и Рио². Невинность воображения и свежесть чувств флорентийцам по-прежнему ставили в заслугу, но уж не говорили, что в их искусстве изливались наивная религиозность и христианское простосердечие. А в конце века изощренные мечтания

Гюисманса, Пеладана и поэтов-декадентов усложнили их образ: они открыли во флорентийской элегантности поразительную извращенность, нашли «Весну» Боттичелли «сатанической, неотразимой и ужасной» (Жан Лоррен), приписали Боттичелли, Леонардо и Синьорелли самые мрачные намерения³. Платоники Кареджи из веротерпимых и чувствительных мечтателей превратились в «посвященных», адептов таинственной теософии, тяготевшей над великими художниками, законным наследником которой был Гюстав Моро в комментариях Пеладана. Чары эзотеризма, окутавшие тогда флорентийское Возрождение, и поныне не полностью развеялись.

Таким образом, интерес к «золотому веку Флоренции», к искусству времен Лоренцо всегда был связан с двумя равно интуитивными и произвольными образами погибшей цивилизации. При посредстве великих знатоков вроде Уолтера Патера, Суареса и Пруста, сумевших многое извлечь из таких толкований, представление об очаровании этого уникального эпизода истории искусства, в общем, отстоялось в определенных формулировках, которые историки не смели или не могли вполне опровергнуть. Поэтическая и литературная интерпретация эпохи практически не изменилась. Конкретные исследования меценатства Медичи, действительной природы платонического движения, кризиса флорентийского искусства, ведущиеся уже более полувека, полностью пересмотрели все их вехи, но тот образ (или образы), что были созданы в прошлом веке, не сменились никаким новым, а прежние — также устарели вместе с чувствами и ценностями, породившими их: вкус на них несколько притупился. Критика же этих образов не проведена. В этой книге мы попытались свести элементы новой конструкции воедино.

Размах «платонического движения» и его успех во Флоренции неоспоримы, но это «движение» еще не исчерпывает всей истории флорентийского гуманизма⁴. Начиная с 1460-х—70-х гг. гуманисты постепенно все дальше и дальше отходили от моральных и литературных интересов первого поколения. Группу Академии — впрочем, непрочную, быстро расколовшуюся, — одушевляло открытое притязание на всемирное обновление (*renovatio*), и в 80-е годы она за несколько лет сделала это учение одним из господствующих в итальянской культуре; к концу века неоплатонизм стал в центре того, что можно назвать «возрожденческим мифом». Но искони присущий ему синкретизм, идеалистическая ориентация, умозрительный догматизм соответствовали болезненному, тревожному состоянию культуры. И во Флоренции всё это соблазнило не все умы; существовали скептики и прямые противники неоплатонизма, и даже грамматик Ландино, поэт Полициано, а несколько позже — метафизик Пико далеко не во всех пунктах соглашались с учением Фичино, нередко неопределенным и расплывчатым. Но во всяком случае в этой новой интеллектуальной атмосфере были выработаны и частично выражены идеи, давно уже признанные определяющими для своей эпохи (представление о человеке как центре мироздания, об органическом космосе), открыта античность как целостная цивилизация. Эти воззрения и сами по себе способны потрясти всю экономику знания и традиции культуры, а с ними еще сочеталось усиленное внимание к метафизической ценности Красоты, к достоинству поэта и художника, учение

о «музыкальных» законах мироустройства, о таинственном назначении любви, интерес к символике и, наконец, ощущение трудной судьбы незаурядной души⁵.

При ближайшем рассмотрении, Флоренция во времена Лоренцо являла собой город, где было больше проблем, чем определенности. Чарующий образ «культурного рая» может найти свое место в научном описании лишь как отзвук невнятных чаяний, как некий сон, при помощи которого эпоха надеялась преодолеть трудности своего времени, а затем укрывалась в нем, чтобы не замечать этих трудностей. Было бы в высшей степени обманчиво свести эти перемены к столкновению традиционной системы понятий с мыслью, уже принадлежащей «Новому времени». Конечно, здесь перед нами — грань двух исторических эпох, но культура, выработывавшаяся во Флоренции и занявшая главенствующее место в Возрождении, формулировала проблемы в терминах, равно отличавшихся от терминологии и последующей эпохи, и предшествующей. Интеллектуальная ситуация конца XV в. может быть корректно описана лишь в своих собственных категориях. Поэтому особо настойчиво следовало стремиться установить некоторые из этих категорий. Мы ссылаемся главным образом на труды Марсилио Фичино — отчасти для удобства изложения, но также и потому, что их содержательность и влияние все еще недостаточно оценены.

Итак, мы рассматриваем отношения искусства и гуманизма в их развитии и, так сказать, соответственно их особой проблематике. Для времени, когда история искусства была лишь главой в истории культуры, соответствие одного с другим, казалось, само собой разумеющимся. Эту «очевидность» и показалось полезным пересмотреть: как следует понимать, что ученому кружку, пораженному собственными открытиями, «соответствовали» живописцы и скульпторы, в свою очередь, замороженные новыми формами, настойчиво занимавшиеся проблемами стиля? Где и как они соприкасались между собой?

Здесь открывается целый пласт насущных и конкретных проблем, который «литературный образ» Возрождения долгое время оставял в тени. Мы не претендуем на то, что выделили соответствующие элементы со всей необходимой отчетливостью: мы лишь попытались проверить и методически сгруппировать ценные, а иногда и доказательные факты, касающиеся некоторых основных пунктов. Поэтому здесь явно больше предварительных данных, вопросов и тем для исследования, чем готовых результатов. Исследования о роли коллекций, текстов и заказов далеко не полны, хотя некоторые самые основные факты в них и описаны. Следует ли предпослать такому исследованию очерк экономики Тосканы, различных «классов» общества, их средств и притязаний, влияние их «идеологии» и чаяний на искусство? По правде говоря, неудача опыта, предпринятого несколько лет назад (при том, что его автор привлек всю необходимую информацию), относительно периода, непосредственно предшествовавшего нашему, не слишком обнадеживает в этом смысле⁶. Чтобы по-настоящему показать жизнь художественного центра, следовало бы пересмотреть понятийный аппарат исторической социологии. Объяснять эту жизнь конфликтами интересов, может быть, столь же прямолинейно и грубо, сколь наивно подчас объяснять ее просто переменами идей и вкусов.

Итак, мы не пренебрегаем никакими существенными фактами и стараемся со всей возможной отчетливостью показать важность флорентийского кризиса конца века, все его последствия для интеллектуальной жизни и для искусства. Более того: на наш взгляд, он представляет собой резкий рубеж этой эпохи. Но для наших целей достаточно было его описать, а для анализа его следствий — лишним раз указать на значение религиозной жизни и республиканских настроений во Флоренции. Тут-то мы не без удивления заметили (и затем сознательно подчеркивали) один факт, до сих пор недооценивавшийся историками Возрождения: общее для толпы и для буржуазии ощущение исключительной роли, предназначенной Флоренции, чувство национальной гордости с его иллюзиями и ограниченностью, вследствие которого город воспринимался как уникальный культурный центр, ключевой пункт всемирного обновления⁷.

Попытки кодифицировать терминологию, а вместе с тем сформулировать и зафиксировать необходимые символы, каноны и правила, гуманистическая догматика предпринимала уже в течение XVI в. В конце Кваттроцента различные предприятия, напротив, сталкивались между собой; в это время можно видеть и неуверенность, и дерзания, колебания наряду с нововведениями; на фоне деятельности всей эпохи выделяются усилия отдельных мастеров, из которых последующее столетие попыталось вывести окончательные решения. Вместо благостной, но несколько безжизненной картины культуры, приносящей под сенью меценатства прекраснейшие плоды искусства, возникает гораздо более смутное, полное контрастов, зрелище, где пересекаются разные моды, находки могут не иметь будущего, художники думают, ошибаются, работают на заказ, покидают родной город, где, в конечном счете, наивысшие достижения состоялись не в самой Флоренции. Ведь, к слову сказать, хотя Флоренция еще и привлекала к себе все взгляды, в соперничестве с другими художественными центрами она уже отставала. Великолепные находки отдельных художников существовали на фоне все более тяжелого и пошлого стиля бойки торгующих мастеровских. Изящество и беспокойство первых уже не могли вполне компенсировать бездумности вторых. Госканцы как будто вовсе не знают о Пьеро делла Франческа и Джованни Беллини, о Лауране и Браманте. Создается впечатление, что Флоренция пеклась не столько о лидерстве, сколько о верности самой себе.

Словом, мы видим, что вкусы эволюционировали, а искусство ставило перед собой новые проблемы. Иначе и быть не может, если в этой культуре замечают то своеобразную реакцию — всеобщий возврат к «готическим» привычкам в поэзии и искусстве, приведший к полузабвению недавних интеллектуальных и художественных достижений⁸, то неуклонный прогресс культуры, так что в ее несовершенных художественных и научных свершениях предвосхищается новый духовный мир⁹.

* * *

«История искусства, — говорил Анри Фосийон, — это история человеческого духа в формах». В этом определении, которое принимаем и мы, содержатся условия как работы по объективному изучению произведе-

ний и биографий, образующего нижнюю границу нашей дисциплины, так и особого, углубленного исследования, ищущего единственно приемлемые понятийные разграничения в самой природе стилей и их влиянии на умы. В первом случае задача состоит в том, чтобы изложить и упорядочить факты некоторого рода человеческого «производства», во втором — работа подчиняется особым связям этих фактов, требующим либо обращать внимание только на их автономную эволюцию («внутреннюю логику»), либо строить умозрения об аналогиях и соответствиях, судить о которых может лишь современное мироощущение. Первый способ изолирует произведения, рискуя забыть сами формы ради внешнего, нередко непрямого, описания. При втором способе прямо перед нами встает художественная очевидность, но он не может сделать свои интуиции доступными, если станет отделять «жизнь форм» от реальных произведений. Второй путь — прямой, первый — окольный.

Историк искусства обязан четко определить свое место между этими двумя пределами. В наше время он так же не может ограничиться хронологией и «объективными» связями, как и предаваться впечатлениям: цель его работы — объединить внешнее объяснение и внутреннюю интерпретацию. С одной стороны, ему необходимо уточнять множество атрибуций, датировок, конкретных условий создания произведений, причем его дискурс становится безличным; с другой стороны, он пытается установить «ценность», причитающуюся произведениям, будучи как бы их представителем в современности, их личным адвокатом. Таким образом он упорядочивает свои методы, очерчивая и, в конце концов, ограничивая центральную проблему — проблему качества.

Положение Флоренции в конце XV в. как раз позволяет выделить и использовать некоторые специфические отношения. Главное в это время (это явление вообще можно принять за рабочее определение Возрождения) — потребность «снять перегородки» в интеллектуальной деятельности. Хорошо показано, что схоластическая иерархия деятельности, поскольку она применялась на практике, не позволяла художнику знать оптику, а секретарю Синьории читать философов. Успех «наук о человеке» («*studia humanitatis*») в Италии сломал эти преграды, создав на периферии университетской науки живую культуру, основанную на знании древних авторов и, таким образом, стимулированную ощущением самобытности Италии. Честолюбивые художники (как и желавшие утвердиться в обществе писатели) увидели в этом течении возможность выглянуть за привычные рамки своей деятельности. Они обратились к источникам сведений: это могли быть античные трактаты, которыми до тех пор пользовались лишь в схоластических сводах, или высказывания философов. Художники воспользовались ими для замечательных начинаний: искусство перестало быть просто техникой. Все растущее разрушение рамок было одним из важных следствий общего культурного развития, которое историк искусства должен тщательно рассмотреть¹⁰.

С того момента, как хозяин художественной мастерской перестал смотреть на себя как на предпринимателя и проявил в той или иной мере интеллектуальные интересы, в его работе стал заметен целый ряд перемен. Усовершенствование живописной перспективы («*la prospettiva pingendi*») произошло, говоря в общем, из технического развития поня-

тий оптики, никем не истолкованных, которые Брунеллески пришло в голову применить на практике¹¹. Таким же образом Альберти в трактатах по риторике, предназначенных, собственно, для образованных служащих, открыл возможность для указания на новый статус живописи¹². Графическое изображение стало способом «научного» исследования, и основные «открытия» этого времени, как не раз справедливо указывали, произошли благодаря безудержным требованиям художников и скульпторов, желавших посредством организации форм получить власть над миром явлений. Здесь основной вклад внесли именно флорентийцы: творчество Леонардо выглядит уже не исключением, а гениальным продолжением работы, которая велась на границе науки и искусства все время. Именно это перемещение горизонта и вновь возникшие связи между разными областями изменили картину мира. Так искусство на протяжении двух поколений служило орудием переворота, далеко выходящего за его пределы.

Здесь и возникает собственно проблема нашего исследования. В том состоянии, в каком находилась европейская мысль XV в., границы между наукой и философской рефлексией преодолевались с такой же легкостью, как между позитивными знаниями и выражавшими их художественными формами. По крайней мере, временным связям, установившимся между математикой или анатомией и деятельностью живописцев и скульпторов, рьяно стремившихся ими воспользоваться, соответствовали размышления гуманистов, которые, перестав быть просто филологами или исключительно моралистами, в явлении культурной эволюции разглядели возможность и даже необходимость универсального синтеза — иного, нежели схоластический, который не мог предвидеть всех новых проявлений человеческого гения. Видно, как гуманисты все больше интересуются произведениями искусства и их создателями (их интерес, конечно, остается литературным, но от того он не менее показателен). Логика «разрушения перегородок» такова: на первой фазе художники дерзнули обратиться к геометрии и ученым текстам, на втором этапе, вследствие вызванных этим перемен, художники постепенно занимают более высокое положение. Теперь художника, наравне с поэтом, ценят, поскольку они поистине представляют некие «модусы» знания. Рафаэль и Микеланджело уже пользовались почетом, который причитается деятелям самой высокой культуры. И в этом отношении репутация великих мастеров осмысливается как завершение перспективы, обозначившейся во второй половине XV в.

Нам представляется, что эта эволюция — такая простая и, если угодно, совершенно естественная, — может быть правильно понята лишь при помощи несовершенной, но весьма влиятельной неоплатонической системы понятий, итогом которой (не без колебаний и оговорок) становилось целостное знание нового типа. Эстетика, в современном смысле слова, возникла не в эпоху Возрождения и не в классическую эпоху¹³, но, увидев взаимодействие, установившееся между искусством и вновь разрабатываемыми понятиями, можно лучше оценить вклад тосканских мыслителей и мастеров в повышение статуса художника, утвердившееся вместе с «ренессансным мифом»¹⁴.

Итак, следует рассмотреть отношения искусства и гуманизма, начиная с того момента, когда становится возможным установить существо-

вание далеко зашедшего «симбиоза» искусства и науки, существовавшего в эпоху «флорентийского Кваттроченто». Ведь неоплатоническое движение предстает как бы реформой прежнего гуманизма; оно претендует на то, чтобы обобщить все научные дисциплины и, вместе с тем, подчинить их богословскому умозрению. Нам показалось полезным исследовать, как могли при этом возникнуть не только многочисленные связи между «миром идей» и «миром форм», но и интеллектуальные обоснования художественных начинаний. Существуют и еще два аспекта своеобразия ситуации во Флоренции, необходимых для описания, задуманного таким образом, которые также стали ведущими в нашем изложении: свойственная городу Донателло и Леонардо, где произведения больших мастеров оживленно обсуждались, атмосфера «критики» и проглядывающий сквозь тенденции академизма в тосканских кругах стилевой конфликт.

Между тем, в развитии флорентийского искусства конца века есть некий парадокс, который нельзя не учитывать. «Символы» гуманизма 60-х гг. были связаны с тонким и ясным искусством Кваттроченто— их высочайшим выразителем был Боттичелли. Излюбленные неоплатониками мотивы «в античном духе» и внушенные им аллегории разной степени сложности не совпадают с тенденциями, готовившими классические вкусы¹⁵. Но в то же время неоплатоническое движение выработало идеи о природе, об истории, о душе, глубоко значимые для Леонардо, Микеланджело и Рафаэля; в нем созрела идея об «интеллектуальности» высших форм, превосходящей уровень собственно «разума», без чего не могло бы возникнуть и целостное эстетическое мышление. Если в течение XV в. искусство было инструментом более широкой интеллектуальной революции, то достижения великих мастеров (совершившиеся, впрочем, уже не во Флоренции) оказались шире прямо высказанного содержания гуманистической мысли: искусство, со своей стороны, внесло в умственные спекуляции новое качество и в течение XVI в. старалось передать это содержание в своих собственных рамках.

Таким образом, можно прийти к более обобщенному выводу. Сознание искусства вышло за рамки собственно ощущения форм. Теория искусства (и теория художника) пользовалась заимствованными понятиями и предпосылками: только за счет этого она могла развить собственную структуру. Этот перенос понятийного аппарата здесь зафиксирован и схематизирован в связи с коренным переломом культуры Возрождения, который произошел около 1500 г.¹⁶

* * *

В итоге исследования мы пришли к одному отрицательному выводу: флорентийского «золотого века» не существовало. Представление о неких особых эпохах — это одна из фикций, помогающих задним числом ритмизовать ход истории; как правило, оно не выдерживает критики. Но в частном случае, касающемся Флоренции, мы, видимо, можем установить, что это представление явилось очень рано, причем имело вполне определенную пропагандистскую функцию: оно возникло сразу после

бедствий конца XV в., после антимедицейского и, вместе с тем, антигуманистического бунта, поднятого и направленного Савонаролой.

Флорентийская история конца XV в. была достаточно богата сильными новшествами и мощными произведениями, чтобы вызвать ностальгию; хотя ее культура и искусство были полны контрастов и каждое начинание встречало препятствия, после 1500 г., когда интеллектуальная, художественная и политическая свобода столкнулась с серьезными ограничениями, память об этом изгладилась. Времена Лоренцо породили необычайные надежды; многие произведения этого времени излучают жизнерадостную уверенность и особую, полную веры в будущее, веселость. Но атмосфера невинного блаженства, в которой будто бы только и жила Флоренция, — плод фантазий. Ее не просто разом разрушили кризис государства и внешние события: ей не соответствовало и тревожное состояние умов. Флорентийцы стремились к новому порядку, который не могли как следует определить, а тем более осуществить. «Прелестный момент», о котором пишет Тэн, исчез, как греза — да он и был грезой. И одна из главных проблем Ренессанса (во всяком случае, из тех, что рассмотрены в нашей работе) — перейти от представления о «золотом веке в грядущем» к представлению о «золотом веке в минувшем».

Поэтому мы не стремились дать определение «мировоззрения», из которого можно было бы вывести явления истории искусства. Этот метод хотя и удобен для общих курсов, но дает лишь искусственное освещение: он отвлекает внимание от конкретных ситуаций и направляет его на некое абсолютное единство, существование которого еще не доказано. Мы выбрали прямо противоположный путь: вначале отыскивали *минимально показательные факты* — произведения, формы, тезисы, которые во времена Лоренцо были несомненно *новыми*, что доказывается откликом на них. Возникали эти новые факты почти всегда одинаково: эпохальные картины, рельефы, интерьеры и даже здания, как правило, можно возвести к личности того или иного гуманиста; почти столь же регулярно они объясняются одним из аспектов учения гуманизма, а кроме того, видно, как действительно проявляется в них дух флорентийской самобытности. Такое исследование — предмет первой книги; оно приводит к фиксации некоторого количества *проблем*, которые возникали перед художником из-за необходимости выразить новые концепции и найти новые способы изображения. Для людей, быстро откликающихся на новое и обладающих деятельным воображением, было равно интересно заново организовывать иконографический материал и конструировать новые формы.

Но все это не создавало однородного целого, системы, и вторая книга нашей работы не претендует на то, чтобы дать «ключ» к искусству того времени: она лишь предлагает общую картину этих активных элементов флорентийской художественной культуры. В полной мере ее значение выявляется в сравнении с соседними художественными центрами. Флоренцию невозможно изолировать, забывая о параллелях к ее искусству и их развитию. Поэтому в третьей книге оказалось необходимым в связи с основными фактами истории флорентийского искусства бегло наметить и другие точки соприкосновения флорентийских идей и флорентийского стиля. В какой-то мере это было средством описания *способов работы*,

присущих разным школам и художникам; таким образом удалось также определить те рамки, благодаря которым могло сформироваться классическое искусство. Но при этом горизонт опасным образом расширился: в такой перспективе мы не без страха увидели вдалеке самые знаменитые шедевры Высокого Возрождения. Мы сочли, однако, необходимым пойти на риск показаться банальными и даже отчасти смешными, что в наше время неизбежно при разговоре о чересчур прославленных произведениях: иначе все наше построение оказалось бы бесплодным. «Ренессансный миф» получил завершение в Риме, а не во Флоренции, и об этом следовало напомнить.

Итак, вся оригинальность нашей работы состоит в отчаянной попытке систематизировать различные уровни исторического знания и установить связи между ними. Это случилось не из-за какой-нибудь заранее принятой установки, но благодаря тому, что мы стремились к взаимодополнению методов для каждой ситуации, иногда для каждой работы. Вот почему мы постоянно переходили (не смешивая их) от истории стилей к «иконологии», и то и другое связывали с требованиями заказчиков и способами работы художников¹⁷.

Заключительные выводы представлены, так сказать, на секущей плоскости нескольких точек зрения. Мы думаем, что это лучший способ показать тонкие сцепления механизмов искусства, в которых задействован человеческий дух целиком. Слишком поздно мы поняли, насколько безрассудным был этот план, в чем и признаемся вместе с флорентийским поэтом:

... chi pensasse il ponderoso tema
E l'omero mortal che se ne carica,
Nol biasmerebbe se sott'esso trema
[Но столь велики тягости труда,
И так для смертных плеч тяжка натуга,
Что им подчас и дрогнуть — нет стыда
(Parad., XXIII, 64-66.

*Здесь и далее цитаты
из «Божественной комедии» в пер.
М.Л. Лозинского)].*

Введение

Легенда о Медичи

All'ombra del lauro
[«В лавровой сени»]
Беллинчони. Сонет 197.

В XVII в. великие герцоги Тосканские задумали прославить «век Лоренцо Великолепного» серией фресок (1635). Джованни Маноччи составил программу, а придворные живописцы герцогства написали три аллегорических панно, и поныне сохранившихся в нижнем этаже палаццо Питти. Одно из них показывает Лоренцо в Кареджи, другое — Лоренцо среди художников, третье, наконец, — Лоренцо, занятого управлением Флоренцией: вслед за меценатом и «адептом платонизма» представлен государственный муж¹⁸. На первой фреске, принадлежащей Франческо Фурины, изображен холм Кареджи под золотисто-синим небом, вилла Медичи и «государь» Флоренции у подножия памятника Платону; вокруг Лоренцо почтительно толпятся гуманисты и поэты. На второй, писанной Оттавио Ваннини, Лоренцо сидит в «казино Сан Марко» в окружении молодых художников; на первом плане справа Микеланджело показывает голову фавна, изваянную им по античному фрагменту: согласно Вазари, она привлекла внимание властелина Флоренции. Так «апофеоз» Лоренцо переходит в изображение «золотого века Флоренции».

Эта легенда о Медичи родилась лет за семьдесят пять до того, одновременно с великим герцогством Тосканским; она связана с его аристократическим устройством и академическими учреждениями. Первая ее законченная версия находится на стенах Палаццо Веккио: это цикл фресок Вазари 1556—1558 гг. на стенах герцогских апартаментов, в «монументальном квартале», как его стали называть впоследствии (апартаментах третьего этажа), в то время как большая гостиная в центре (так называемый Зал Совета Пятисот) была полностью посвящена прославлению Козимо I. В своих «Рассуждениях» Вазари дает их подробное самодовольное описание¹⁹. Историческая роль каждого героя подытожена типической сценой: большой медальон в зале, посвященном основателю рода, изображает Козимо среди ученых и художников (Фичино, Тосканелли, Беато Анджелико, Гиберти); на двух панно в соседнем зале, главное в росписи которой — плафон «Апофеоз Лоренцо», — Великолепный также разговаривает с гуманистами и художниками.

«Прошу Вас посмотреть, — пишет Вазари, — на последнюю фреску, где Лоренцо с открытой книгой в руках сидит среди множества ученых,

и все они держат книги, карты, циркули ...» — «Назови мне их имена!» — восклицает герцог. «Охотно, — отвечает Вазари. — Здесь видно, как, отдав распоряжения относительно общественных и частных дел в городе, он предавался удовольствиям, изучению философии и литературы в обществе школы ученых, с которыми он, вящего ради спокойствия, занимался науками то в Поджо а Кайяно, то в Кареджи». И он перечисляет имена: Джентиле да Урбино, Халкондил, Пико, Аккольти, Полициано, Пульчи, Фичино, Ландино, грек Ласкарис, Марullo, «Альберти, во времена Лоренцо написавший свои книги об архитектуре» и даже Леонардо Бруни (скончавшийся в 1444 г.), который хотя и не при Лоренцо сочинил свою историю Флоренции, но хорошо вписывается в эту идеальную группу. В заключение герцог, формулируя мысль о золотом веке Медичи при Лоренцо, говорит: «Не думаю, Джорджо, что когда-либо град сей столь изобилывал искусными людьми в словесности греческой, и латинской, и народной, также и в скульптуре, архитектуре, ремеслах столярном и скобяном, в искусстве бронзовом, ни что кто-либо из нашего дома так стоял на их высоте, так награждал и поощрял их, как Лоренцо». Также и следующая сцена показывает мецената в обстановке, подводящей итог всей его деятельности в культуре своего времени: «Вот Лоренцо в саду, который он устроил и который поныне находится на площади Сан Марко; он наполнил его античными мраморами и многочисленными живописаниями — все превосходной работы, единственно дабы устроить школу молодых художников — скульпторов, живописцев и архитекторов — под руководством Бертольдо, ученика Донателло». Среди них, в первую очередь, находился и Микеланджело, который, подводит итог Вазари, мог родиться только «при этом прославленном и великолепном человеке».

Все это, собственно говоря, — иллюстрация к некоторым местам из его «Жизнеописаний знаменитых художников», где уже в издании 1550 г., а еще яснее в новом издании 1568 г. биограф множество раз навел речь на деятельную роль обоих великих Медичи, особенно Лоренцо, в развитии флорентийского искусства. Необходимо было как можно более тесно связать славный момент, давший разом множество как гуманистов, так и мастеров искусства, с патронажем Медичи. Параллель очевидна: как особая роль Лоренцо в государстве служила в XV в. прообразом будущего монархического устройства герцогства (1537), так и собрания гуманистов в Кареджи предвозвещали «Флорентийскую академию» (1541)²⁰, а «школа садов Сан Марко», устроенная по внушению Великолепного для воспитания скульпторов и живописцев, должна была рассматриваться как предок вновь рождавшегося учреждения — «Академии рисунка» (1562). Герцог Козимо и представлен в следующей же зале тоже как друг ученых и художников. Бледноватое настоящее «академической эпохи» получала обоснование в роскошном прошлом «золотого века»: прославляя его, укрепляли собственное положение. Ко времени принципата Лоренцо (1469-1492), еще не обремененного никаким знатным титулом, отнесен момент, когда Флоренция во всех областях познала «полноту времен» и исполнила свое предназначение²¹.

Эта символическая сцена, составленная Вазари и развитая авторами фресок палатцо Питти, была прелюдией к канонизации Лоренцо в каче-

стве одного из предков «просвещенного деспотизма». В начале прошлого века такие похвалы Лоренцо долго звучали из уст У. Роско²², и нередко они мешали историкам дать более точное истолкование событий. Связывая с меценатством Великолепного существование некоей литературной и некоей художественной академии, в которых состояли все значительные философы и художники, похвалы «золотому веку» не просто группировали факты, но формировали представление о том, как строилась флорентийская культура, и претендовали на объяснительную силу. Подводя итог академической доктрине, Вазари ясно говорит, что «гений» должен быть оплодотворен знанием и поощрен властью. Эта точка зрения и предопределила его толкование исторических источников, и вдохновила его исторические картины. В наши дни она не столь убедительна. Образ «золотого века» извращает реальность; на деле вычлняются совсем иные детали картины. Итак, начиная исследование связи культуры и искусства Кваттроценти, следует убрать эту искусственную преграду, в равной мере искажающую и восторги, и критику²³.

Меценатство Лоренцо

Действительный масштаб меценатства Медичи уже давно поставлен под сомнение. Высказывалось возражение, что ни в 1480, ни в 1490 г. власть вовсе не была столь централизована, а общественное мнение столь покорно ей. Доля Медичи в заказах художникам меньше, чем доля монастырей, братств и знатных флорентийцев. Правда, они могли формировать вкусы, однако Лоренцо — безалаберный финансист и себялюбивый дилетант — напрасно пытался влиять на искусство своими коллекциями безделушек, медалей и древних статуй: «Флорентийские собрания рубежа 15—16 в. как нельзя более посредственны». Не могли принести пользы искусству и обласканные хозяином Флоренции ученые: тут просматривается скорее момент упадка. «Взаимопроникновение этих дисциплин (искусства и гуманизма. — *А.Ш.*) уже не столь совершенно, как в прошлом». Ни Полициано, «интерес которого к искусству шел немногим дальше обывательского», ни тем более Марсилио Фичино — «мыслитель, целиком обращенный к абстракциям» — не могли дать никакого толчка работе живописцев и скульпторов. Наконец, «разочаровавшись в гуманистах и поэтах, Великолепный обратился к ученым-специалистам: эрудитам, эпиграфистам, нумизматам, — ... конкретные знания которых привлекали его и скрашивали его провал», потому что в конечном счете в результате его меценатства так и не появилось ничего выдающегося. Аллегория Фурины и картина Вазари исторически ложны и абсолютно недопустимо пристрастны²⁴.

Противостоя классическому тезису, эта точка зрения, к сожалению, принимает его предпосылку: тесную связь между личностью Лоренцо и ходом развития искусства. Мнение о причинно-следственной связи между направляющей ролью Медичи и развитием искусства Флоренции следует пересмотреть. Влияние Лоренцо проявлялось двояко: в политике поддержания престижа флорентийского искусства и посредством неко-

того количества его собственных начинаний и заказов. Размах такой политики не следует недооценивать, но она как раз лишала Флоренцию собственных художников. Самые же интересные проекты Лоренцо были оборваны преждевременной смертью сорокатрехлетнего мецената, а то, что было реализовано, далеко не полностью соответствовало его намерениям.

Политика поддержания престижа искусства

Не следует искать во Флоренции при Лоренцо ни регулярного меценатства, сравнимого с меценатством Людовика XIV — покровителя Лебрена и основателя Академии надписей, — ни даже сознательных и эффективных акций в духе Юлия II. В благополучный период, предшествовавший делу Пацци и итальянскому кризису 1478–1480 гг., заказы для дворца на Виа Ларга, видимо, как и прежде, поступали к братьям Поллайоло, особенно к Антонио, но время от времени разовые работы поручались мастерской Верроккио — в частности, во время «джостры» 1475 г.; именно учителя Леонардо, в обход Пьеро Поллайоло, Лоренцо в 1477 г. порекомендовал капитулу Пистойи²⁵. Десять лет спустя в хорошо известном письме к Джованни Ланфредини от 12 ноября 1489 г. Антонио назван «главным маэстро города» [*principale maestro della città*], лучшим из когда-либо виденных, по мнению знатоков. Но этого великого мастера во Флоренции никто не держал. В 1484 г. Антонио Поллайоло вместе с братом поселился в Риме, чтобы завершить бронзовый надгробный памятник Сикста IV, заказанный семьей делла Ровере. Поэтому упомянутое письмо, по всей вероятности, не имело в виду рекомендацию Антонио для Рима: скорее оно связано с заботами Лодовико Моро, просившего прислать известного и работающего мастера на смену Леонардо²⁶. Так велика была вера (пожалуй, преувеличенная) в художественные возможности Флоренции, что запас художников казался неисчерпаемым. Поэтому Лоренцо старался не столько занять их в самом городе, сколько разослать по другим городам. В 1480 г. он рекомендовал неаполитанскому королю Джулиано да Майано, а позднее, в 1490, — Луку Фанелли и даже Джулиано да Сангалло, которым особенно дорожил. К португальскому королю Жуану II Лоренцо отправил Андреа Сансовино, построившего королю четырехбашенный дворец, не имевший во Флоренции никакого подобия. Принято считать, что таким образом проявлялся прежде всего авторитет вкуса Лоренцо для иностранных государей и прелатов, весомость его суждений по вопросам искусства²⁷. Это, конечно, так, но была здесь и своего рода «культурная пропаганда». Не приходится сомневаться, что хозяин Флоренции, гордившийся тем, что в делах руководствуется тремя принципами: *patriae decus, familiae amplitudo, incrementum artium* [«польза отечества, величие семейства, возрастание искусств»], — никогда их не разделял²⁸.

Можно даже поставить вопрос, не истощала ли Флоренцию эта политика, вызывавшая чрезмерный отток художников из ее мастерских. Около 1485 г., а возможно и в 1481–1482 г., потеряла своего главу мастерс-

кая Верроккио: он уехал в Венецию и уже не вернулся. В то же самое время Леонардо да Винчи удалился в Милан, вероятно, по рекомендации правителя Флоренции, который желал угодить Лодовико Моро, искавшему искусного скульптора для статуи Франческо Сфорца. В 1481 г. по просьбе примирившегося с Флоренцией папы в Рим для росписи Сикстинской капеллы выехала группа живописцев, в которую входили самые яркие личности тосканского искусства: Боттичелли, Доменико Гирландайо, Синьорелли. Вернувшись, три этих художника вместе с Филиппино Липпи получили заказ на оформление виллы Лоренцо, но этот малозначительный проект не имел продолжения: в 1488 г., по совету правителя Флоренции, кардинал Караффа пригласил Филиппино расписать капеллу Минервы в Риме. Только Синьорелли несколько позже (в 1490 г.) написал для Лоренцо две важные картины.

Надо сказать, что во Флоренции не затевалось ни одного сооружения, сравнимого с капеллой Сикста IV или даже с апартаментами Борджа. Росписи Гирландайо и Филиппино в Санта Мария Новелла появились благодаря заказам семейств, дружественных Медичи: Торнабуони и Строцци — они позволяли себе такие замыслы, к каким Лоренцо, кажется, не был расположен, причем все эти предприятия появились лишь во второй половине 80-х гг., после пятнадцати весьма малоактивных лет так называемого «меценатства».

К этому явному (и действительному) стремлению распространить славу Флоренции по всем государствам Италии следует добавить и внутривосполитическую пропаганду: ведь Лоренцо приступил к официальному прославлению имен, составляющих славу тосканского искусства, обратившись для этого к самым ярким деятелям гуманизма²⁹. В 1481 г. Ландино в предисловии к официальному в каком-то смысле изданию «Комедии» Данте нарисовал очерк истории флорентийского искусства в рамках традиционного похвального слова городу. В 1488 г. Филиппино было поручено соорудить саркофаг своему отцу в соборе Сполето, а Полициано написал для него эпитафию. В 1490 г. Бенедетто да Майано поставил в Санта Мария дель Фьоре памятник Джотто, а Полициано сочинил знаменитую надпись, в которой Джотто, как ни странно, представлен мозаичистом (почему, будет объяснено ниже)³⁰. В том же году на хорах Санта Мария Новелла на триумфальной арке, изображенной в сцене видения Захарии, появилась торжественная надпись сочинения того же Полициано: «An. MCCCCLXXXIX quo pulcherrima civitas opibus victoriis artibus aedificiisque nobilis copia salubritate pace pertruebatur» [«В год 1490, когда прекраснейший град наслаждался победами, искусствами и постройками, достатком, благополучием, миром»]. В основном фреска занята изображениями членов семьи Торнабуони; в центре других групп справа изображены три молодых человека из числа друзей Медичи, а внизу слева — четыре гуманиста (Ландино, Фичино, Полициано и Джентиле де' Бекки), появление которых должно не столько почитать академию Кареджи, сколько показать воспитателей Лоренцо³¹.

Ничто лучше этой горделивой надписи не дает представления о том, сколько сил прикладывал сам Лоренцо, чтобы возвеличить славу и достоинство Флоренции. В том и состоял смысл его художественной политики — не в больших постройках или росписях, назвать которые было бы

затруднительно. Проявился он также и в настойчивом желании закончить собор: в 1491 г. Лоренцо организовал конкурс на проект фасада, не приведший ни к какому решению; временный деревянный декор, устроенный в 1515 г. по случаю приезда Льва X, кажется, был сделан по мотивам некоторых проектов, отобранных Лоренцо, чтобы тем воздать честь его памяти³². Около того же времени (1490) по его же побуждению началась эксперименты по мозаичному оформлению капеллы Сан Дзаноби — возможно, имелось в виду распространить этот опыт на весь купол, как и в Баптистерии³³. Это как нельзя более льстило общественному мнению, живо откликавшемуся на всё, что говорило о флорентийской самобытности. Единственным религиозным учреждением Великолепного был монастырь августинцев у ворот Сангалло, проект которого создал в конце 80-х гг. Джулиано да Сангалло для фра Мариано³⁴. Возможно, он был началом большой строительной программы: в 1489 г. декретом Синьории были предоставлены существенные налоговые льготы для нового строительства³⁵.

Личная роль Лоренцо

Чего у Лоренцо не отнять — это интереса ко всем видам художественной деятельности и влиятельности его вкусов. Именно эти его способности поражали всех современников; на них указывал и Гвиччардини во «Флорентийской истории». Особо отметив интерес «государя» к философии, историк говорит далее о его приметном интересе «*alla musica, alla architettura, alla pittura, alla scultura, a tutte le arti di ingegno e di industria, in modo che la città era copiosissima di tutte queste gentilezze, le quali tanto più emergevano quanto lui, sendo universalissimo, ne dava giudicio e distingueva gli uomini, in forma che tutti per più piacergli facevano a gara l'uno dell' altro*» [«к музыке, к архитектуре, к живописи, к ваянию, ко всем искусствам, требующим дарований и предприимчивости, так что град приизобилвал благородными произведениями такого рода, тем более выдающимися оттого, что государь, будучи сведущ во всем, судил о них и выделял отличившихся, так что все, чтобы лучше угодить ему, состязались друг с другом»]³⁶. Здесь речь не об официальных заказах. Вымышленное представление о меценате-организаторе, развеявшись, должно смениться осознанием его репутации эстета, великого знатока, суждения которого высоко ценились. Это важный нюанс, и он больше отвечает тому, что известно об атмосфере Флоренции, вечно беспокойной и любопытной.

«Жизнь Лоренцо Медичи», написанная Никколо Валори по-латыни вскоре после 1515 г. и напечатанная по-итальянски в 1569 г., приводит в этом отношении связный ряд фактов и кое-что позволяет уточнить³⁷. Лоренцо интересовался искусством прежде всего для самого себя, с эгоизмом коллекционера и дилетанта; более всего он занимался пополнением галереи антиков и драгоценностей, унаследованной от Козимо, главный упор делая на всевозможные разновидности «*Kleinkunst*», которое было его страстью. В этом смысле он был типичнейший для сво-

его времени «*vetustatis amator*», влюбленный в свои антики: «Всякий, кто хотел угодить Лоренцо, дарил ему медали, золотые и украшенные драгоценными камнями, самоцветы и любые вещи в античном вкусе из всех уголков мира»³⁸. Ему удалось стать владельцем медальерного кабинета, собранного папой Павлом II, он держал агентов по всей Италии и демонстрировал такую деятельность, нетерпеливость и расточительность во всем, что касалось прекрасного и редкости, что Галеаццо Сфорца не без зависти сказал однажды: «Лоренцо скопил у себя самые достойные вещи со всего света». Не стоит никакого труда убедиться в систематическом росте собраний Медичи хотя бы относительно предметов, находившихся в палатце на виа Ларга, сравнив инвентарь 1492 г. с инвентарями 1456 и 1463 гг., составленных при Козимо, и 1465 г. — для Пьеро, к этому времени коллекция насчитывала 100 золотых медалей, 300 серебряных, 30 камней и гемм, вазы. В 1494 г. она увеличилась примерно вдвое.

Прийдя к власти, Лоренцо поручал работу главным образом бронзовщикам, медальерам, инкрустаторам, орнаменталистам³⁹. Ясно видно, что его привлекает, чьи таланты он ценит: Верроккио, Антонио Поллайоло, Бертольдо и тут же — Андреа Гваццалотти, от которого сохранилось письмо к Лоренцо (1478). Случай, когда он заказывал картину или фреску, редки, и к художникам Сикстинской капеллы Лоренцо до их возвращения из Рима практически не обращался — как будто именно в этот момент он заметил недостаточный размах того, что затевалось во Флоренции: они работали на разрушенной ныне вилле Спедалетто близ Вольтерры⁴⁰. Единственным его начинанием, достойным дела Козимо Старого или хотя бы много строившего Пьеро, в итоге оказалась вилла Поджо а Кайяно, значение которой видно из свидетельства Валори: «Он любил архитектуру, особенно же в античном вкусе, что можно видеть в Поджо а Кайяно — месте, где явилось древнее великолепие и которое Полициано воспел в своей поэме»⁴¹. Это предприятие относится к 1485—86 г., когда завязалась дружба государя с Джулиано да Сангалло — отсюда и его важность. В течение последующих лет Лоренцо участвовал в дискуссиях о фасаде Санто Спирито и рекомендовал своего архитектора для постройки ризницы в этом храме. В сравнении с эффектными программами Федерико Урбинского или Сикста IV итог выглядит скромно.

Объяснение этому думали найти, указывая, что сперва надо было довести до конца давно уже начатые работы, что в 1469 г. у Медичи было уже много вилл, убранных статуями и картинами, что в них оставалось мало свободного места⁴². На самом же деле вся любовь Лоренцо обратилась на «так называемые малые искусства», и лишь к сорока годам становится заметным его интерес к архитектуре и оформлению интерьеров. Историки волей-неволей признавали, что в этих областях он совершил немного; даже Вазари пришлось написать: «Ни одна из построек, начатых Лоренцо, не завершилась по причине его смерти», что относится, в общем-то, лишь к вилле Поджо а Кайяно⁴³. Репутация флорентийского правителя как знатока архитектуры (справедливая) и строителя (мало на чем основанная) достигла всех провинций Италии и даже зарубежных стран: и Жуан II Португальский, и Альфонс Арагонский обращались к нему за советами. Пачоли в небольшой работе об архитектурных ордерах (Венеция, 1509) рассказывает, как он узнал об интересе Лоренцо к боль-

шому искусству благодаря макетам, привезенным в Неаполь Джулиано да Майано; с государем он связывает замечательные достижения флорентийской архитектуры, говоря о которых, заключает: «Chi oggi vol fabricare in Italia e fore subito recorreno a Firenze per architecti» [«Кто ныне в Италии и вне ее хочет что-нибудь построить — спешит обратиться во Флоренцию за архитекторами»]⁴⁴.

В конечном счете создается впечатление, что Лоренцо занимали больше люди, чем произведения: «Он, — пишет Валори, — делал своим домашцем всякого, в ком распознавал природные дарования или художественные таланты, милостиво обходился с такими людьми, лелеял их и никогда не покидал»⁴⁵. Он любил общение с умом и талантом, может быть, для того, чтобы в самом себе воспитать своеобразного универсального художника, приобрести или почувствовать возможности гения; Лоренцо — поэт и музыкант — интересовался всем. Может быть, здесь и кроется тайна его интеллектуальной жизни, столь богатой в своих проявлениях. На смену мужественному поколению Козимо, любившему постройки во всех родах, пришло поколение удивительно одаренных эстетов, предпочитавших деятельности умозрение и наслаждение жизнью. О том же говорят меланхолические стихи Лоренцо, его созерцательные мечтания, любовь к буколике и тайнам природы, время от времени возникавшие планы уйти на покой⁴⁶. В его репутации «великого знатока» был оттенок оригинальности и как бы двусмысленности.

Поэтому не стоит говорить о нем как о «меценате» в классическом и даже в обыденном значении слова. Но остается еще один коренной вопрос: о школе в саду Сан Марко. Если Лоренцо создал вокруг старого скульптора Бертольдо — хранителя его антиков — школу для молодых художников, где училось множество молодых дарований во главе с Микеланджело, значит, здесь играла роль не только его личность и его вкусы; он действительно хотел задать направление флорентийскому искусству, и предание по праву чтит в нем самого современного из меценатов.

«Школа в саду Сан Марко»

На существование «школы» художников, собиравшейся вокруг Бертольдо под эгидой Лоренцо Великолепного, не указывает ни один документ того времени. Это капитальное учреждение описывается только в истории Вазари — как обычно, в виде отступления, в биографии Торриджано, соученика Микеланджело. О школе говорится уже в первом издании «Жизнеописаний» (1550), а во втором (1568) появляется ключевое слово: эта школа Сан Марко, «питомник гениев», была как бы «академией» до создания академий⁴⁷. Это выражение выявляет заднюю мысль историка, для которого из общей идеи «золотого века» Медичи вытекало существование зачатков методического обучения искусству⁴⁸. Для Вазари это был необходимый пункт: с его точки зрения, секрет итальянского искусства XVI в. был связан с тосканским мастерством рисунка, но также и с римской образованностью; чтобы направить природное дарование, необходимо и то, и другое⁴⁹. Но как таким образом объяснить появление великих тоскан-

ких мастеров, а особенно Микеланджело? Разве атмосфера, в которой они сформировались, не была совершенно отлична от римской? И Вазари неизбежно приходил к мысли, что уже во Флоренции времен Лоренцо гений питался «учением» («studio») в том смысле, как это понималось в XVI в., то есть подражанием мастерам и изучением античного искусства – прочее же было делом «природы», особым свойством гения, о котором историк так красноречиво рассуждал в необычайном вступлении к своей биографии Буонаротти. По его мнению, тем центром современного художественного образования, которого не могло не существовать во Флоренции, был сад на площади Сан Марко. Конкретные утверждения, приводимые Вазари, могут быть сведены к пяти пунктам:

1. «Школа» («la scuola») соответствовала плану обновления искусства, заранее обдуманному Лоренцо: «desiderando egli sommamente di creare una scuola di pittori e de scultori eccellenti» [«поскольку он весьма желал создать школу превосходных живописцев и скульпторов»], – и далее: «dolendosi Lorenzo, che amor grandissimo portava alla pittura e alla scultura, che ne' suoi tempi non si trovassero scultori celebrati e nobili, come si trovavano molti pittori di grandissimo pregio e fama, deliberò, come io dissi, di fare una scuola» [«огорчаясь, что в его время не было прославленных и достойных скульпторов, хотя было много чрезвычайно почтенных и славных живописцев, Лоренцо, питавший величайшую любовь к живописи и ваянию, решил, как я уже сказал, основать школу»] («Жизнь Микеланджело»).

2. Набор в школу был, в принципе, чисто аристократическим, «atteso che il detto Magnifico Lorenzo teneva per fermo, che coloro che nascono di sangue nobile possano più agevolmente in ogni cosa venire a perfezione» [«потому, что упомянутый Великолепный Лоренцо твердо полагал, что родившиеся от благородной крови во всяком деле могут более легко достичь совершенства»]⁵⁰ («Жизнь Торриджано»).

3. Директором заведения с самого его основания был Бертольдо: «Voleva [Lorenzo] che essi avessero per guida e per capo Bertoldo, che era discepolo di Donato» [«Он пожелал, чтобы вождем и главой у них стал Бертольдо, который был учеником Донато»] («Жизнь Микеланджело»). Вазари особо подчеркивает, что, несмотря на возраст, Бертольдо был не просто «хранителем или сторожем» («custode o guardiano»), но считался «вполне деятельным мастером» («maestro molto pratico»).

4. Обучение происходило среди замечательного медичейского собрания антиков, а также картонов новейших мастеров⁵¹: «Insegnava loro, e parimente aveva cura alle cose del giardino, ed a' molti disegni, cartoni e modelli di mano di Donato, Pippo, Masaccio, Paolo Uccello, fra Giovanni, fra Filippo» [«Он учил их, а кроме того, имел попечение о вещах, находившихся в саду, и о многих рисунках, картонах и моделях руки Донато, Пиппо, Мазаччо, Паоло Учелло, фра Джованни, фра Филиппо»] («Жизнь Торриджано»). Это общество, столь чудесным образом благоприятствовавшее художественному воспитанию, распалось в 1494 г., но, пишет далее Вазари, в значительной мере восстановилось в 1512, а в 1550 г. было воссоздано в «гардеробной» великого герцога.

5. Перечень тех, кто имел возможность изучать таким образом «искусства рисунка» («le arti del disegno»), весьма обширен – содержит более

десять имен: «Michelagnolo, Giovan Francesco Rustici, Torrigiano Torrigiani, Francesco Granacci, Niccolò di Domenico Soggi, Lorenzo di Credi e Giuliano Bugiardini, e de' forestieri Baccio da Monte Lupo, Andrea Contucci dal Monte Sansovino, ed altri ...» («Жизнь Торриджано»).

Понятен, таким образом, энтузиазм историка, который в заключение рассказа возвращается к двум любимым своим темам: роли «учения» («Queste arti non si possono imparare se non con lungo studio fatto in ritrarre e sforzarsi d'imitare le cose buone; o chi non ha di si fatte commodità, sebbene è della natura aiutato, non si puo condurre se non tardi a perfezione» [«Этими искусствами невозможно овладеть без долгого учения, при котором перерисовывают прекрасные вещи и пытаются им подражать, а кто в этом не приобрел навык, тот и при помощи природы разве что очень поздно достигнет совершенства»]) и величию мецената («il quale esempio, veramente magnifico di Lorenzo, sempre che sarà imitato da' principi e da altre persone onorate, recherà loro onore e lode perpetua ...» [«всегда, если таковому поистине великолепному примеру Лоренцо будут подражать государи и иные почтенные люди, он послужит им к чести и вечной похвале»]) («Жизнь Торриджано»). Короче, заведение, созданное Лоренцо «nel giardino che aveva in su la piazza di S. Marco di Firenze» [«в своем саду на площади Святого Марка во Флоренции»], было точным прототипом и предком Академии, которую по инициативе самого Вазари основал в 1561 г. великий герцог Козимо, так что в издании 1568 г. историк не смог удержаться от анахронистического слова, полностью выражающего его мысль: «Le quali tutte cose (коллекции — *A. III.*) erano come una scuola ed academia ai giovanetti pittori e scultori ed a tutti gli altri che attendevano al disegno» [«И все это было как бы школой и академией для юных живописцев и скульпторов и для всех иных, желавших овладеть рисунком»] («Жизнь Торриджано»).

Намек Вазари не привлек особого внимания эрудитов последующей эпохи — аббат Ланци, говоря о возникновении нового «классического» стиля, не упоминает о «школе в саду», — но в Новое время его рассказу стали придавать все большее значение. Романтик Роско, по-видимому, первым сделал его сюжетом обширной декламации, включающей следующую часто цитируемую фразу: «Мы по совести можем приписать школе в саду больше, чем какому-либо иному обстоятельству, то, что в конце XV в. во Флоренции, а затем постепенно и во всей Европе изящные искусства прошли столь быстрый и чудесный путь»⁵². Сама идея об этом прогрессе — как нельзя более вазариевская. И сколько ни выставляли последующие ученые свой скепсис по поводу меценатства Лоренцо⁵³, благодаря Вазари в саду Сан Марко всегда видели «первый европейский музей и первую академию художеств». Даже отдавая себе отчет в скудности сведений и полной зависимости от одного весьма ненадежного рассказа, лучшие историки продолжали говорить о «школе в саду»⁵⁴.

Возвращение к самому тексту Вазари и исторический разбор приводимых им сведений склоняет к большему скептицизму. То, о чем говорит хронист, не поддается изложению на языке точных фактов.

1. Видны хронологические неувязки: домик («casino»), расположенный близ монастыря Святого Марка, первоначально был собственностью жены Лоренцо донны Клариче, для которой его и купили в 1480 г.

Она умерла 30 июля 1488 г. Быть может, Лоренцо уже тогда разместил в нем свои «антики»? Это возможно. Но Бертольдо, весьма пожилой, как признает и Вазари (он родился, вероятно, около 1420 г.), и мало способный к работе, жил в качестве приближенного Лоренцо в палатце на виа Ларга, сопровождал его на лечение в Вольтерру и Банью а Морву и скончался в Поджо годом раньше Великолепного, 28 декабря 1491 г. Если уроки и собрания учеников в казино вокруг Бертольдо имели место, они могли происходить лишь в краткий промежуток времени между 1489 и 1491 г., причем с большими перерывами⁵⁵.

2. Не меньше смущает список воспитанников. Ни Никколо Соджи, ни Лоренцо ди Креди, ни Андреа Сансовино во Флоренции около 1490 г. не было⁵⁶. Кто такой Торриджано Торриджани: товарищ Микеланджело или Бастиано Торриджани по прозвищу Болонья⁵⁷? Личности Рустичи и Граначчи известны, но это ли «*artisti eccellentissimi*», вышедшие из школы молодых аристократов? И не говорит ли выбор имен, упомянутых в начале этого абзаца, что сам Вазари, чувствуя слабость «выпуска» школы, смело решился на «символическую комбинацию» остатков боттеги Верроккио с главными учениками Гирландайо⁵⁸ ?

3. О славном «главе» этой «академии» Вазари сказать нечего: он даже не посвятил ему отдельной биографии и знает, собственно, только как помощника Донателло в работе над амвоном Сан Лоренцо и реставратора «антиков» Медичи (на манер Верроккио)⁵⁹. Не может он привести и ни одного «анекдота» из жизни школы, а те, что у него есть (разговор Лоренцо с молодым Микеланджело о голове смеющегося фавна, о советах Полициано), относятся к кружку Лоренцо и его друзей. Кондиви, который, как всегда, более ясен, чем Вазари, излагает дело совсем иначе. У него Микеланджело было позволено осматривать собрания Медичи по инициативе его друга Граначчи: «*Avenue che un giorno fu dal Granacci menato al giardin de' Medici a S. Marco: il qual giardino il Magnifico Lorenzo... avea di varie statue antiche e di figure adornato*» [«Однажды Граначчи отвел его в сад Медичи на Сан Марко, а в этом саду Лоренцо Великолепный ... собрал разные древние статуи и изображения»]. Он даже не называет Бертольдо как преподавателя рисунка, а несколькими строчками ниже то, что у Вазари было провозвестием Академии, сводится к простой метафоре в том месте, где Кондиви изображает радость молодого скульптора от свободной работы вне докучной боттеги Гирландайо: «*Qui tutto il giorno, come in migliore scuola, di tal facultà si stava sempre facendo qualche cosa*» [«Имея такую возможность, он проводил там весь день, как в наилучшей школе, всегда что-нибудь да делая»].

Бертольдо – простой хранитель, а некогда реставратор древностей – не играет никакой роли. Речь идет лишь о доступе к коллекциям, который Лоренцо по своему усмотрению открывал достойным доверия людям. Столь тенденциозно поданное у Вазари суждение об аристократическом составе школы основано, вероятно, на довольно простых вещах. Лоренцо пускал смотреть не только коллекцию в саду Сан Марко. В письме из Валь д'Орча к своему сыну Пьеро от 9 мая 1490 г. он писал о некоем Баччо: «*parmi persona intendente e che si dilecti di vedere anticaglie. Vorrei che tu li facessi mostrare tutte quelle dell' orto e cosi delle nostre altre che sono nello scriptoio...*» [«...кажется мне, что он человек понимающий и любит

древности. Я бы хотел, чтобы ты велел показать ему все, что есть у нас в саду, а также и то, что в кабинете...». Это, видимо, относится к собраниям во дворце на виа Ларга и в «саду» при нем, выходящем к церкви Сан Лоренцо⁶⁰. Сам Вазари дает нам возможность исправить собственный рассказ благодаря длинному перечню «антиков» палаццо Медичи и прилегающего сада. Из него мы узнаем, что около 1490 г. во дворце занимался Альбертинелли и что большинство живописцев и скульпторов того времени следовали его примеру. Речь, таким образом, идет о свободном посещении дворца с позволения Лоренцо. Именно здесь, говоря о саде «возле Сан Лоренцо», Вазари дает верную версию событий, говоря же о саде «на площади Сан Марко» — тенденциозную⁶¹.

4. Перечень моделей впечатляет, но смутен. В 1510 г. Альбертини писал в своих «Записках»: «Nel giardino de' Medici sono assai cose antiche venute da Roma» [«В саду Медичи немало древних предметов, привезенных из Рима»]. «Казино» был перестроен Буонталенти лишь в 1576 г.; в 1550 портики и сад еще существовали, но стояли, видимо, пустые: похоже, что антики были помещены в другое место⁶².

То, что там находились картоны тосканских мастеров, ничем не подтверждается, а их перечень так необычен, что задаешься вопросом, нет ли здесь вольной или невольной путаницы с собраниями дворца на виа Ларга. Но тогда перед нами вновь чисто символический ракурс: говоря одним словом, Вазари, связывая «школу в саду» с окружением Медичи и двором Лоренцо, хотел, принимая часть за целое, сказать, что там вдохновлялись наичистейшим вкусом и наилучшей тосканской традицией⁶³.

Таким образом, в рассказе Вазари нет ничего, кроме ряда незаконных обобщений и транспозиций да еще натужной попытки описать положение флорентийского искусства на рубеже 1490-х гг. в неподходящих для него терминах. Историк был слишком связан с великим герцогом, чтобы не настаивать на благодетельности меценатства Медичи, не напомнить, что для великого правления необходима великая школа искусств под авторитетным руководством, не подчеркивать достоинство художников, которых так уважали государи «золотого века». Таким образом, в картине 1490 г., которую Вазари рисует по аналогии с Чинчеквенто, от Чинчеквенто слишком много. Впрочем, у Вазари вообще была мания школ: он обожал воссоздать какую-нибудь группу, цельное единство, переломный момент развития искусства под руководством какого-нибудь общепризнанного авторитета. В век маньеризма верили в историческую необходимость догматических учреждений и академий. Понимание более строгой в техническом отношении, но вместе с тем менее амбициозной жизни прежних боттег было утрачено.

Если верить Кондиви, Микеланджело добился разрешения работать в саду Сан Марко, как раз чтобы убежать от скуки мастерской. Этой удачей он был обязан Граначчи. Его обучение у Бертольдо еще менее реально, чем у Гирландайо, в мастерской которого Микеланджело пробыл на редкость недолго⁶⁴. И того, и другого он, конечно, знал, но именно вследствие искаженной перспективы руководство его первыми шагами приписывается живописцу и скульптору, которые казались самыми достойными представителями флорентийской техники рубежа 80–90-х гг.⁶⁵

Миф о «Школе в саду» понадобился, чтобы объяснить, как во Флоренции появился Микеланджело. Вазари руководился той же иллюзией, благодаря которой вольные собрания «клуба» в Кареджи стали у него прототипом официальных Академий Нового времени⁶⁶.

Представив себе, какую роль в образовании нескольких молодых скульпторов могла сыграть личная коллекция важного сеньора времен Кваттроченто, мы свели всю эту великолепную конструкцию, показывающую в чрезмерно выгодном свете и величие мецената, и академический идеал, к ядру неоспоримых фактов. Он мог приглашать молодых как реставраторов — это совсем другая проблема⁶⁷. Но Лоренцо открывал свои сады и кабинеты всем, кого считал достойным, не различая завсегдатаев Сан Марко и гостей дворца: «*Naec ubi undecumque comparaverat, domi apud se venerabundus custodiebat, ostendens non palam omnibus, sed generoso cuique*» [Всё это, где бы и откуда бы ни добыл, он благоговейно хранил у себя дома, показывая не всем явно, но любому достойному]⁶⁸. Таким образом, Лоренцо ограничивал избранным кругом доступ к своим антикам: может быть, их археологическую ценность он сам и преувеличивал, но для него они были символом некоей культуры. Никколо Валори, говоря о том, как Лоренцо привлекал таланты, не упускает случая упомянуть о его благодетельных начинаниях. «школе Бертольд» он не говорит ни слова. Поскольку «Жизнь Лоренцо» он писал в начале XVI в. (около 1517 г.), в то самое время, когда кристаллизовалась легенда о Медичи, этот аргумент *a silentio* против тезиса Вазари и историков прошлого века кажется решающим.

Легенда о «золотом веке»

Но раз меценатство Лоренцо в значительной мере было исторической фикцией, интересно вкратце рассмотреть, как же складывалась легенда о «золотом веке». Эту формулу впервые употребил Фицино в письме 1492 г., в котором говорится о возрождении словесности и искусств вообще, однако она имела и более широкий смысл, была связана с самым возвышенным из мифов того времени⁶⁹. Пожалуй, не кто иной, как Савонарола невольно подготовил возвеличивание Лоренцо, когда осуждал «тиранию Медичи», «заблуждения гуманистов» и «упадок искусства». Реформатор объединил в своей мысли всю медичейскую культуру, обличая ее как язычество, упадок и порчу во всем⁷⁰. Не менее сильной была и реакция: сторонники возвращения Медичи, перевернув формулы фра Джироламо, стали представлять эпоху до его переворота хоть и не временем благочестия и добродетели, но блаженной эпохой мира и высокой культуры, достойной сожаления об ее утрате. В 1501 г. Пьеро Паренти в своем дневнике писал о «*la buona stagione preterita*» [«добром старом времени»], в 1504 гуманист Кринито говорил о несчастьях 1492 г.⁷¹. Поэтому в борьбе с пропагандой «плакс» после падения Савонаролы контрпропаганда Медичи было не трудно создать определенный миф, контуры которого друзья и служители герцогской фамилии постоянно конкретизировали.

Важна в этом отношении роль, которую в начале XVI в. играл Бернардо Ручеллаи и его кружок, занимавшийся политическими проблемами. Ручеллаи – сторонник аристократической республики – прежде был в оппозиции к Пьеро, к Савонароле, а теперь и к Содерини. На беседы в «Сады Ручеллаи» собирались и последние участники Академии Фичино, как Дьяччето, и историки гуманистического направления, как Гвиччардини, Луиджи Аламани, а позднее Макиавелли. Вполне естественно, идеализация эпохи Лоренцо содействовала поиску нового политического идеала, соединявшего древность и Новое время, римский и венецианский тип государства, а престиж культуры этой эпохи еще более способствовал идеализации. Отзвук именно этих идей слышен у Гвиччардини: в «Истории Флоренции» его оценки еще сдержанны, в «Диалоге» более высоки, и, наконец, в «Истории Италии» автор нарисовал портрет идеального государя, который, по его выражению, «dopo la morte si converti in memoria molto chiara» [«по смерти перешел в пресветлую память»] (История..., 1, 15)⁷².

Все эти размышления и сожаления о прошлом сложились в ряд связанных образов. «Жизнь Фичино» Дж. Корси (1506) – это произведение политика, которому важно показать, что этапы истории гуманизма в точности соответствуют восходу и закату правления Медичи⁷³. Биография Лоренцо, написанная Валори (ок. 1517), превозносит как мудрость политика, которому удалось сохранить мир в Италии, так и его привязанность к платонической философии Кареджи и, наконец, его высочайшую роль как знатока и ценителя искусств. Заключение биографии совпадает с надписью 1490 г.: «Nos illud fuit tempus quo omnium maxime Florentia dicitur floruisse imperio aucta et nominis fama quam per totum terrarum orbem Laurentii sapientia et auctoritas dilataverat»⁷⁴ [«Это было такое время, когда, как говорят, Флоренция всех более процветала, возросшая властью и славой имени, каковое разносили по всей земле мудрость и могущество Лаврентия»]. Ни в одном из этих восхвалений нет речи о какой-либо официальной «академии», а тем более «художественной школе», но они связывают политическую, литературную и художественную славу Флоренции воедино.

Это настроение вполне проявилось с возобновлением «праздников» Медичи в 1512 г., когда молодой Джулиано Медичи вернулся в город и восстановил режим принципата. Самым показательным был тот, что при участии молодого Понтормо и Андреа дель Сарто устроили общества «Алмаз» и «Хворост» («Вронсопе») – то и другое было эмблемами Медичи – на карнавал 1513 г. По словам историка, это был как бы «посмертный карнавал Лоренцо»: процессия колесниц, которые он ввел в моду тридцатью годами ранее: живые картины в античном духе (Сатурн и Янус, Нума Помпилий и др.), а в конце – «Триумф Золотого века». На карнавале хоров пели «канти» Джакопо Нарди; в последней из песен были такие слова, в которых формула «золотой век» обретала полноту смысла:

... Come la fenice
Rinascе dal broncon del vecchio alloro,
Così nasce dal ferro un secol d'oro, –
[... Как птица Феникс
В огне костра от дряхлости восстанет,
Так век железный золотым предстанет]⁷⁵.

Это было перед самым избранием кардинала Джованни на папский престол под именем Льва X (11 марта 1513 г.). Прошло немного времени, и во Флоренции под покровительством папы была основана официальная по характеру «Священная Флорентийская академия» («*sacra Academia florentina*») – желанное возобновление Академии Кареджи. Но она была кружком сугубо ученым – ее учено-богословский дух имел даже тенденцию к благочестивой антиязыческой окраске. Одним из ее действий была петиция к папе с просьбой о возврате во Флоренцию праха Данте (1519)⁷⁶. В 1521 г. в соборе был установлен бюст Фичино работы Ферруччи. Но лишь поколение спустя, когда упрочилось новое герцогство, вокруг этой власти оформились настоящие Академия словесности и Академия рисунка, получившие патент на благородство благодаря тенденциозному восхвалению медичейской культуры «золотого века».

Итак, исследование флорентийской культуры на исходе Кваттроцента должно учитывать эти обстоятельства, заслоняющие факты и искажающие восприятие. Интеллектуальный и художественный процессы времен Лоренцо были резко оборваны и отвергнуты революцией 1494 г., вновь без меры восхвалялись пропагандой Медичи в 1500–1520 гг., наконец, получили оформление как условная историческая сцена у тосканских историков середины XVI в.⁷⁷.

Портреты гуманистов

Обобщающих работ о портретах гуманистов не существует. Из групповых портретов укажем прежде всего две знаменитые фрески: Гирландайо в Санта Мария Новелла («Видение Захарии», капелла хоров) и Росселли в Сан Амброджо (капелла Санто Сакраменто). Картина из Лейпцигской академии, указанная Менкеном в «Жизни Полициано» (1736), — дурная поздняя копия группы Санта Мария Новелла на фоне североальпийского пейзажа (*Hill J. Iconografia di Angelo Poliziano // Rinascimento. II (1951). P. 271*). Отправной точкой поисков должны быть галереи «знаменитых мужей» XVI в., самые замечательные из которых — галереи Павла Иовия, герцогов Тосканских (полотна принадлежат Кристовано делла Альтиссимо, но нередко он просто воспроизводит серию Иовия) и некоторые княжеские собрания, в частности эрцгерцогов Тирольских (*Kenner F. Die Porträtssammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol: Die Italienischen Bildnisse. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen ... Wien. XVIII (1897). S. 134-261*).

Фичино: кроме словесных свидетельств, фресок и букв (например, инициал М рукописи Плотина Библиотеки Лауренциана, 1490; воспроизв.: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*, ил. 5) имеются также медаль Никколо и посмертный бюст Андреа Ферруччи (1521) во флорентийском соборе (см.: *Ibid.*, P. 48). Список рукописей, в которых находятся буквы с портретом Фичино: *D'Ancona P. La miniature florentine. Firenze, 1914. 2t.* Миниатюры мастерской Агтаванте: *Plut. 73-39 (№ 1518), f. 4 (инициал В) и 77 (инициал L); Plut. 82-15 (№ 1531), f. 1, медальон; Plut. 83-10 (№ 895, рукопись «Платоновского богословия»), f. 1, инициал P; Strozzi 97 (№ 1541), f. 1; Wolfenbüttel 2924 (№ 1597), f. 2, 31; Wolfenbüttel 2994 (№ 1598), f. 2. Миниатюра другой флорентийской мастерской (Боккарди) — *Bibl. Casanatense (Рим), cod. 1297 (№ 1598), f. 1 (инициал М)*. Работы Франческо Антонио дель Керико: *Wolfenbüttel. Cad. 73 (№ 841), f. 1.**

Полициано: см. указ. статью Дж. Хилла;

Ландино: миниатюра Герардо и Монте к изданию Плиния 1478 г. изображает его погрудно перед флорентийским собором (*Pächt O. Italian illuminated manuscripts: Bodleian library. Oxford, 1948. № 83; воспроизв.: Chastel A. Marsile Ficin et l'art. Ил. 5*).

Пико: рисунок из коллекции Бонна в Байонне (катал. 2. 1925. № 18), вероятно, северной работы — Бальдассаре д'Эсте или А. де Предиса (*Tietze-Conrat E. An unknown portrait of Pico della Mirandola // Gazette des beaux-arts. XXVII (1945). Janv. P. 59-62*). Это позволяет сблизить с ним упоминание в инвентарной книге Фульвио Орсини от 1600 г. рисованного портрета Пико, приписываемого Леонардо (*Gazette des beaux-arts. I (1884). P. 435, № 102*). Несомненно, этот тип был распространен и вне Флоренции. Монтень в «Путевом дневнике» описывает портрет с натуры «Пика Мирандулы» в Урбино: «Прекрасное, очень белое безбородое лицо на вид 17 или 18 лет, нос долговатый, глаза кроткие, лицо худоватое, волосы густые светлые, падающие ему на самые плечи, и смешной наряд».

Другие члены кружка Кареджи изображались реже и идентифицируются с большим трудом. Существовал портрет Джироламо Бенивееи работы Лоренцо ди Креди, которого Вазари называл «molto suo amico» [«большим его другом»] (ed. Ragghianti, II, 243). Согласно Миланези (1878), этот портрет находился в собрании Водьпини во Флоренции, а затем пропал. Портрет Лоренцо Лоренци, профессора в Пизе и большого друга Пико, по свидетельству Пьетро Кринито написанный Боттичелли (*De honesta disciplina*, V, 1), — в Филадельфийском музее (*Mesnil J. Botticelli*. Paris, 1939. P. 138). Медали Никколо Фьорентино, датируемые первой половиной 90-х гг., говорят о широкой известности гуманистов (*Fabriczy C. von. Medaillen der italienischen Renaissance*. Leipzig, s.a. S. 60 след.).

Примечания

¹ *Taine H. Voyage en Italie*. Ed. 18. Paris, 1930. Vol. 2, p. 148.

² *Chastel A. Le gout des primitifs en France // De Giotto a Bellini: Catalogue de l'exposition*. Paris, 1956 (предисл.).

³ *Praz M. La carne, la morte e il diavolo*. Ed. 3. Firenze, 1948. (Гл. 5: «Византия»).

⁴ Работа: *Monnier Ph. Le Quattrocento*. Paris, 1901, — ныне не вполне удовлетворительна. Многочисленные работы Э. Гарэна и П.О. Кристеллера, упомянутые ниже, обобщив неопубликованные материалы, обрисовали ясные перспективы новой истории итальянского гуманизма, которая, однако, еще не написана.

⁵ Обо всем этом см: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. Genève: Droz, 1955.

⁶ *Antal F. Florentine painting and its social background: The bourgeois republic before Cosimo de Medicis' advent to power (XIV and early XV centuries)*. London, 1947. Такие разные историки, как Э.Г. Гомбрих, М. Мейсс и П. Франкастель выдвинули много возражений по поводу этой работы.

⁷ Этот пункт выделен в недавней работе: *Welliver W. L'impero fiorentino*. Firenze, 1957, — но следовать за ней в трактовке произведений искусства мы не могли.

⁸ *Antal F. Studien zur Gotik im Quattrocento // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. XLVI (1925). S. 3-32. В ст.: *Weise G. Die spätgotische Stilrichtung in der Kunst der italienischen Renaissance // Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*. XIV (1952). P. 99 след., — частично повторены эти же мысли, а в кн.: *Weise G. Renaissance und Antike*. Tübingen, 1953 (*Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte*, 5), — они синтезированы с тезисом Вельфлина о радикальной противоположности искусства XVI в. и предшествующей эпохи.

⁹ *Francastel P. Peinture et société*. Lyon, 1954. Pt. 1.

¹⁰ Понятие «разрушения перегородок» прекрасно использовано Э. Панофски в очерке: *Panofsky E. Artist, Scientist, Genius: Notes on the «Renaissance-Dämmerung» // The Renaissance: A symposium. The Metropolitan museum of art (New York)*, 1953.

¹¹ То же относится и к Учелло (*Parronchi A. Le fonti di Paolo Uccello // Paragone*. № 95, 97 (nov. 1957, gen. 1958).

¹² См. особенно: *Spencer J.R. Ut rhetorica pictura // Journal of Warburg-Courtauld Institute [далее: JWC1]*. XX (1957). P. 26 след.

¹³ Как ясно показал П.О. Кристеллер (*Kristeller P.O. The modern System of arts: A study in the history of aesthetics // Journal of the history of ideas*. XII (1951). P. 496-528; XIII (1952), P. 17-45.

¹⁴ Э. Мюнци (*Müntz E. Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Vol. 2: *Italie: l'age d'or*. Paris, 1891. P. 70 след.) на первое место в числе факторов возникновения классического искусства поставил «переход от реализма к идеализму благодаря триумфу платонической философии», считая другими решающими обстоятельства-

ми лучшее знакомство с античностью (что объясняет лидерство Рима) и зрелость стиля (проявившуюся в отказе от жесткой и сухой манеры Кваттроченто). Нас в данном случае интересует взаимодействие всех этих факторов во Флоренции и их дальнейшее развитие, завершившееся в римском искусстве. Самые ранние суждения по этому поводу см.: *Hettner H. Italienische Studien zur Geschichte der Renaissance. Braunschweig, 1879. Bd. 2. S. 2; Bd. 5. S. 1-2.* Ср. также: «Der geistige Untergrund dieser Kunst ist, wenn man dem Denken der Künstler und der ganzen Richtung ihrer Entwürfe nachgeht, unzweifelhaft der Humanismus, vor allem der Platonismus» [«духовной основой этого (классического). — А.Ш.) искусства, если точно следовать за мыслью художников и вообще за направлением его развития, без сомнения был гуманизм и особенно платонизм»] (*Goetz W. Renaissance und Antike // Historische Zeitschrift. Bd. 2. Leipzig, 1942.*)

¹⁵ В связи с Боттичелли это заметил уже А. Варбург в работе 1894 г., включенной в изд.: *Warburg A. Gesammelte Schriften. Bd. 1. S. 1, 5.* Нетрудно заметить, что всеми изложенными положениями мы обязаны работам Ф. Закля, Э. Панофски, Э.Г. Гомбриха, Р. Виттковера. Уже в течение четверти века растет наш долг признательности сотрудникам Института Варбурга, с 1933 г. находящегося в Лондоне.

¹⁶ Когда настоящая работа уже была готова, вышла книга о Э. Винда (*Wind E. Pagan mysteries in the Renaissance. London, 1958*), где обращается внимание на связи, которые можно установить между «поэтической теологией» Возрождения и некоторыми шедеврами искусства: «Весной» Боттичелли, «Любовью небесной и телесной» Тициана, «Ваххом» Микеланджело. Таким образом, эта книга во многом пересекается с нашим исследованием; во многих случаях в ней привлечен тот же набор текстов и изобразительного материала (например, в связи с сюжетом о Марсии и Аполлоне).

Однако по духу эта книга о Винда весьма отличается от нашей. Ее автор не следует исторической связи школ и поколений; сознательно избегая «общих мест», он выявляет яркие парадоксы. Автор излагает и остроумно систематизирует представление об искусстве Ренессанса, напоминающее Уолтера Патера. Его привлекает «a combination of gloom and banter» [«сочетание уныния с боевым духом»] и то, как стимулировал и освободил поэтические инстинкты герметизм. Типическим символом для него служит изображение граций на оборотной стороне медали Пико. Сам Пико — излюбленный герой о. Винда; он даже склонен противопоставить его Савонароле (особенно спорны места: с. 66, примеч. 7; с. 68, примеч. 3) и ошибочно преуменьшает значение Фичино (о. Винд упрекает нас за неразличение «Ficino's effect on the art and his estimation of them» [«влияния Фичино на искусство и его оценки искусства»]), хотя в нашей кн. «Marsile Ficin et l'art» об этом говорится — см. с. 32, 49). О. Винд тонко замечает, что художники рубежа XV—XVI в. в простой беседе могли получить знания, которые нам приходится добывать более или менее трудоемкими способами. Но и при таком обосновании «иконологии» не следует ради красивой, совершенно непротиворечивой картины забывать, что в прошлом были возможны путаница, колебания, кризисы, сомнения. В конечном счете при помощи термина «языческие таинства» о. Винду удалось, во-первых, выявить центральное учение о «*concordia discors*» [«согласии несогласного»], основанное на диалектике противоположностей (например, Добродетели и Сладострастия); во-вторых, прийти к литературному и сознательно «трансценденталистскому» толкованию всех гуманистических тем. Все это бьет мимо цели. Невозможно отрицать важность принципа «серьезной игры» («*serio ludere*») для эпохи Возрождения или роль «триады» в ее умозрениях. Но из методологических замечаний, изложенных выше, ясно, при помощи какого исторического аппарата можно избежать нежелательного смешения личной мифологии каждого из нас и того, что действительно выражено в изучаемой эпохе.

¹⁷ О первостепенной роли требований заказчиков: *Warburg A. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* (1901) // *Warburg A. Gesammelte Schriften*. Leipzig, 1932. Bd. 1, S. 95; *Wackernagel M. Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*. Leipzig, 1938. Указывал на это и Ж. Мениль (*Mesnil J. L'éducation des peintres florentins au XV siècle* // *Revue des idées*. 15 sept, 1910).

¹⁸ *Trapesnikoff T. Die Porträtdarstellungen der Mediceer des 15. Jahrhunderts*. Strassburg, 1909. S. 63 след.; *Buerkel L. Francesco Furini*. Wien, 1908. S. 80. На щитке статуи Платона написано: «Sal in mente, mel in ore» [«Соль в уме, мед в устах»], а по окружности: «Platonum laudaturus et sile et mirare» [«Желающий восхвалять Платона да молчит и дивится»].

¹⁹ Краткое описание фресок: *Lensi A. Palazzo Vecchio*. Paris, 1912. P. 161 след.; текст Вазари: Ed. Milanese, VIII, 250; Ed. C.L. Ragghianti. Vol. 4. Milano, 1949. P. 127-170.

²⁰ Что совершенно не соответствует действительности (*Del Lungo I. Florentia*. Firenze, 1893. P. 231; *Chastel A. Marsile Ficini et l'art*. P. 7).

²¹ Подробнее о том, как академики пользовались славой XV в., см. ниже (Заключение, 4).

²² *Roscoe W. Life of Lorenzo de' Medici called the Magnificent*. London, 1795. 2 vol. (Изд. 2: 1796; изд. 3: 1797; итал. пер.: Pisa, 1816. 4 vol.).

²³ Фигура Лоренцо, а с ней и вся эпоха, возвеличивается в труде У. Роско, а затем А. фон Реймонта (*Reumont A. von. Lorenzo de' Medici il Magnifico*. Leipzig, 1874. 2 Bd. (Изд. 2: 1883) и множестве следовавших за ним и подражавших ему популярных работ. Стремление все возвести к личной деятельности «государя» лежит и в основе работы: *Barfucci E. Lorenzo de' Medici e la societa artistica del suo tempo*. Firenze, 1945.

²⁴ *Müntz E. Les précurseurs de la Renaissance*. Paris, 1882. P. 204–209. См. также: *Perrens F.T. Histoire de Florence depuis la domination des Médicis jusqu'à la chute de la République* (1434–1531). Paris, 1888. Vol. 1. P. 573.

²⁵ *Wildner E. The unfinished monument by Andrea del Verrocchio to the cardinal N. Forteguerri at Pistoia*. Northampton (Mass.), 1932; *Chastel A. Marsile Ficini et l'art*. P. 38, примеч. 64.

²⁶ *Ettlinger L.D. Pollaiuolo's tomb of Sixtus IV* // *JWCI*. XVI (1953). P. 243 и примеч. 3; *Meller S. I progetti di Antonio Pollaiuolo per la statua equestre di F.Sforza* // *Miscellanea in onore di A. Petrovic*. Budapest, 1934. P. 5s.; *Sabatini A. Antonio e Piero Pollaiuolo*. Firenze, 1944. P. 71.

²⁷ *Müntz N. Précurseurs ...* P. 171 s.; *Reumont A. von*. Op. cit. Bd. 2. S. 186-187; *Wackernagel M. Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*. Leipzig, 1938. S. 268-269.

²⁸ *Fabroni A. Laurentii Medicis Magnifici vita*. Pisa, 1784. P. 217. Эту гипотезу, как нам кажется, подтверждает анализ положения искусства во Флоренции, данный Вазари в «Жизни Перуджино» (*Vasari*, ed. Milanese, III, 566; ed. C.L. Ragghianti, I, 930). Это описание относится к предшествующему периоду – второй половине 70-х гг. Рассказав, почему «in Firenze più che altrove venivano gli uomini perfetti in tutte l'arti» [«во Флоренцию больше, чем в другие места, приезжало людей, усовершенствовавшихся во всех искусствах»], Вазари в заключение говорит, что, получив пользу от возвышенного художественного духа города, «bisogna partirsi di quivi e vender fuori la bontà dell' opere sue e la riputazione di essa città, come fanno i dottori quella del loro studio. Perche Firenze fa degli artificii suoi quel che il tempo delle sue cose, che, fatte, se le disfà e se le consuma a poco» [«надо из него уехать и продать в других местах свои прекрасные произведения и славу этого города, как поступают ученые со своими знаниями. Ведь Флоренция со своими художниками делает то же, что время со своими вещами: сотворив, потом разрушает и понемногу уничтожает»].

А. фон Реймонт (Op. cit. S. 150 след.) дает обзор флорентийского искусства времен Лоренцо, который явно неудовлетворителен как анализ его меценатства. Точ-

нее исследование М. Ваккернагеля (*Wackernagel M.* Op. cit. S. 257 след.), но, что касается «художественной школы» сада Сан Марко (S. 269), мы с ним не согласны.

²⁹ *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 183-184; *Wackernagel M.* Op. cit. S. 268-269.

³⁰ Об этом торжестве Вазари писал: «Per pubblico decreto e per opera ed affezione particolare del Magnifico Lorenzo vecchio di Medici» [«Общественным постановлением и собственным трудом и тщанием Великолепного Лоренцо ди Медичи старшего»] (*Vasari*, ed. Milanese, II, p. 630). О Джотто-мозаичисте см. с. 135 наст. кн.

³¹ *Lauts J.* Domenico Ghirlandajo. Wien, 1943. Ил. 82. Несколько иной смысл имеет чуть более ранняя фреска «Чудо Святых Даров» в Сан Амброджо (1485—1486), где Козимо Росселли поместил рядом портреты Фичино, Пико и Полициано, чтобы показать знаменитейших флорентийцев того времени: Фичино в 1482 г. выпустил в свет «Платоновское богословие», Полициано в 1488г. [Вероятно, опечатка вместо 1480. — *Ред.*] начал курс лекций о «Фастах» Овидия, Вергилии и Гомере, Пико только что появился рядом с ними после того, как написал Лоренцо письмо с похвалами (1484). О портретах гуманистов см. приложение в конце этой главы.

³² *Wackernagel M.* S. 266-267; *Paatz W.* Kirchen ... Bd. 3, S. 577.

³³ См. ниже, с. 162.

³⁴ *Vasari*, ed. Milanese, IV, 274 («Жизнь Джулиано да Сангалло»); *Wackernagel M.*, S. 267; *Marchini G.* Giuliano da Sangallo. Firenze, 1942. P. 32 след.

³⁵ *Diario di Luca Landucci.* Firenze, 1883. P. 58 (см.: *Barfucci A.* Op. cit. P. 268); на эту тему см. ниже, с. 182. Ко временам Лоренцо иногда относится проект дворца Медичи на Борго Пинти, уже с заметным влиянием «классицизма», известный по рисунку, который приписывали Джулиано да Сангалло и датировали концом 1480-х гг., но в действительности принадлежащему Антонио да Сангалло (после 1512 — см.: *Marchini G.* Op. cit. P. 101; Наст. кн. Ч. 3, гл. 4).

³⁶ *Guicciardini L.* Scritti scelti /A cura di L. Bonfigli. Firenze, 1924. P. 7. Об источниках по истории Лоренцо см.: *Renaudet A.* Laurent le Magnifique // *Hommes d'État.* Paris, 1937. Vol. 2. P. 415-507.

³⁷ *Valori N.* Laurentii Medices vita / P. Mehus ed. Firenze, 1749.

³⁸ *Müntz E.* Les collections des Médicis au XV siècle. Paris, 1888. О сокровищнице Лоренцо см.: *Holzhausen W.* Studien über den Schatz des Lorenzo il Magnifico im Museo degli argenti zu Florenz // *Mittel des Kunsthistorischen deutschen Instituts in Florenz.* III (1929). № 3. Лоренцо всю жизнь особенно интересовался миниатюрой и заботился о пополнении библиотеки иллюстрированных рукописей. В 1490 г., после кончины Матвея Корвина, он приобрел предназначенные для короля рукописи Герардо и Аттаванте (*Vasari*, ed. Milanese, III, 240). О библиотеке Медичи: *Piccolomini.* Le vicende della libreria medicea // *Archivio storico italiano.* V (1892). Но это далеко не самая блистательная отрасль флорентийской живописи.

³⁹ *Fabriczy C. von.* Medaillen der italienischen Renaissance. Leipzig, s.a.

⁴⁰ См. ниже, с. 171.

⁴¹ *Valori N.* Ed. cit. P. 46.

⁴² *Wackernagel M.*, S. 269; *Reumont A. von.* Op. cit. S. 150 след.

⁴³ *Vasari*, ed. Milanese, IV, 277 («Жизнь Сан Галло»). 1491—1492 г. датируется «лод-жетта» в торце виллы Кареджи (*Marchini O.* Op. cit. P. 91).

⁴⁴ *Pacioli L.* Divina proporzione / Hrsg. C. Winterberg. Wien, 1889. S. 148-149.

⁴⁵ *Valori N.* Ed. cit. P. 46.

⁴⁶ *Chastel A.* Ambra, l'Altercation et les chansons de carnaval. Paris, 1946 и с. 228—230 наст. кн.

⁴⁷ *Vasari*, ed. Milanese, IV, 256 след.; VII, 141. См.: *Chastel A.* Vasari et la légende médicéenne: «L'Ecole de jardin de Saint-Marc» // *Studi Vasariani.* Firenze, 1950. P. 159—167.

⁴⁸ В начале «Жизни Боттичелли» Вазари говорит об эпохе Лоренцо «*che fu veramente per le persone d'ingegno secol d'oro...*» [«что для людей с дарованиями это был поистине золотой век»].

⁴⁹ Это учение сформулировано, в частности, в начале «Жизни Верроккио» (Ed. Milanese, III, 357), строгое осуждение которого во втором издании смягчено. Другие показательные высказывания — относящееся к Дюреру (V, 402) и место из «Жизни Винченцо да Сан Джиминьяно» (только в издании 1550 г. — V, 55). См. обо всех них: *Obernitz W. von. Vasaris allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei. Strassburg, 1897. S. 101-103.*

⁵⁰ Это коренное убеждение подтверждается напыщенным стихом Альчиато, который Вазари в течение жизни не раз цитировал (*Descrizione delle opere di G. Vasari // Vite ... Ed. G.L. Ragghianti. Roma, 1943. T. 3, p. 717*).

⁵¹ Некоторые дополнительные подробности находятся в начале текста: «*La loggia i viali e tutte le stanze erano adorne di buone figure antiche di marmo e di pitture e d'altre cose fatte di mano de migliori maestri che mai fussero stati in Italia e fuori*» [«Лоджия, коридоры и все покои были украшены прекрасными древними мраморными фигурами, картинами и другими вещами, сделанными рукой наилучших мастеров, когда-либо известных в Италии и в иных странах»] (IV, 256).

⁵² *Roscoe W. Op. cit. Pisa, 1818. T. 4, p. 33.*

⁵³ См.: *Müntz E. Les précurseurs ... P. 204—209* и выше в настоящей главе.

⁵⁴ *Frey K. Michelagnolo Buonarroti: Sein Leben und seine Werke. Bd. I: Michelagnolo Jugendjahre. Berlin, 1907. S. 45; Tolnay Ch. de. The youth of Michelangelo. Princeton, 1947. P. 16-17.* Э. Барфуччи (*Barfucci E. Op. cit. Гл. 5: «Сад Сан Марко»*) максимально расширяет значение этого учреждения, так что в конечном счете школа у него покрывает все флорентийское искусство.

⁵⁵ «*Fällt... in der Tat die Kunstschule in Lorenzo letzte Lebensjahre, nicht in das achte Decennium oder gar noch früher*» (*Frey K. Ibid. S. 63*) [«Фактически художественная школа существовала в последние годы жизни Лоренцо, а не в 80-е годы и тем более не раньше»]. Письмо Лоренцо его сыну Пьеро от 4 мая 1490 г., по всей вероятности, относится не к саду Сан Марко, а к дворцу на виа Ларга (см. ниже).

⁵⁶ *Frey K. Ibid. S. 64.*

⁵⁷ Последнего мнения держится К.Л. Раггианти (IV, 404, примеч. 7).

⁵⁸ Отчасти Вазари сам себя выдает в начале «Жизни Франческо Рустичи» (*Vasari, ed. Ragghianti, III, 249*), где, связывая дружбу Рустичи и Леонардо, да Винчи, свидетельства о которой относятся к 1507г., с их совместным пребыванием в мастерской Верроккио (хотя Рустичи родился в 1474 г., на двадцать с лишним лет позже Леонардо, а Верроккио покинул Флоренцию в 1485), венчает этот анахронизм заявлением о превосходном искусстве «всех, кто принадлежал к школе в саду Сан Марко и был в милости у Лоренцо Старшего».

⁵⁹ Выводы работы: *Bode W. von. Bertoldo und Lorenzo de' Medici. Freiburg i. Br. 1925*, — также не представляются убедительными.

⁶⁰ В противоположность мнению К. Фрея (*Op. cit. S. 74-75*).

⁶¹ *Vasari, ed. Milanese, IV, 218* («Жизнь Мариотто Альбертинелли»). См. также ниже, ч. 1, Вступление.

⁶² *Albertini F. Memoriale di molte statue et picture nella citta di Firenze (1519) / A cura di Milanese e Guasti. Firenze, 1863. P. 10; Tolnay Ch. de. Op. cit. P. 263.* На плане Бонсиньори 1584 г. «казино» показан еще в прежнем состоянии.

⁶³ В результате своего анализа К. Фрей приходит к выводу о несостоятельности теории Вазари, предлагая вместо нее тезис об общем «меценатстве» Лоренцо (*Op. cit. S. 48-49*).

⁶⁴ Исследование Дж. Фьокко (*Fiocco G. La data di nascita di Francesco Granacci ed un ipotesi michelangiolesca // Rivista d'arte, 1930. P. 193*), отодвигая дату рождения Граначчи на 1469 г., позволяет приписать ему большую роль в формировании Микеланджело как художника: Граначчи был его первым другом. Тем труднее

понять, что С. Боттари, во многом принимая неокондивианскую версию Фьокко, мимоходом пишет, что Бертольдо «come è noto sopraintendeva a quella – la denominazione non è impropria – Academia» (*Bottari S. Michelangelo. Catane, 1941. P. 41*) [«как известно, руководил этой академией (называть ее так вполне уместно)»]. То же, и также мимоходом, говорится в книге: *Bertini A. Michelangelo fino alla Sistina. Torino, 1935. P. 13.*

⁶⁵ Ш. де Тольнай (Op. cit., гл. 3-4) приходит к выводу, что Гирландайо не имел большого влияния на своего ученика, а «академия в саду» не была обыкновенной школой. Мы предлагаем более радикальное решение.

⁶⁶ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 8.*

⁶⁷ См. ниже, с. 50. Сообщение «Мальябеккьянского анонима» по поводу Леонардо: «Stette da giovano col Magnifico Lorenzo, per se il faceva lavorare nel giardino sulla piazza di San Marco di Firenze» [«Смолоду он состоял при Лоренцо Великолепном, имея обыкновение работать в саду на площади Сан Марко во Флоренции»], что может относиться к началу 80-х гг. (после покупки этого участка и до отъезда Леонардо), не значит, как думали Г. Уциелли и Э. Барфуччи (*Uzielli G. Ricerche intorno a Leonardo da Vinci: I. Torino, 1896. P. 365; Barfucci E. Op. cit. P. 209*), что Леонардо (в тридцатилетнем возрасте!) был принят в «школу», а значит, что Лоренцо употреблял его, как и Верроккио, на работе по реставрации статуй и устройству сада (*Frey K. Op. cit. P. 64*).

⁶⁸ *Valori N. Op. cit. P. 46.*

⁶⁹ *Ficino. Opera ... P. 244* (цит.: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 61*). См. ниже, с. 341-353.

⁷⁰ См. ниже, с. 395-399.

⁷¹ *Schnitzer J. Savonarola. München, 1924. S. 52; Crinito P. Кн. 15, гл. 9.*

⁷² Все это прекрасно показано в работах: *Gilbert F. Bernardo Ruccellai and the Orti Oricellari (a study on the origin of modern political thought) // JWCI. XII (1949). P. 101-131; Albertini R. von. Das florentinische Stätsbewusstsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat. Bern, 1955. Bd. I. S. 74 след. (Гл. 4: «Сады Оричеллари»).*

⁷³ *Kristeller P.O. Per la biografia di Marsilio Ficino // Civiltà moderna. X (1958); Ego же. Un uomo di stato e umanista fiorentino: Giovanni Corsi // Bibliofilia. XXXVIII (1936)* (то же в его кн.: *Studies ... Гл. 8 и 9*). Интересно место из гл. 9 («Жизни Фичино», где упоминается «Hic magnus ille Laurentius ... quem Respublica Florentina Augustum, Maecenatem vero bonae artes expertae sunt» [«Тот самый великий Лаврентий, ... которого Флорентийское государство знало как Августа, благородные же искусства – как Мecenата»], и оплакиваются несчастья нынешнего времени, когда, в отсутствие великой семьи, «in nostro civitate pro disciplinis ac bonis artibus inscitia et ignorantia, pro liberalitate avaritia, pro modestia et continentia ambitio et luxuria dominantur» [«в нашем граде вместо наук и благородных искусств господствуют глупость и невежество, вместо щедрости – скупость, вместо умеренности и воздержности – тщеславие и роскошество»].

⁷⁴ *Valori N. Ed. cit. P. 48.*

⁷⁵ *Vasari. Жизнь Понтормо (Vasari, ed. Milanesi, XI, 34; ed. Raggiante, III, 45); Perrens F.C. Op. cit. T. 3. P. 35-36; Del Lungo I. Carnasciale postumo // Florentia. Firenze, 1897. P. 415-421.* Везд Льва X во Флоренцию в ноябре 1515 г. вызвал восторг старика Ландуччи (см.: *Perrens F.C. Op. cit. T. 3. P. 54*); он упомянут Вазари в Палаццо Веккио в числе торжественных дат истории Медичи (*Ragionamenti, II, 3*).

⁷⁶ *Lesen A. Leone X e l'Accademia Sacra Florentina: La reazione contre il neopaganismo umanistico // Convivium. 1931-1933. P. 232-246; Kristeller P.O. Studies ... P. 301 след.; новые документы об этой академии: Ibid., p. 328 след.*

⁷⁷ См. также Заключение (с. 514-521). У. Роско наряду с биографией Лоренцо Медичи написал и «The life and pontificate of Leo the Tenth (Liverpool, 1805; Ed. 2: Heidelberg, 1828; франц. пер.: Paris, 1808. 4 t.), где в оправдание ставшего со вре-

мен Вольтера классическим выражения «век Льва X» безмерно преувеличил роль папы-мецената. Заслуженной английским историком была то, что он собрал множество документов, до сих пор использованных не в полной мере. «Великий понтификат» стал темой ряда поверхностных изложений вроде: *Rodocanachi E. Rome au temps de Jules II et de Léon X. Paris, 1911*. Более серьезные работы, например: *Gnoli D. La Roma di Leone X. Milano, 1938*, — позволяют не придавать непреложного значения восхвалениям, которыми папа был окружен в XVI столетии. Одно из самых выразительных — то, что адресовал ему Эразм в 1515 г.: «sensit illico mundus gubernaculis admotum repente saeculum illud plusquam ferreum in aurum versum ...» [«мир тотчас почувствовал, что движение кормила вдруг превратило этот более чем железный век в золотой»] (*Erasmus Desiderius. Epist., t. 2, № 534 — ed. Allen, p. 479*).

Часть первая

Художники и гуманисты

Раздел первый

Собрания

Введение

Противоречия «Флорентийского музея»

По традиции основателем музея Медичи, заведовать которым при Лоренцо стал Бертольдо, считается Донателло, скончавшийся в 1466 г. Вазари представляет его как знатока по части античного искусства, говоря при этом: «Заслуга его была тем больше, что в его время все древние вещи находились еще под землей, за исключением нескольких колонн, саркофагов и триумфальных арок. Он был из тех, кто более всего привил Козимо любовь к древностям и тем побудил его привезти во Флоренцию вещи собрания Медичи, вновь обретенные его тщанием»¹. Это весьма ценная информация. Донателло был одним из тех, кто на средства знатных флорентийцев организовывал розыск и реставрацию антиков. Это движение, наряду с прочим, за полвека сместило все культурные горизонты. Но во Флоренции его возникновение было совсем не очевидно. В этом городе никогда не было руин, хотя бы отдаленно сравнимых с римскими, и если на берегах Тибра остатки древности являются из-под земли сами, то на берегах Арно благодаря любознательности их надо было открыть, доставить или придумать.

В середине XV в., как и ныне, существовали разные формы знакомства с древним искусством и разные виды музеев. Прежде всего, это были *естественные музеи*, составленные из самого разного рода реликтов древности *in situ*: саркофагов, служивших колодцами, рельефов, вмурованных в стены, старой кладки и всевозможных обломков, еще функционирующих в реальной жизни. *Частные музеи* существовали во дворцах, где находились предметы прикладного искусства, мраморные и бронзовые статуи, а особенно в церквах, «сокровищницы» которых заключали, наряду со всевозможными «*sigiosa*», посуду, ювелирные изделия и древности. Наконец, был *идеальный музей*, основанный на образах: его составляли концепции античного мира, книжные описания, списки «мирабилей», легендарные свидетельства, а также, что было нововведением Кваттроченто, сборники зарисовок и копий.

Связь Ренессанса с античностью невозможно анализировать без учета этих трех составляющих. В первом случае предметы разрушены до неузнаваемости, но общедоступны и знакомы; во втором случае они свиде-

тельствуют о богатстве и сохранении традиций, в третьем следуют за переменами воображения и мировосприятия. В начале столетия равновесное состояние этих трех типов «музея» даже в Италии было связано с жесткими упрощениями готической эпохи. В течение жизни двух поколений все привычки в корне изменились: к памятникам *in situ* стали относиться с большим вниманием, частные «сокровищницы» существенно выросли, непрерывно менялся круг произведений, на которые ссылались и которые зарисовывали². Но соотношение этих трех элементов в разных местах было далеко не одинаковым.

Рим был самым значительным заповедником руин; наиболее интересные памятники из частных собраний и «сокровищниц» находились в Северной Италии, особенно в Падуе и Венеции, в течение всего столетия бывших главными центрами антикварной торговли. Наконец, Флоренция, разбуженная мэтрами гуманизма, с ее просвещенной литературной культурой, блистала не столько обилием памятников, сколько размахом исторических концепций. Немногочисленные фрагменты, которые можно было там видеть на улицах, и предметы из флорентийских частных коллекций были маловажны в сравнении с немалым уже богатством культурных фактов. Так, в 1450 г. патриций Джованни Руччеллаи нашел в Риме целый художественный мир и составил специальный дневник увиденного на улицах и во дворцах³. Джулиано да Сангалло уже в первый приезд в Рим (1465) систематически зарисовывал памятники архитектуры; его зарисовки составили целый сборник, равного которому не было в Тоскане.

Но флорентийцы не слишком охотно признавали свое отставание. Вазари (по поводу ученика Рафаэля Винченцио да Сан-Джиминьяно) сочинил восторженное похвальное слово Риму; исключительным духом своим, говорит он, город обязан руинам, превозмогшим вопреки всему огонь и время⁴. Однако во втором издании своего труда историк счел за благо снять это рассуждение, не полюбившееся тосканцам. Уже давно они старались показать, что во Флоренции есть все памятники, какие можно желать; хронисты неустанно твердили, что она ни в чем не уступает Риму. Об этом не без иронии вспоминает и Челлини в начале «Записок». Наши старые флорентийцы вроде Джованни Виллани, говорит он, пишут, что Флоренция устроена в подражание Риму: развалины терм находятся возле Санта Кроче, Капитолий — на месте Старого Рынка, ротонда Пантеона сохранилась в храме Марса — нашем Сан Джованни. Все это прекрасно и верно, продолжает Челлини, вот только все эти здания «куда уступают римским». В начале XVI в. флорентинец Франческо Альбертини составил краткий художественный путеводитель по Риму, но тотчас же выпустил в свет и путеводитель по родному своему городу, словно не желая оставлять за Вечным градом преимущества⁵.

Вазари вывел целый период нового искусства, начало которому, по его утверждению, положил Никколо Пизано, из рельефов, сохранившихся в стенах Кампо Санто и пизанского собора⁶. Странно, что он не сказал того же о гробницах и мраморных статуях вокруг баптистерия Сан Джованни, перенесенных Арнольфо в 1293 или 1296 г. — между тем, по крайней мере три из них, будучи палеохристианскими и римскими, все-

гда привлекали внимание тосканских знатоков⁷. Недостаток античных зданий, храмов, триумфальных арок восполняли усилием воображения.

Тенденциозное предание, распространенное в 1400 г. Виллани и подхваченное такими гуманистами, как Маттео Пальмиери и Полициано, возводило Баптистерий и Сан Миниато к невероятно давним временам: первый был будто бы храмом Марса, возведенным во времена Августа, а Иоанну Крестителю посвященным при Константине⁸; вторая церковь возводилась к часовне, построенной будто бы в честь святого Петра в 62 г., задолго до мученичества св. Мины (250), в память которого церковь, возможно, была построена действительно в докаролингскую эпоху. Бывало, что из построек якобы каролингских (например, той, что неверно считали церковью Святых Апостолов 805 г.)⁹, заключали о практически непрерывном продолжении «доброй архитектуры» во Флоренции от античности до средних веков. Эту басню также распространял Виллани. Вазари, пользуясь ею, противопоставлял ломбардскую порчу стилю хорошей манере этого здания: оно доказывало, что «в Тоскане сохранилось или же вновь возродилось несколько хороших художников».

Автор «Жизни Брунеллески» (ок. 1480) уже так прочно держался этого предания, что считал архитектуру Санти Апостоли восходящей к Риму — тем легче было объяснить, почему Брунеллески придавал этому зданию такое значение. Колюччо Салютати уже в 1403 г. ссылался на открытие реликвий и документов каролингского времени в доказательство того, что Флоренция является истинной наследницей Рима¹⁰. В XV в. эту иллюзию, в досталь расцвеченную народными рассказами, разделяли все просвещенные умы Флоренции. Она, впрочем, не исключала и того чувства, что Флоренция и в средние века, и в век «Возрождения» занимала особое место, а не перенимала чисто римские традиции¹¹. Претендуя на равенство с имперским Городом, флорентийцы обратили внимание также на свои этрусские корни и на оригинальные памятники своей провинции¹².

В XV в. все гуманисты были в большей или меньшей степени коллекционерами: не было ученого кабинета, не украшенного какими-нибудь статуэтками или медалями. Веспасиано да Бистиччи описывает красивый кабинет древностей Никколи, а Поджо — поврежденные бюсты на своей Вилла Вальдериниана. Козимо стал собирать свою галерею начиная с 1440 г. На самом деле, все флорентийские любители искусства отставали от коллекционеров североапеннинских городов; по большей части они зависели от торговцев с восточного побережья или от византийских посредников. Поджо в знаменитом письме прямо говорит, что не доверяет лживым атрибуциям «гречишек» и ждет, что принесет миссия некоего минорита из Пистойи в Левант. Заслуга Донателло, видимо, в том, что он не только вплотную занялся разработкой руин и прочих источников в Риме, но и установил связи с районом Анкона — Римини — Падуя, где процветала антикварная торговля; там он почерпнул немало полезных сведений¹³. Филарете говорит о статуях, виденных им у Донателло и Гиберти в середине 30-х гг., но лучше всего ими были снабжены мастерские долины По. В 40-х гг. Скварчоне горячо советовал использовать античные произведения и собирал их с этой целью; у Джентиле Беллини были виды Рима и фрагменты греческих и римских скульптур, статуя Венеры, бюст

Платона. Уже путешественник Чириако д'Анкана среди серьезных собраний называл коллекцию некоего венецианского врача Пьеро и Бенедетто Дандоло. В 60-х гг. Феличе Феличано из Вероны — друг Мантеньи, Джованни Беллини и Дзоппо — стал знатоком антиков и эпиграфистом, готовившим путь знаменитому Фра Джокондо¹⁴.

Впрочем, интерес к археологии не отделялся от культа «древних достопримечательностей» (*mirabilia antiquitatis*). Уже для Поджо и Никколи каждый древний предмет был символом: любая ваза, статуэтка, монета с императорским портретом представляла для них ценность как талисман и служила опорой воображению. Поэтому во Флоренции, как и в городах северной Италии, ценились прежде всего глиптика, малая скульптура, керамика. Наибольшее значение придавалось стоимости вещи. В инвентарях Медичи поштучно перечислены и с точностью оценены вазы эллинистического и сасанидского происхождения, античные геммы, камеи, медали, но не фрагменты скульптур¹⁵.

Эти последние были собраны для дальнейшего учета в «садах» с портками, а самые благоустроенные собрания находились, как мы видели, на площади Сан Марко и на задах дворца на виа Ларга. Во дворце, как рассказывает Вазари, можно было видеть «барельефные панно под лоджией сада, обращенного к Сан Лоренцо: на одном Адонис с собакой, на другом два обнаженных, один из которых сидит с собакой у ног, другой стоит, опершись на посох — дивной работы вещи. Два других панно такого же размера: на одном изображены два путти с молнией Юпитера в руках, на другом Случай — обнаженный старец с крыльями за спиной и на ногах, с весами в руке. И кроме того, сад этот был украшен мужскими и женскими торсами, которые изучал не один Мариотто, но также все ваятели и живописцы того времени. Большая часть из них перешла потом в кабинет герцога Козимо, другая осталась там же, как, например, два торса Марсия, головы над окнами, бюсты императоров над дверями»¹⁶. Дата поступления всех этих вещей неизвестна, но некоторые появились при Козимо, большая же часть — в правление Лоренцо.

Однако первым типичным примером мастерской-музея был дом Мантеньи в Мантуе, построенный в 1466—1473 гг. Джованни да Падова по указаниям художника в квартале Сан Себастьяно. Художник в нем, видимо, не жил: это была его мастерская и личная галерея. Дом прославился своим убранством; примечательно, что над центральной дверью его внутреннего дворика была надпись: «Ab Olupro» — девиз Гонзага, превратившийся здесь в девиз музея¹⁷. В то же самое время венецианец Пьетро Барбо, ставший папой под именем Павла II (1464—1471), задумал превратить свой укрепленный дом в Риме у подножья Капитолия (палаццо Венеция) в масштабный музей. Его пример решающим образом повлиял на молодого Лоренцо Медичи, по смерти папы приложившего все усилия, чтобы получить лучшие вещи из его собрания¹⁸. Коллекция же мраморных статуй Лоренцо 80-х — начала 90-х гг. представляла собою другой тип: музей на открытом воздухе с портиком. Третий тип в 1502 г. выразился в ватиканском дворе Бельведер, где весь дворик был устроен как «сад муз». Известно, как неудержимо распространилась впоследствии мода на сад-музей в Риме и по всей Европе¹⁹. Но окончательно идея места отдыха и удовольствия, оживленного древними статуями, оформи-

лась в течение XVI столетия, причем отчасти благодаря флорентийцам. Она объединила художественную галерею, «студио» (ученый кабинет) гуманиста и регулярный сад с партерами, которым придают больше выразительности бюсты и исторические изображения. Пригородные виллы были естественными филиалами музеев. В Кареджи, Фьезоле, Поджо а Кайяно оформление оживлялось антиками, как, несколько позже, и в садах Руччеллаи (на выезде из Флоренции), куда перешла значительная часть рассеянного в 1494 г. собрания Медичи²⁰.

Еще своеобразнее обстояло дело во Флоренции с изобразительным воспроизведением античных предметов — с тем, что позволительно назвать «идеальным музеем» эпохи Возрождения. В городах Востока и Севера образ античности рано стал беспокойным, причудливым, хитроумным, сознательно перегруженным деталями, что в конце концов дало иллюстрации к «Сну Полифила» (1499), полные всяческих руин, иероглифов и таинственных храмов. Мантенья во всю мощь развивал уроки Скварчоне. Друг Феличано Джованни Марканова в 1465 г. сочинил книгу «О древностях». Ее предмет — донельзя романтическая археология, которая «реконструирует» знаменитые достопримечательности в фантастическом оформлении, делает из прославленных исторических персонажей кудесников в мантиях и воинов, похожих на чеканные изображения. Эту моду на причудливое и чудесное, захлестнувшую северные провинции и отразившуюся в архитектуре Амадео и старшего Браманте, питали сборники рисунков, оставленные Чириако д'Анкона²¹.

Флорентийцам этот образ, хотя и тесно еще связанный с псевдоготическими формами, был знаком по «Всемирной хронике» Финигверры (ок. 1460). В отличие от придумок, уже утвердившихся в Вероне и Падуе, здесь совсем не чувствуется ни археологической любознательности, ни пристрастия к вычурности. Некоторые из базовых рисунков Чириако стали известны по копиям в эпитафическом сборнике Бартоломео Фонцио (начало 1490-х гг.), некоторыми другими пользовался Джулиано да Сангалло. Вокруг Сангалло в итоге и сконцентрировались все серьезные попытки документальных воспроизведений древности, предпринимавшиеся во Флоренции с конца 70-х гг., а также первые кружки эпитафистов. Движение это захватило тогда такого художника, как Филиппино, специализировавшегося на «античных» аксессуарях, и Гирдандайо, который, к примеру, ввел в свое «Поклонение волхвов» из капеллы Сассетти в Санта Тринита (1485) любопытную лапидарную надпись некоего оракула²². Но при всем том, даже с учетом стараний скульпторов, воссоздававших образы античных богов и героев, «идеальный музей» Флоренции в сравнении с дерзкими римскими образами Мантеньи оставался бедным и смутным. Конкретные сведения были неполны и неточны; ценилась не столько точность, сколь стиль воспроизведения — у Поллайоло энергичный, у Боттичелли изящный, но еще менее верный. Античные типы попали в мир форм, в котором ничего античного нет.

Такой синтез соответствовал своеобразной ситуации города, где памятников старины было мало, а поэтических образов и описаний много, где области словесной и археологической культуры не совпадали. Отсюда можно предугадать два явления, если не чисто флорентийских, то особенно отчетливо проявившихся в городе Лоренцо Великолепно-

го. С одной стороны, понятно, что музей Медичи для гуманистических кругов был чрезвычайно важен, а значимость его переоценивалась — в наше время роль его для художников даже удивляет. С другой стороны, обилие философских и поэтических произведений, связанных с движением неоплатоников Кареджи, создавало благоприятную обстановку для фиктивных реконструкций, эклектических образов, неантичной интерпретации античных богов и героев — всего того, что получило название «псевдоморфозы»²³. Но эти фантазии сами по себе заслуживают истолкования, что возможно в связи с предустановленными идеями, существовавшими в кругу гуманистов.

Медальон «Колесница души»

Выразительные возможности погребального искусства огромны. Трансформации типа пристенной многоярусной гробницы в XV в. не только в точности соответствуют направлению стилиевой эволюции: большие погребальные ансамбли говорят о самом типичном в отношении к человеку и к смерти²⁴. Гробница Леонардо Бруни, воздвигнутая Бернардо Росселлино в Санта Кроче (1445), была воспринята как важный симптом. Она представляет собой не подобие часовни, а полукруглый свод, покоящийся на коринфских пилястрах. Единственный традиционный мотив здесь — медальон с изображением Богородицы на тимпане арки над статуей покойника в лавровом венке, у которого руки не сложены на груди, а одна лежит на книге. Смертное ложе, которое держат орлы, покоится на строгом и прямом античном саркофаге; эпитафию на нем несут два крылатых гения.

Композиция памятника, его холодноватая величавость выражали и воспевали характер покойного (о котором, впрочем, было известно, что он посмеивался над теми, кто, подобно Б. Арагацци, чересчур заботился о своей могиле). Бруни был образцом мудреца, в исключительной мере уверенного в своей стоической добродетели и гражданском достоинстве. Еще сорок лет спустя Пико и Фичино называли его подлинным Мудрецом. Биограф его Веспасиано да Бистиччи говорит о длинном плаще Бруни, о его поступи, исполненной «величайшей важности» («grandissima gravità»). Популярность гуманиста объясняется тем, что он выпустил в свет самую фундаментальную в XV в. «Историю Флоренции», и в посмертном его изображении не забыта книга, которая прославила город. Тем самым Росселлино вдохновившись своеобразной личностью гуманиста, вновь ввел в употребление мотив античных и палеохристианских саркофагов, где эмблема книги означала бессмертие, дарованное культурой, на что указывает и надпись на саркофаге. Результатом «героизации» в гуманистическом смысле понятия становится вечная память, но не христианская святость, отнюдь не являющаяся превосходной степенью земных, «языческих» заслуг, а слава высокодуховной личности, связанная и со светской, и с религиозной составляющей человеческой жизни²⁵.

Поэтому среди погребальных композиций можно выделить целый ряд изображений, имеющих темой героизацию души, ее двоякое предназначение. Этапной стала гробница кардинала Иакова Лузитанского (племянника короля Альфонса Португальского) в Сан Миниато, работу над которой в 1459 г. начал Антонио Росселлино. Гробница (мавзолей) занимает один из боковых отсеков капеллы в форме греческого креста, построенной Антонио Манетти, — одного из первых центральных в плане сооружений Кваттроченто. Украшение гробницы роскошно: здесь и медальоны, и знаменитые картины. Сочетание красных и зеленых тонов в серпентиновой и порфириновой облицовке стен исключительно гармонично и тонко.

Стоящая справа гробница не имеет такого четкого обрамления, как надгробие Бруни: верхнюю часть арки занимает огромная распахнутая завеса; медальон Богородицы, несомый двумя ангелами, висит без опоры. Две другие фигуры ангелов по краям антаблемента почти невесомы, словно готовы закружиться вокруг образа Богоматери, увлеченные вихревым движением. Здесь важна не структура, а грациозность и живость фигур. Особо акцентирован цвет: верхний ярус с «мистическим» видением и нижний, где на огромном саркофаге покоится погребальное ложе, соединяются великолепной алебастровой плитой в желтоватых тонах²⁶. Рисунок саркофага взят с порфировой «ванны», еще в начале XVI в. стоявшей перед Пантеоном в Риме²⁷. На поперечном поясе спереди, а также по бокам собственно постамента и на боковых пилястрах едва выступающим рельефом изображено множество мотивов в красивом «эллинистическом» стиле, составляющих один из наиболее полных наборов траурного декора: пылающие светильники, вазы, сфинксы, крылатые гении с рогами изобилия, гирлянды, явно позаимствованные из репертуара древнеримского искусства²⁸. Есть здесь и аллегорические сцены; так, на левой базе изображена пальма и рядом с ней сцена тавромахии, а на правой, тоже рядом с пальмой, — крылатый гений на колеснице. Перед нами языческое жертвоприношение и аллегорическая колесница. Любопытно, по какому случаю они здесь появились. Молодой кардинал был девственно чистым человеком; его почитатели не преминули достойно прославить устами одного из гуманистов «*hunc sanctissimum virum et quasi virtutum domicilium*» [«святейшего мужа сего как бы обиталище добродетелей»]. Можно думать, что эта же мысль была главной и при устройстве его гробницы²⁹.

Вазари в этом надгробии более всего восхищается ангелами, причем уточняет: «Один из них держит венец девства кардинала, который, как уверяют, скончался непорочным, другой пальму — эмблему одержанной им победы над страстями мира сего». Центральная тема душевной чистоты обозначена на постаменте стоящими друг против друга единорогами, а развита в изображениях тавромахии и колесницы: первое символизирует победу над страстями, второе — стремление души ввысь³⁰. Оба мотива встречаются в римском траурном искусстве. Росселино мог видеть их на саркофагах³¹, что не исключает и использования какой-либо камеи или геммы. В глиптике обе сцены встречаются довольно часто; несколько таких камей было в собрании Медичи в 1471 г., а возможно и раньше³². Труднее выяснить, как их понимали. «Тавромахию» могли считать не столько изображением языческого обряда, сколько Геркулесом, поражающим Критского быка — под этот рассказ легко подставить моральную аналогию. В общем ясно все же, что сюжет взят из античности, а колесница с другой стороны постамента — безусловно, не колесница пророка Илии³³. Этот мотив известен в надгробных рельефах IV–V в. как символ Воскресения. Конечно, колесница на рельефе, как и пророческая, окружена огненными языками, но сам тип ауриги близок к обычным в эллинистическую эпоху изображениям, часто встречающимся и на надгробных рельефах: колесничные состязания Эротов с расправленными крыльями. Это изображение, связанное с очистительными обрядами, может быть понято как образ души, возможно даже соответствующий

знаменитой аллегории из «Федра». Вопрос этот особенно насущен потому, что есть еще по крайней мере два произведения того же времени, где использован этот мотив, а после 1460 г. — множество подражаний ему на табличках и медалях³⁴.

Во флорентийском мироощущении происходили перемены. Мифы Платона получили известность. В 1458 г. Ландино стал профессором университета; в 1459 Козимо призвал к себе Фичино, поручив ему перевести всего Платона и написать комментарий к «Филебу»¹; особенно привлекало правителя учение о «герметических таинствах» и античные мифы о спасении³⁵. В платонизме ценили прежде всего учение о душе, о ее небесном призвании вопреки терзаниям страстей и превратностям земной жизни. Ландино написал трактат «О душе», Фичино — «О наслаждении», в котором выражено неудержимое стремление души к абсолютному блаженству. Благодаря этим настроениям флорентийский гуманизм получил новую окраску — более чувствительную, более созерцательную, где главным была уверенность в загробном бессмертии и преображении, которые для избранных могут открыться в духовном опыте уже в этом мире. «Колесница души» как нарочно создана, чтобы символизировать высшее призвание: это эмблема его мощи и власти. Около 1460 г. начала, получать всеобщее распространение платоновская схема «достоинств», принятая Пальмиери, Форези в «Триумфе доблести», прославляющем Козимо (1461), и самим Фичино, поместившим способность к духовному созерцанию на самую вершину духовных ценностей. Гробница молодого кардинала, в отличие от саркофага Бруни, вполне соответствует этим установкам. Конечно, приведенные факты недостаточны, чтобы объяснить причины появления «колесницы души» на саркофаге: они лишь показывают, в какой духовной атмосфере изваял Росселлино свой удивительный рельеф, воздающий честь «прекрасной душе».

Немного ранее тот же мотив привлек внимание самого восприимчивого к символике гуманистов скульптора — Агостино ди Дуччо. На табличке в технике очень низкого рельефа «Мадонна с Младенцем», датировать которую следует последними годами постройки храма в Римини (1454—1455), на шее у Младенца изображен большой круглый медальон с запряженной колесницей под управлением крылатого гения. На табличке множество триумфальных мотивов: один из предстоящих ангелов (слева) в одной руке держит лавровый венок, в другой — сосуд, украшенный победными пальмами. Возможно, что мотив этого медальона — Победа на квадриге, имеющей значение триумфального символа³⁶, и взят не с камеи или рельефа, а с монеты. Но остается вопрос, в какой мере мотив, меняя обрамление, меняет также и смысл. Ангелы, пальмы, а следовательно, и медальон означают здесь, как и в Сан Миниато, «победу над страстями» и высшее призвание души. Тем самым идея становится христианской, но редко языческий мотив столь откровенно вводился в церковное изображение³⁷.

Третий пример связан со знаменитым бронзовым бюстом красивого молодого человека с идеальным овалом лица (Барджелло). Каменя на его обнаженной груди изображает колесницу, управляемую крылатым гением, явно восходящим к тому же образцу, что и рельеф Сан Миниато.

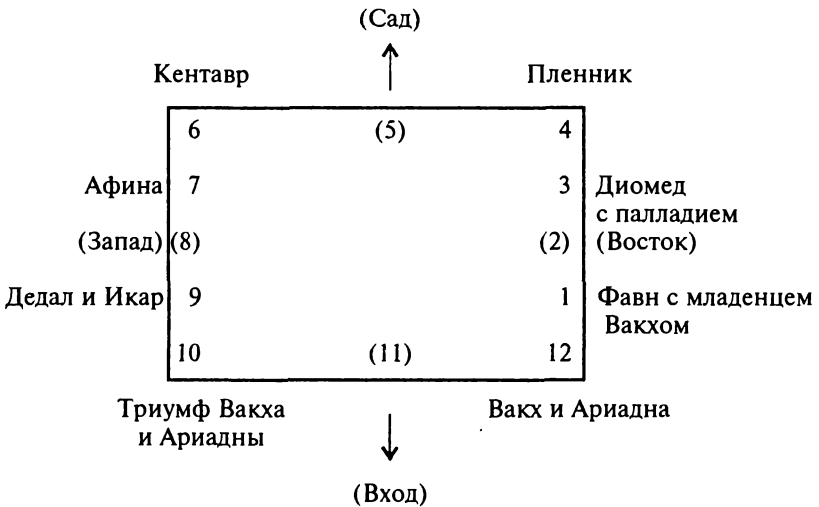
Слабое сходство черт этого спокойного лица с бронзовым «Давидом» (ок. 1440) дало повод приписать бюст Донателло. Но в изображении молодого человека с камеей есть нечто принужденное, скованное, что плохо согласуется с донателловской горделивой откровенностью. При подробном анализе форм — например, в сравнении с бюстом-ковчезцем из Сан Россоре — такие черты, как миндалевидные глаза, фактура волос и губ, подтверждают это впечатление³⁸. В работе есть некая классическая холодность, которой в творчестве Донателло нет места нигде: ни в период работы над хорами собора в 1430—1440 гг., ни в падуанский период работы над «Гаттамелатой», ни тем более в период амвонов Сан Лоренцо в 1460 г. С другой стороны, мотив с гробницы в Сан Миниато заставляет отнести бюст с камеей ко времени не ранее этой последней даты: если бы он относился ко временам Леонардо Бруни и Флорентийского собора³⁹, как объяснить, что мотив, который после 1460 г. пользовался довольно большим успехом, столько времени не был повторен? Итак, бюст следует изъять из каталога произведений Донателло и датировать периодом между 1460 и 1480 гг., что лучше объясняет его несколько вычурный стиль. Приходят на ум имена Дезидерио и Мино да Фьезоле, если бы только изящество этих мастеров не проявлялось лишь в мраморе. Может быть, перед нами Бертольдо⁴⁰.

Этот юный герой — современник Фичино, его малых трактатов и бесед о Платоне. Возможно, это совпадение поможет понять, отчего скульптор, воспроизводя средневековую ладанку, место внутри которой предназначалось для драгоценного камня или частицы мощей, перенес в металл в увеличенном виде не что иное, как античный медальон — колесницу под управлением крылатого гения. Не потому ли был избран этот образ, что он имеет целых два значения в платонизме, обозначая как душу, так и могущество Эрота — «покровителя прекрасных юношей», прославляемого «в состязаниях и в сказаниях»? Соответствующее место из «Федра» приводит и подробно комментирует Фичино в «Пире» (1475)²: «Запряженной колесницей Платон именуется дух, отдающийся божественному в глубине человеческой души, единство души есть возница, разум ... — добрый конь, смятенное изображение и чувственные вождения — дурной, а вся душа в целом — сама колесница ... Он изобразил ее крылатой ...». В этом месте по контексту речь идет исключительно об облагораживающей силе любви. Еще яснее образ души-колесницы виден в аргументе к переводу второй книги «Законов», в котором Фичино дает краткое изложение платоновой «пайдеи»⁴¹. Отмечалось, что на камее бюста псевдо-Донателло кони в упряжке явно не одинаковы⁴².

Этой установке соответствует и стиль бюста. Сама его форма — совершенный овал лица, четко прорисованные губы, спокойное и сдержанное выражение — говорят об определенном человеческом типе: лицо молодого человека как бы воплощает идеал, заявленный в эмблеме у него на груди. Здесь видно явное отражение неоплатонических умозрений во флорентийском искусстве.

Медальоны палатцо Медичи и корналина Козимо

Палатцо Медичи на виа Ларга строился для Козимо начиная с 1444 г., в то же самое время, когда на виа делла Винья строился дворец Руччеллаи. В противоположность Альберти, который ввел тип ордерной галереи, Микелоццо придерживался традиционного типа рустованного палатцо с сильно акцентированным ритмом горизонтальных поясов и карниза. Зато он проявил много изобретательности в композиции внутреннего дворика, впервые задуманного как своего рода светский клуатр. Дворик расчленен на три яруса: открытая лоджия наверху, под ней ряд парных окон, а внизу квадратный портик с тремя арками брунеллесковского типа с каждой стороны. Над аркадами проходит широкий поясной карниз, служащий подоконником; под каждым из окон по центру выбито «тондо» – рельефный медальон. На среднем медальоне каждого фасада изображен герб Медичи, остальные носят сюжетный характер: изображают античные сцены. Расположены они так:



Дату и автора этих мифологических композиций определяли по-разному. Поскольку Микелоццо не раз работал вместе с Донателло, последнему их прежде и приписывали; казалось, что выбор тем вполне можно объяснить познаниями скульптора, сведущего в антиках. На самом деле банальные рельефы медальонов не имеют со стилем Донателло ничего общего – еще менее, чем бюст из Барджелло. Поскольку в счетах 1452 г. упоминается скульптор Мазо ди Бартоломео (он же Мазаччо), ансамбль приписан ему. Однако и эта атрибуция, и датировка 1452 г. по-прежнему не вполне надежны: непонятно, при чем тут рисунки для росписи «сграфитто» (т. е. гризайля) и «teste diseguate che sono nel fregio sopra

le colonne del cortile» [«рисованные головы на фризе над колоннами дворика»]⁴³. Если первоначально фриз был расписной, то медальоны относятся к какой-то последующей переделке⁴⁴.

Даже если медальоны появились позднее, само их появление интересно. Центральный мотив, отмечающий каждый фасад — герб Медичи, — задал норму: изображать герб дома на видном месте. Сопровождающие медальоны удачно украшают широкий карниз; в практике Брунеллески они отмечали углы аркад в лоджии дельи Инноченти (1419 и след.), которой вторил Бенедетто да Майано в палаццо Пацци (1462—1470). Композиция палаццо Медичи изящнее. Во Флоренции она не получила распространения: несколько лет спустя в палаццо Строцци медальонов вообще не будет. Однако в конечном счете здесь как бы заново адаптирован старый декоративный мотив дисков на фасаде, в свою очередь являющийся отдаленным потомком античных «*спирей*» — декоративных щитов на стене⁴⁵. А поскольку среди медальонов бросаются в глаза «дионисийские» сцены, вставал вопрос, не определялся ли их выбор стремлением возродить языческую религиозную символику⁴⁶.

На самом деле изображения в восьми медальонах относятся к самым разным сюжетам античной мифологии, так что в них одинаково трудно усмотреть как связный цикл языческих символов, так и комплекс символов Нового времени, славящих, к примеру, достоинства рода Медичи⁴⁷. Дело гораздо проще: все «тонди» повторяют античные геммы из собрания Медичи. Медальон с Диомедом восходит к корналиновой печатке, принадлежавшей Никколо Никколи, а после него Лоренцо, группа «Посейдон и Афина» известна в нескольких экземплярах, один из которых принадлежал Медичи⁴⁸. Единственный медальон, для которого не находится прототипа среди медичейских гемм, взят с античного саркофага, стоящего перед Баптистерием⁴⁹. Декор дворика на виа Ларга славил Медичи тем, что вводил в оборот и делал знаменитыми предметы их «музея».

Это было продолжением и увенчанием весьма распространенного среди флорентийских мастеров обычая воспроизводить предметы из музея Медичи. Около 1430 г. им воспользовался Донателло для шлема чудовищного Голиафа, на котором он поместил «Триумф Вакха и Ариадны» с ониксовой камеи (в конце концов этот бронзовый «Давид» очутился во дворике палаццо Медичи)⁵⁰. Для оформления дворика были выбраны вещи, уже известные по копиям и подражаниям. Оформитель желал выставить их напоказ, точно так же, как иллюминаторы выносили их на расписные жуковины переплетов и на рамки фронтисписов. Около 1470 г. эта мода весьма распространилась в работах Франческо д'Антонио дель Керико, братьев Герардо и Монте дель Форра (авторов рукописей, заказанных Матвеем Корвином, а позднее знаменитого «Дидима») и, наконец, Аттаванте: фронтисписы роскошных рукописей стали настоящими выставочными витринами⁵¹. На многих миниатюрах — например, к Плинию 1476 г. (Бодлеянская библиотека) и к Дидиму 1488 г. (Библиотека Пирпонта Моргана) — «медичейские» мотивы встречаются в большом количестве⁵². На л. 1 и 2 рукописи Птолемея, предназначенной для Матвея Корвина (Париж, Нац. библ.) изображены подряд десять камей и восемь медалей, соединенных ветвевидным орнаментом. Среди

«камей» «Триумф Вакха и Ариадны» и «Лежащая Ариадна» в точности соответствуют сценам медальонов дворика, а рядом с ними изображены головы в античном стиле⁵³.

Оригинальность оформления дворика состоит в том, что здесь не использованы медали с изображениями императоров, а воспроизведены в больших тондо лишь эпизоды легенд об Афине и Вакхе да еще такая типично мифологическая фигура, как Кентавр: тем самым оно представляет не исторических персонажей (что регулярно встречается в северных провинциях), а мир богов. Поскольку репертуар изображений взят из коллекций Медичи, декор ясно говорил, что Флоренция стала как бы жилищем этих богов. Теперь они стали узнаваемы и доступны, а их глашатаи были завсегдадаями дворца. Это указывало на больший, чем прежде, запас интеллектуальной прочности и, во всяком случае, было знаком утверждавшейся культуры. Все предметы, превознесенные и, так сказать, опубликованные таким образом, имели двойную историю: их должны были заметить как гуманисты, знавшие тексты поэтов, так и художники, инстинктивно обращавшиеся к интересным для них жестам и фигурам⁵⁴.

Особенно характерна история еще одной вещи из флорентийского собрания — корналины «Аполлон»⁵⁵. Это, вероятно, самая знаменитая из гемм Медичи, чаще всего употреблявшаяся для живописного и скульптурного оформления зданий. Гиберти подробно описывает ее во второй книге «Записок»: «Около того же времени (1428) я опраивал еще одну корналину величиной с орех; на ней рукой древнего мастера были великолепно вырезаны три фигуры. Для оправы я приделал к ней дракона с приподнятыми крыльями и склоненной головой: изгиб шеи приходился посередине, а вещь можно было взять за крылья. Вокруг этого дракона или, как мы говорим, крылатого змея, были листья хмеля, а вокруг сказанных фигур я своей рукой весьма тщательно античными литерами выгравировал имя Нерона. На самой камее был старик, сидящий на скале, на которой висела и львиная шкура, руки его за спиной были привязаны к сухому дереву; у его ног ребенок, преклонивший одно колено, возводил очи на юношу, державшего в правой руке свиток, а в левой кифару, словно ребенок умолял юношу обучить его. Три эти фигуры обозначали возрасты жизни. Сделаны они, конечно, рукой Пирготела или Поликлета. Я в жизни своей не встречал более совершенной работы»⁵⁶.

Это значит, что Козимо в 1428 г. так ценил камень, что счел нужным заказать для него дорогую оправу одному из крупнейших мастеров того времени, а тот сохранил о нем на редкость живое воспоминание. Точность его описания тем примечательней, что толкование достаточно фантастично. Гиберти видит в изображении великого мифа моральную аллегорию, чисто «готический» замысел. Этот нонсенс объясняется тем, что заказчика интересовало, в общем-то, лишь техническое исполнение и качество работы. Но этим Гиберти не ограничился: испытав потребность исторически документировать этот маленький шедевр, он без колебаний связал гемму с самыми знаменитыми именами античности: она-де была произведением Поликлета или Пирготела, а принадлежала Нерону. Значит, именно для того, чтобы вещь заблестала во всей красе, Гиберти выгравировал вокруг камня надпись: «Nero Claudius

Caesar Augustus Germanicus P. Max. Tr. P. Imp. P.P.», читающуюся на бронзовой копии из Берлинского музея. Последовательность ясна: интерес к чрезвычайной красоте вещи — поспешная интерпретация сюжета — историческая фальсификация⁵⁷.

Однако подробное описание Гиберти позволяет легко установить сюжет геммы: привязанный к дереву старик — Марсий, сатир-флейтист, посмеивший вызвать на поединок Аполлона; на скале висит его содранная кожа; стоящий бог держит лиру, которая принесла ему победу; «ребенок» — либо миниатюрное изображение Олимпоса, ученика Марсия, умоляющего бога о прощении, либо какая-то ошибка резчика. Вазари, упоминая работу Гиберти, описывает вещь правильно⁵⁸. Но когда именно был опознан этот сюжет, весьма часто встречающийся на античных надгробных рельефах, причем при поединке бога с сатиром присутствуют Музы, приветствуя «победу лиры, божественного инструмента, возносящего души к небу, над флейтой, возбуждающей нечистые страсти», как гласит пифагорейская и неоплатоническая интерпретация этого мифа⁵⁹? Легко предположить, что здесь-то и сказалось воздействие флорентийского гуманизма.

Через несколько лет после работы Гиберти Донателло был призван к Козимо для реставрации «античного беломраморного Марсия». Эта статуя была установлена в палаццо Медичи у входа в сад; в середине 70-х гг. Верроккио там же создал пару к ней, превратив античный торс красного мрамора в статую висящего сатира с содранной кожей⁶⁰. И первый и, вероятно, второй «Марсий» были фрагментами античных копий знаменитой группы пергамского происхождения, к которой следует отнести и «Точильщика» (Уффици) — фигуру скифского раба, который, в соответствии с преданием, точит нож для казни⁶¹. Не хватает лишь фигуры бога, приговаривающего сатира к жестокому наказанию. Впрочем, «Подвешенный Марсий» с его рельефной мускулатурой мог копироваться и отдельно. На гемме сидящий сатир ожидает казни; в монументальной группе его руки вытянуты над головой, он корчится с искаженным от боли лицом. Донателло сохранил верность сюжету, при реставрации лишь подчеркнув гримасу страдания, Верроккио же, напротив, ради эффектного контраста с парной фигурой, стоявшей в саду уже при Козимо, сделал из статуи «Смеющегося фавна»: «тип», допускавший разные варианты выражения, интересовал его больше, чем сюжет.

В течение XV в. «Неронов камень» пользовался приметным успехом⁶². В 1492 г. он еще находился в кабинете Медичи: гемма упомянута в каталоге Лоренцо и оценена в 1000 флоринов («una chorgnola grande con tre figure intagliate» [«большая корналина с тремя резными фигурами»])⁶³. Среди копий, сделанных на протяжении столетия, есть одна с надписью по краю: «Prudentia, puritas et tertium quod ignoro» [«Благоразумие, непорочность и третий неизвестный»], говорящей о том, что фантазия Гиберти была забыта и толкователи принялись комбинировать разные абстракции⁶⁴. Такая же камешка в медальоне изображена на шее молодой женщины с портрета мастерской Боттичелли ок. 1480 г. (Музей Штеделя, Франкфурт). Красивый профиль и прическа «под нимфу» позволяют сблизить этот портрет с женским бюстом, в котором видели Симонетту (Берлинский музей)⁶⁵. Возможно, камешка на шее указывает на принадлеж-

ность героини к кругу Медичи⁶⁶. Можно задуматься, не выбрана ли здесь драгоценность, как было принято в Италии времен Возрождения, в качестве талисмана на счастье. Каждый камень, поскольку ему соответствовал один из богов планет, требовал определенного типа изображения. Если корналина Медичи служила «аполлиническим» талисманом, значит, ее толковали правильно⁶⁷.

Изображение корналины, как и камней, воспроизведенные во дворике на виа Ларга, часто встречается в орнаменте рукописей мастерской Аттванте, в частности в «Героике» Филострата, предназначенной для Матвея Корвина. Ее фронтиспис состоит из рамки с цветочным орнаментом и фриза, где, наряду с другими медальонами, есть и «камень Нерона» в оправе⁶⁸. То же видим и на фронтисписе «Сфорциады»⁶⁹, и в заголовке издания Гомера 1488 г.⁷⁰ Что здесь следует видеть: просто указание на происхождение камня или своеобразную аллегорическую прелюдию к высокопоэтическим созданиям? Марсия упомянул Данте в очистительной молитве, открывающей самую утонченную песнь поэмы — «Рай», и его великолепный образ не мог не ввести в оборот мотив казни сатира:

Entra nel petto mio, e spira tue
Si come quando Marsia traesti
Dalla vagina delle membra sue.
[Войди мне в грудь и вей, чтоб песнь звенела,
Как в день, когда ты Марсия извлек
И выбросил из оболочки тела]
(Parad., I, 19-21).

Правильно истолкованный, сюжет корналины в этих рукописях получает конкретное символическое значение. В конце века эта ассоциация оформилась несомненно, поскольку в станца делла Сеньятура группа «Аполлон и Марсий» уже служит торжественным символом «поэтического таинства». Там она восходит к группе в Кареджи.

Гуманисты-неоплатоники действительно не преминули воспользоваться столь красноречивым мифом. Ему отведено почетное место в знаменитом послании Пико 1485 г., направленном против литературных условностей в философии, где должно царить единственно сияние истины, хотя бы и выраженное без прикрас и недоступное толпе: «Хочешь ли, скажу тебе, каков предмет нашей беседы? Он в точности — силены Алкивиадовы, кои видом были грубы, чудовищны и презренны, внутри же полны самоцветов и прочих чудес и драгоценностей. Глядя снаружи, ты счел бы их чудовищами, изнутри открылось бы тебе божество. Однако, скажешь ты, сами уши не могут вынести жестокого, сурового и несогласного сочетания, как и сих варварских имен, устрашающих единым звуком своим. Изнеженный! когда идешь к играющим на флейте и кифаре, тогда и будь весь ухо, приходя же к философам, вернись к самому себе, в глубины души твоей и в тайные духа твоего. Займи слух у Тианца [Аполлония Тианского. — *Ред.*]: сим слухом он, не обитая более в теле, не слышал дольного Марсия, но лишь горнего Аполлона, бряцавшего на божественной кифаре несказанно согласные гимны мироздания»⁷¹. Сдирание кожи с Марсия означает, что душа оторвана от земных привязан-

ностей; победа Аполлона – победа «божественной музыки»: в этом эмблематическом образе соединились учения древних пифагорейцев, Данте и флорентийских неоплатоников. Итак, мы видим, на каком основании этот мотив мог получить распространение⁷².

В бесчисленных вариациях итальянской глиптики и малой пластики на тему Аполлона и Марсия не всегда видно подражание корналине Медичи: существовали и другие – правда, не столь прекрасные – камни с этим сюжетом⁷³. Об одном из них, находившемся у патриарха Аквилейского, упоминает Филарете (кн. 34), приводя подробное описание, но без иконографической легенды⁷⁴. Поэтому было и множество копий, не имевших отношения к музею Медичи, среди которых бронзовая медаль Павла II (музей Коррер, до 1471 г.), пластинки из Падуи и Милана⁷⁵ и скульптурный рельеф на портале палаццо Станга в Кремоне⁷⁶. В конце века в Тоскане, где художники уже привыкли к этой композиции, она распалась: фигуры Аполлона и Марсия стали изучать по отдельности. Так, на рисунке или, точнее, наброске Франческо ди Симоне (Британский музей, ок. 1499) стоящий Аполлон с лирой и Олимпос на коленях перед ним зарисованы выше и отдельно от сидящего на скале и привязанного к сухому дереву персонажа, который может быть только Марсием⁷⁷. Дальнейшая эволюция каждой фигуры шла своим путем.

Прежде всего, именно так произошло в том кружке художников, где значение этой темы лучше всего было осознано и выражено: в мастерской Перуджино. Там особое внимание уделяли изображению Аполлона, о чем свидетельствуют знаменитый венецианский рисунок и небольшая картина из Лувра. Миф потерял свою жестокость; столкновение «горней музыки» с деревенским напевом стало некоей идиллией, исключая кровавый финал. Но Рафаэль знал и позы персонажей корналины. Ведь статуя Аполлона в левой нише портика «Афинской школы» происходит от этой геммы: обнаженный торс, упор на левую ногу, правая рука слегка согнута, большая лира на высоте левого плеча, голова горделиво повернута в сторону. Эта фигура «Торжествующего Аполлона» отделена от мрачной, трагической сцены, представлена как высшее выражение интеллектуальной красоты. В свою очередь, «Сидящий Марсий» с геммы переселился в статую из сада Медичи. На потолке станца делла Сеньятура каждой из больших фресок на стенах соответствует панель, изображающая аллегория одной из сторон духовной деятельности. На картине «Поэзия» изображено увенчание Аполлона и казнь Марсия. Эта группа (автор ее – Содома) никак не связана с корналиной Медичи: сатир, изображенный в профиль, чтобы ярче показать растянутое тело и рельеф мускулатуры, восходит к статуе, отреставрированной Донателло для сада на виа Ларга⁷⁸. Сцена трактована в духе Данте и платоников, но на место скромной композиции корналины приходят более развернутые вариации.

В рамках стиля мотив оказался застывшим. Этим можно объяснить, почему знаменитый «Бельведерский торс» никогда не соотносился с темой Марсия, хотя он, как и первоначальный фрагмент «Красного фавна», восстановленного Верроккио, был, вероятно, остатком «Сидящего Марсия» перед казнью⁷⁹. В XVI в. в нем могли видеть лишь торс героя – сверхчеловека. Геркулеса в момент трезвого мечтания или от-

дыха. Он подсказал Микеланджело многие позы его в живописных работах и монументальных группах⁸⁰. Но больше всего образом смущенного, униженного силена, жизненная сила которого должна быть принесена в жертву, художник воспользовался, видимо, в статуях рабов, изображающих мир низменных страстей, и страдающих кариатид для гробницы Юлия II⁸¹. Таким образом, он подходил к символике корнелины, но никогда не использовал ее.

До некоторой степени группа оставалась в моде и среди тосканских художников XVI в. Она появляется на анонимном складе, выполненном в размашистой драматической манере, и прежде всего на терракотовом тондо Рустичи на вилле Сальвиати (Торре) во Флоренции в первой половине 20-х гг.⁸². Без сомнения, к тому же периоду следует отнести и флорентийский овальный мраморный барельеф, композиция которого (правда, сведенная до двух персонажей) все еще очень близка к гемме Медичи. Стиль этого барельефа так мощен, что его поначалу даже приписывали Микеланджело⁸³. Однако в довольно неотчетливом рисунке рельефа чувствуется, что образцом для него служили, видимо, металлические пластинки. Композиция тесно связана с искусством Высокого Возрождения⁸⁴. Не забыли темы «Аполлон и Марсий» и братья Каррачи, вернувшись к примерам начала века на плафоне галереи Фарнезе: на имитации бронзового диска, аналогичного тем, что используются на своде Сикстинской капеллы, воспроизведена как бы в литой бронзе сцена с медичейской геммы. Но она уже не обладала ярким колоритом редкости, за который гемму ценили во Флоренции времен Лоренцо.

«Дионисийские» фигуры Донателло

Стиль Донателло во Флоренции не всегда ценили по достоинству, зато В Падуе у него был круг верных почитателей. Память о нем отразилась полвека спустя в трактате влюбленного в искусство пластики гуманиста Помпонно Гаурико «О ваянии» (1504)⁸⁵. В нем Флоренция представлена как «мать сего искусства», а Донателло постоянно упоминается в качестве величайшего мастера. Все сведено к двум принципам: рисунку (γραφή) — началу и основанию всяческого ваяния — и одушевленности (ψυχή): последняя достигается подражанием. Можно предположить здесь точное отражение эстетики Донателло: весь стиль для него и сводился к одушевленности («animatio») и рисунку, но, кроме того, он подпитывал его образованностью, которая в середине века кажется почти беспрецедентной. Широтой познаний Донателло превосходил любого другого тосканца, даже Гиберти⁸⁶. Их возможные источники многократно исследовались⁸⁷, но было бы бесполезно поставить вопрос, каким образом эти знания упорядочивались.

В число источников вдохновения Донателло входил и музей Медичи, но если из числа произведений скульптора исключить медальоны палатцо на виа Ларга и бюст молодого человека с камеей, в которых античные образцы воспроизведены буквально, то прямых подражаний предметам музея найдется мало. Наряду с триумфальной сценой на шлеме Голиафа, восходящей к ониксовой камее Козимо, самым конкретным; заимствованием будет медальон «Евангелисты» в ризнице Сан Лоренцо (ок. 1440). Апостолы восседают на престолах с архитектурными формами перед великолепными столами, похожими на античные алтари. На столе св. Матфея изображены два обнаженных Эрота с гирляндами, на столе св. Марка пилястры обрамляют борьбу двух крылатых Эротов, соответствующих пластинке из собрания Медичи. Здесь впервые появляется группа «Эрот и Антиэрот» — эмблема торжества добродетели и божественной любви, чрезвычайно популярная в эмблематике XVI и XVII вв.⁸⁸

В противоположность манере Гиберти, а позднее Росселлино, аккуратно сводившего вместе отделенные друг от друга и четко различимые составные части композиции, Донателло добивался сложных синтезов. Самый замечательный пример — статуя Богоматери в Падуе, тип которой восходит к византийской «Победительнице», известной в Тоскане по Мадонне из Санта Мария Маджоре во Флоренции, написанной Коппо ди Марковальдо⁸⁹. Этот образец был хорошо знаком скульптору, и нет необходимости предполагать, что он хранил воспоминание о какой-либо чудотворной статуе⁹⁰. Донателло не отходил от традиционной модели с фронтальной композицией и благословляющим Младенцем. Но замысел его произведения был сложным: необходимо вообразить обрамлявший статую павильон в виде маленькой церковки (по всей вероятности, воспоминание о нем сохранил алтарный образ Мантеньи в Сан Дзено (Верона)⁹¹. Статуя, таким образом, находилась как бы за оградой.

Установлено, что херувимский венец воспроизводил кудрявую прическу античных Кибел, а трон, к которому были приделаны сфинксы с когтистыми лапами, был вариантом древнего мотива трона, окруженного львами⁹². Но произведение Донателло можно сблизить и с известной этрусской статуей-урной из Кьянчано, где также есть и фронтальность, и сфинксы в подножье, и тот не вполне обычный вид кумира, который поражает в падуанской статуе. Бронза делает ее еще мощнее, акцентируя противоположность гладких участков и драпировок, энергичнее фиксируя модель. Донателло явно хотел от типа, свойственного Треченто, перейти к образу, в котором бы полностью растворились черты, присущие языческим «Матерям», что, на его взгляд, давало наивысшее воплощение темы. Но тогда следует признать, что это не просто художественное украшение, как бывало в случаях, когда древний саркофаг использовали для надгробия или украшения портала. Здесь художник переосмыслил тему Девы-Матери и своеобразно углубил сюжет. Сфинксы на Ее престоле — это своего рода образный комментарий к «христианской мистере»⁹³.

Можно установить и еще несколько конкретных откликов художника на античные образы. Больше всего привлекает внимание фигура «путто», в которой сочетаются черты ребенка, ангела и античного Купидона, которая вводит в искусство XV в. весьма существенный элемент игры и фантазии, изобретателем которой в Новое время можно считать именно Донателло⁹⁴. На хорах собора (1433–1439) — в первом своем масштабном создании — ваятель использовал архаический по духу мозаичный фон. На боковых панно он поместил глядящих друг на друга амуров — мотив, восходящий к некоторым из фрагментов «престола богов» в Равенне. Этот римский ансамбль императорской эпохи, разрушенный в течение XIII–XIV вв., был весьма известен в северной Италии, а маленькая группа амуров — остаток трона Сатурна — в конце XV в. был помещен в Санта Мария дельи Мираколи, причем один путеводитель называет ее: «i putti di marmo ... di mano dell' antico Prassitele» [«мраморные путти ... руки древнего Праксителя»]. Начиная с середины XV в. этот мотив использовался на рельефных пластинках Падуанской школы. Можно спросить, не была ли эта мода сама по себе как-то связана с Донателло⁹⁵.

Грубо фантастическая атрибуция этого типа Праксителю тоже заслуживает внимания. Ее смысл не только в восхвалении произведения, связываемого с произвольным великим именем: видимо, она точно указывает на определенный образный регистр — «эротов», «амуров», веселые и живые изображения, широкое распространение которых тогда было внове. Таким образом, атрибуция указывает и на стиль, и на дух произведения⁹⁶: ведь Пракситель остался в памяти прежде всего как ваятель Афродит и Эротов. Круг «амурчиков» («атогипи») и веселая пляска путти создавали новый регистр, выявлявший стихийную жизненную силу в ее самых произвольных и буйных проявлениях. Античный мотив стимулировал не только стиль, но и образность, поскольку находил самое разнообразное применение. Донателло знал, что на многих римских саркофагах дети-полубоги играют и дерутся в жилище блаженных, а крылатые Эроты играют в Дионисовом раю, в других случаях — заняты учением

или гимнастическими упражнениями; все это соответствует разным видам мудрости, ведущей к бессмертию⁹⁷.

В 1423 г. Донателло изобразил на пастырском посохе св. Людовика Тулузского заимствованного из этих источников путто, держащего эмблему. В 1425 г. на его рельефе купели баптистерия в Сиене амур в виде ангелочков прислуживают Ироду, а сплюснутый рельеф на балюстраде этого же здания представляет, как путти играют на музыкальных инструментах. Они же изображены на барельефе с золотым фоном на хорах Собора, вокруг кафедры в Прато, где их резвый хоровод доходит до неистовства. Образ путто воплощает безумную веселость, контрастирующую со спокойной радостью, которой пронизаны рельефы Луки делла Роббиа. Путто связан и с идеей доблести: он изображен на седле и на доспехах Гаттамелаты. Вместе с тем заметно и стремление донести оргиастический, а тем самым «дионисийский» смысл этого мотива. На шлеме Голиафа, который попирает его победитель, есть вычеканенная сцена триумфа, напоминающая группу «Вакх и Ариадна» с ониксовой каменью, образец которой был в собрании Медичи⁹⁸. Здесь речь идет о символе низменных страстей, воплощенных в Голиафе. То же самое, конечно, следует сказать и о вакханалии «атогіні» на треугольном постаменте статуи Юдифи: здесь они напоминают о похоти и пьянстве врага Израиля⁹⁹.

Донателло сознательно стремился достаточно ясно обозначить детали, намекающие на «древние таинства». На его рельефе «Ирод» в Сиене присутствующие при сцене обнажены, как позднее обнажены пастухи, изображенные Синьорелли и Микеланджело в качестве свидетелей от языческого мира на заднем плане «Святых семейств». На падуанских рельефах у музыкантов на голове не забыта дионисийская повязка «мистов» (которую, по свидетельству знатоков древностей, следует отличать от обычных лент в волосах и от широких лент победителей)¹⁰⁰. Особенно явно проявляется своеобразная языческая экзотика в образе мальчика, имеющего нечто от Эрота и от Атиса — самом задушевном и очаровательном из всех образов буйной бесстыдной радости, созданных в эпоху Кваттроченто. Дырявые штаны, аналогичные фригийским «анаксиридам», позволяют через посредство какого-то литературного источника или этрусского мотива возвести его к малоазиатским крылатым Атисам¹⁰¹. Буйство групп путти в изображении дионисийских празднеств совершенно уместно. Маленьких танцоров с соборных хоров можно узнать в «вакхантах» левой стороны «Колесницы Вакха»; они же — обнаженные, в венках, потрясающие виноградными гроздьями — составляют процессию на фризах амвонов Сан Лоренцо. Фризы выполнялись рукой Бертольдо, но эти «атогіні» с маленькими крылышками, играющие при сборе винограда, представляют собой последнюю транспозицию «дионисийской» темы в регистр церковного искусства.

В общем, танец путти — это «натуральный», земной эквивалент хоровода ангелов, сопровождающего сакральные события у Анджелико и Липпи. Новым было то, что Донателло нашел аналогии, позволившие ему использовать этот стихийный, живой мотив, выявив в нем самое дерзкое и сильное выражение «языческой веры». В связи с этим следует обратить внимание на письмо Маттео ди Симоне Строцци к неизвестно-

му приятелю, которому он рекомендует древности из Сан Фреддиано в Лукке такими словами: «Due sepolture antiche, che vi sono; spiritegli a l'uno e a l'altro è la storia di Bacho. Donato l'a lodate per chose buone» [«Две античные гробницы, там стоящие; на одной бесенята, а на другой история Вакха. Донато хвалил их и говорил, что вещи хорошие»]. Донателло прекрасно знал, что обращался к сценам и типам, по происхождению связанным с античными верованиями¹⁰². Насколько мог, он на это указывал, ибо думал, как начинали думать и гуманисты его времени, что некоторые правильно поняты стороны античных обрядов и верований занимают свое место и в христианском искусстве.

Многие из моделей, испробованных Донателло, входят в ту же «дионисийскую» рубрику, но главным образом это происходило вследствие комбинации их движений, мимики и жестов, позволявших передать «оживление», о котором говорил позднее Гаурико, на порядок глубже. Обширные археологические познания скульптора ставили его особняком среди флорентийцев: друзья Гиберти не принимали его нововведений. Он искал такие детали, которые могли бы довести напряжение пластической формы до крайних пределов патетики («*terribilità*») или веселья. Короче, Донателло методически расширял рамки выразительности, дозволенной для произведения скульптуры, прибегая к движению как к основополагающему знаку. Это и было новым его наитием. Во флорентийском Кваттроченто эта проблема главенствовала; Фичино поставил ее во всей полноте, когда писал, что «из того, что душа есть источник движения, вытекает свободная и всеобщая деятельность»¹⁰³.

Известно, что Филарете порицал пророков на вратах Сан Лоренцо за жестикуляцию «фехтовальщиков» («*schermidori*»); возможно, что уже и Альберти имел их в виду, смеясь над теми, кто «дает персонажам повадки фехтовальщиков и гистрионов, лишённые всякого достоинства; им не только не хватает изящества и нежности — они показывают, что изображение художника чрезмерно горячо и выпренне». Альберти, требовавший от художника «показывать душевные движения посредством телесных», в 1435 г. пришел к тому, что вменил им в обязанность правила меры и ограничил «приятными и плавными» движениями («*movimenti soavi e grati*»). В скульптуре это был идеал Гиберти, а не Донателло, пристрастие которого к агрессивности становилось со временем тем больше, чем композиции разнообразнее¹⁰⁴.

На панно в Падуе (ок. 1450) находятся массовые сцены невероятной сложности, а в рельефах амвонов Сан Лоренцо (ок. 1460) движение почти невыносимо. С правой стороны большого панно, посвященного Распятию, одна из святых рвет на себе волосы в пароксизме буйного отчаяния — это фигура дионисийских саркофагов, мистическое исступление которой перенесено здесь в христианский контекст. Этот мотив повторен в «Распятии» Бертольо (Барджелло): та же запрокинутая в транс голова, те же развевающиеся покрывала¹⁰⁵. Тип «плачущей» вобрал в себя менаду; стилизованность этой фигуры отчетливо противопоставляет ее «готическому» типу, который позже представил Никколло делла Арка в патетической «Магдалине» из Санта Мария делла Вита в Болонье (1485). Та же фигура с тем же патетическим изгибом тела появляется и в Распятии, отлитом Франческо ди Джорджо для Федерико да Монтефельтро

(Кармине, Венеция). Здесь проявилась связь между Донателло и сиенским скульптором, вскоре создавшим довольно загадочный рельеф «Раздор» (Музей Виктории и Альберта, Лондон)¹⁰⁶. Это произведение, весьма нервное по фактуре, поистине представляет «дионисийский бред». Во дворе, со всех сторон окруженном портиками, разворачивается сцена неистового буйства, направленного против женщины с поднятой палкой в руке и какого-то государя, который ее ободряет. Вероятно, это та сцена, когда весть, полученная Иридой, направила Ликурга на менад (Ilias, VI, 134), подробно пересказанная в «Деяниях Диониса» Нонна (XX, 182). Тогда центральная фигура — Ирида в исступленной пляске Фурии. Во второй половине столетия в Тоскане довольно часто избирали такие сцены неистового исступления («furore»), когда душа выходит из самой себя.

Открытия Донателло принесли флорентийскому искусству свободу, проявившуюся во всех родах искусства, особенно в гравюре. Свидетельство моды на языческие вакханалии — анонимная серия досок на сюжет «Триумфа Вакха и Ариадны» с изображениями буйных менад в обрамлении гигантского виноградника. Их датируют обычно сравнительно поздно — 70-ми гг. — потому что развевающиеся одежды вакханок напоминают Боттичелли, но сопоставление с серией эстампов «Планеты» и некоторыми другими работами мастерской Финигверры позволяет приписать гравюры этому мастеру и отнести их создание к 1460—1464 г. Столь ранняя датировка придает им двоякий интерес: вносит новое произведение в группу изображений «дионисийского типа» этого времени и подтверждает, насколько все языческое тогда увлекало воображение¹⁰⁷. Можно даже усмотреть в этих образах беспокойной жизни исток творчества Боттичелли: развевающиеся туники его нимф и богинь — более поэтическая и мастерская версия одежды вакханок¹⁰⁸. Предвещают наши гравюры живопись Боттичелли или современны ей, их следует сопоставить с гравюрой той знаменитой «колесницы Вакха и Ариадны», на которой во время карнавала ок. 1480 г. пели стихи Лоренцо:

Non fatica, non dolore!
Quel c'ha esser convien, sia:
Di doman non c'è certezza.
[Не трудись и не печалься!
Что случилось, то и будь:
Завтра всяко может статься]¹⁰⁹.

Группа, представленная в песне: Вакх и Ариадна, окруженные нимфами и маленькими сатирами («satiretti»), — была как бы популярной адаптацией многочисленных рельефов, изображавших этот сюжет, особенно медальона из коллекции Медичи, увеличенный во дворике палаццо, размноженный в миниатюре, представленный на ряде складней. Так карнавал приобретал колорит новой культуры. И наоборот: праздник позволял точнее понять значение мифологических божеств: Вакх был богом исступленной жизненной силы и чувственной радости, выражением которых в современном мире, в конечном счете, и был карнавал.

«Вакханалии» имели такой успех, что встречались и в оформлении интерьеров — например, на фризе так называемого «камина Иолы» в замке Урбино (вторая половина 60-х гг.): слева — «Торжество Вакха»,

справа — «Пьяный Силен». Рисунки, так или иначе связанные с этими сценами, изображают «Пана и менад» (Амброзиана) и «Опьянение Пана» (Лувр). Очевидно, этот тип изображений в оформлении интерьеров стал штампом, поскольку Пьеро ди Козимо в конце века в работе для дома Джованни Веспуччи трактовал его в сознательно вульгарно-комической манере. Он пародически представил процессию Вакха со множеством маленьких фавнов и менад, потешавших Вазари, с кухонной утварью вместо музыкальных инструментов, совсем неизящными жестами¹⁰. Но такой трактовке, вполне подходящей для насмешливого мизантропа Пьеро, противостояла общая тенденция к аллегорической интерпретации тех же самых элементов. Менада, сатир, а рядом с ними кентавр с факелом наперевес и разные другие фигуры видны на не поддающемся объяснению рельефе работы, видимо, Франческо ди Джорджо, за неимением лучшего именуемом «Аллегория души»¹¹. Вероятно, «дионисийское» движение использовано здесь для демонстрации жизненной энергии и внутренних конфликтов разума, столкновения различных «способностей» в смысле флорентийского неоплатонизма. Фактура произведения довольно нервная, не лишенная связи с манерой Бертольдо; оно входит в целый цикл рельефных складней 1480-х гг., в которых репертуар, созданный в 50-е гг., выстроился в ряд эмблематических ученых образов¹².

«Этрусский музей» и «Этрусское возрождение»

Самым примечательным «дионисийским» декором XV в. во Флоренции был, несомненно, фресковый ансамбль в Торре дель Галло на холме Арчетри к югу от Флоренции, от которого сохранились две фрески. Нижний пояс залы расписан арками, взятыми в резкой перспективе, между которыми изображены путти с музыкальными инструментами. Над этими глубокими проемами расположена как бы театральная сцена с группами бешено пляшущих танцоров. Живопись сильно пострадала, отчего фигуры приобрели чрезвычайную выразительность — первоначально они, возможно, и не были столь хороши. Трудно найти кого-либо, кто мог бы нарисовать эти узловатые абрисы и придумать эти порывистые телодвижения, кроме Антонио Поллайоло; типы близки к нервным фигурам его вышивок в Баптистерии¹¹³.

Есть обстоятельство, позволяющее точно датировать работу временем вскоре после 1464 г.: именно тогда виллу приобрели братья Ланфредини — Джованни, будущий посол Лоренцо, и Джакомо, знатный флорентинец, вместе со своим сыном Антонио входивший в число друзей Фичино¹¹⁴. Можно предположить, что оформление виллы при ее общем обустройстве происходило не без их участия. Без всякого сомнения, роспись главной залы должна была создать веселую, жизнерадостную атмосферу. Танцоры словно пляшут под музыку путти, изображенных в нижнем поясе. Изображения на тему буйного веселья тогда были в моде. Однако не было ли у Поллайоло для этих танцоров, которые кажутся светской версией хоров Донателло, конкретного примера? Композиция так необычна, что стоит задуматься, не знал ли художник произведений античной живописи, не хотел ли подражать их экспрессивной мимике.

Истоком некоторых композиционных схем и напряженных силуэтов Поллайоло представляются античные вазы¹¹⁵. Самое красноречивое сопоставление можно было бы сделать с силуэтами Гробницы вакхантов, Львиной гробницы и Триклиния в Тарквиниях. Все они были открыты лишь много позже¹¹⁶, а их прототип нам неизвестен. Позволительно предположить, что художник хотел приспособить к стилю тосканских жилищ буйные картины, виденные им на вазах и, может быть, на стенах подземных гробниц. Но для этого следовало бы убедиться, что в XV в. действительно существовал интерес к этой стороне античного искусства.

Фичино любил и опекал братьев Поллайоло. В 1477 г. у него случилась и переписка по поводу Пьеро не с кем иным, как с канцлером Пистойи Антонио Ивано де Сардзане. Между тем, именно этот весьма образованный человек в 1473 г. занимался поисками «антиков» в районе Луни¹¹⁷. Это совпадение указывает на то, что братья Поллайоло действительно неоднократно соприкасались с гуманистами, которые могли кое-что рассказать им об античной керамике вообще и об этрусской вазе в частности. Ведь о характере древних произведений искусства в Луниджане двух мнений быть не может. Хотя область Луни и Каррары находится вне пределов древней Этрурии, уже много веков считается, что жили

там именно этруски¹¹⁸. В одном из самых сильных мест «Ада» (XX, 46 след.) Данте вспоминает ее фантастические пещеры, среди которых жил гаруспик Арунс.

Открытие этрусских древностей потихоньку происходило на протяжении всего XV в. Постепенно тосканцы все более ясным и ученым образом отдавали себе отчет в самобытности своего прошлого. Интересней всего, как по дате, так и по точности, и по восторгу автора, то место, которое Ристоро д'Ареццо в «Книге о строении мира» («*Libro della composizione del mondo*», 1282) посвятил сосудам, рожденным из земли и скрытым в земле, повсюду находимым вокруг Ареццо¹¹⁹. Старинный автор весьма конкретно анализирует богатство живописных и скульптурных мотивов (следовательно, он располагал вазами двух родов), особо обращая внимание на битвы животных, сцены охоты и рыбной ловли, выразительность и живость фигур («*tale ridea e tale piangea e tale morto e tale vivo ...*» [«так смеются и так плачут, так мертвы и так живы ...»]). Словом, ничто в большей мере не предвещало моды тосканского искусства 50–60-х гг. XV в. на натуралистические редкости, изображения пожирающих друг друга животных и движущихся фигур людей. Ристоро упоминает даже мотив «духов, летающих в воздухе в виде нагих мальчиков с разнообразными гирияндами плодов в руках», то есть «путти с гирияндами», вскоре вновь занявших свое место в тосканском искусстве.

Около 1460 г. все темы, связанные с животной жизненной энергией, проявились в живописи и в гравюре: знаменитая «Битва обнаженных» Антонио Поллайоло (1460–1462), битвы львов и драконов, охотничьи сцены, восходящие, возможно, к утраченным работам Учелло и Пезеллино¹²⁰; они стали предметом навязчивой моды. К тому же именно в это время стали обращать внимание более всего на отчетливость контура и возможности ясной линии для характеристики фигуры. Вследствие этого абрис и анатомическое строение фигуры приобрели особое значение, стало актуальным понятие «выразительной линии», употребленное Плинием по поводу Паррасия (*Nat. hist.* XXXV, 67–69). Плодотворное и немного таинственное представление о линии, облекающей предмет, как о самом совершенном средстве изображения, было удобно тем, что создавало для стилизованного образа, изобретение которого все историки единодушно приписывают Антонио Поллайоло, славный античный прецедент¹²¹.

В теории происхождения живописи, разработанной тосканскими гуманистами на основании классических текстов, под именем «исконной живописи» подразумевалась, вероятно, именно вазопись. В начале второй книги «Трактата о живописи» Альберти не преминул напомнить, что «*i nostri Toscani antiquissimi furono in Italia maestri in dipignere peritissimi*» [«древнейшие наши тосканцы были в Италии самыми сведущими мастерами живописания»]. Вероятно, эта фраза просто навеяна Плинием (*Hist. nat.*, XXXV, 17–18), но возможно, что она в большей мере, чем обычно думают, относится к реальной действительности: кажется, намек на вазопись можно видеть в том месте, где Ландино, дополняя Альберти, говорит, что поначалу живопись пользовалась только линией, затем «одним только цветом, откуда и слово “монохромия”», которое у Плиния (XXXIII, 117 след.), очевидно, обозначает двутоновую живопись: черным

по белому или белым по черному¹²². Дело в том, что этрускам приписывали не только рельефные вазы, прекрасно знакомые всем жителям Ареццо, но и краснофигурные вазы греческого происхождения. Без всякого сомнения, в собрания Медичи они включались в качестве тосканских древностей¹²³: понятие «этрусского искусства» приобретало расширенный смысл, что придает еще больший вес его упоминаниям.

Во второй половине столетия интерес к «этрусским древностям» действительно проявлялся довольно живо, в том числе и в кружке Лоренцо. На этот счет есть одно недвусмысленное свидетельство. Джорджо Вазари, дед историка, был горшечником в Ареццо «и всегда интересовался древними вазами из аретинской земли; во времена, когда епископом в Ареццо был мессир Джентиле, Джорджо заново открыл способ получать на вазах черные и красные тона». В это время были предприняты раскопки въезда в город, и из-под земли извлекли четыре вазы; по случаю приезда в Ареццо Лоренцо Великолепного, «Джорджо был представлен государю епископом и подарил ему вазы». Епископ, о котором здесь говорится, — это Джентиле де Бекки, бывший вместе с Фичино воспитателем Лоренцо; дело происходило, видимо, в середине 70-х гг.¹²⁴. О том, что Лоренцо был любителем древних ваз, знали все. В течение двадцати лет молодому государю и его друзьям-гуманистам посылали новые интересные находки¹²⁵. Поскольку разыскать эти предметы и точно установить время их поступления во флорентийское собрание невозможно, нет почти никакой возможности указать и на примеры, имевшиеся перед сановниками и художниками вследствие этой волны интереса, но древняя керамика (греческая и этруская) в XV в. входила в художественный кругозор флорентийцев.

Не меньшее внимание привлекали и произведения скульптуры (урны, цисты, статуэтки), которые считали «этрусскими». Вазари без колебаний включил аретинские рельефные вазы в число источников «плоского рельефа» (*stiacciato*), применявшегося художниками Нового времени вслед за Донателло¹²⁶. Возможно, какие-то предметы из собрания Козимо и подсказали Донателло эту своеобразную технику; в любом случае, у него она сложнее, чем то, что можно видеть на древних рельефах. Можно также задаться вопросом, не сознательно ли «этрусскими» были некоторые его мотивы, например, трон с головами сфинксов в падуанской «Богоматери», столь близкий знаменитой погребальной статуе из Кьянчано¹²⁷, путти, танцующие с поднятыми руками, подобные которым встречаются на вазах¹²⁸, возможно, кое-какие человеческие типы¹²⁹.

Помимо этого, Тоскана в той или иной мере располагала «античными источниками», которые воображение, воспаленное историческими преданиями и возбужденное чтением освоенных гуманистами текстов, считало сравнимыми с «золотым домом» Нерона и Эсквилинскими пещерами, открытыми как раз в конце XV в. В течение веков многие этрусские гробницы посещались, раскапывались и разграблялись. Но именно в XV в. их тайны и величие стали воспевать. Так, в стихотворении, адресованном Франческо Филельфо (1454), Л. Вителли воздает хвалу холму и подземному дворцу в Корнето, который, по его мнению, — не что иное, как Коринфский холм, упомянутый в «Энеиде» («*Sunt immensa albis exausta palatia saxis*»); при Иннокентии VIII там были сделаны новые находки¹³⁰.

Отсюда недалеко и до самого важного памятника истории этрусского искусства — Тарквинии. Археологические анналы зарегистрировали открытия подземных гробниц, например, так называемой «Лошачьей» близ Сесто Фиорентино в 1494 г. (дата указана в графитто на правом дверном косяке при входе в целлу), а чуть позже, в 1507 г. — в Каstellина дель Кьянти¹³¹. Предполагали, что один из рисунков Архива Буонарроти (бородатое лицо под огромной звериной головой) представляет собой копию «Аида» из гробницы Делль' Орко в Тарквиниях, но на фреске изображен волк, а на рисунке — кабан; видимо, это какой-то римский знаменосец вроде тех, что изображены на колонне Траяна¹³². Зато Франческо ди Джорджо, проезжая через Кьюзи, занес в путевой блокнот — альбом набросков, датируемых большей частью первой половиной 90-х гг., от которого сохранилось двадцать листков (Уффици), — рельеф с погребальной этрусской вазы, оригинал которой не обнаружен, но стиль явно выдает происхождение¹³³.

Указаний на величие этрусского искусства в текстах хватает: теоретически флорентийцы всегда отводили ему почетное место. Альберти в «Трактате об архитектуре» объявил, что эта отрасль искусства «издавна имела обиталище в Италии, особенно у клузийцев (что ныне стали флорентийцами), которые кроме знаменитых дел, совершенных, как пишут, их царями, прославились сооружением лабиринтов, гробниц и храмов, служивших древним жителям сей страны» (VI, 3). В другом месте (VIII, 3) он приводит описание поразительной гробницы Порсенны «возле города Кьюзи, в основании которой, пятидесяти футов высотой, был лабиринт..., наверху же возвышались пять больших пирамид, а именно четыре по четырем углам, пятая же посередине». Одновременно с ним Филарете тоже говорил о гигантском лабиринте Порсенны, «который, согласно Варрону, обретался в Тоскане» и был, подобно мавзолею Артемисии, одним из колоссальных зданий, слава которых известна, но не оставивших никаких следов¹³⁴.

Таким образом, ученые люди XV в. поддерживали «этрусский миф». Несколько позже Вазари собрал все эти предания, прибавил к ним сведения о новых находках, как, например, о химере из Ареццо, и решительно вставил между общим изложением истории греческого искусства и римского большой обзор этрусских древностей. Он упоминает свидетельство Альберти, «лабиринт Порсенны» с «барельефными фигурами», аретинские краснофигурные и чернофигурные вазы, статуи, найденные в Витербо в 1493 г. Отрывок должен был повысить оценку «национального» искусства — между тем, это было сделано еще при Лоренцо¹³⁵. Один небольшой факт ясно говорит, как привязаны были тосканцы к знаменитым именам из этрусской истории: живя в Ареццо, Андреа Сансовино изготовил для Монтепульчано «большую статую царя Порсенны, весьма замечательную». Вазари вспоминает, что видел ее¹³⁶.

Мы не будем утверждать, вслед за Рескином, что этрусское наследие вдруг проснулось от многовекового сна, чтобы вдохновить inferнальную поэзию Данте, а потом безудержную жизнерадостность или тревогу некоторых художников Кваттроценти. Но явно представляется, что и в народных легендах, отзвуком которых, возможно, была поэма Вителли, и в широком гуманистическом историческом кругозоре (Альберти)

именно в период Кваттроценти отчасти начали осознавать существование и значимость этрусского прошлого. Потихоньку начал формироваться «этрусский музей», и интерес, который проявили к нему Антонио Поллайоло и Донателло, не был исключением.

Те же вопросы могут быть связаны с некоторыми художниками конца XV в. Прежде всего, это «странный», по выражению Вазари, живописец Пьеро ди Козимо: в середине 90-х гг. он придумал для Франческо дель Пульзе серию изображений первобытной жизни со множеством фантастических сражений, фигур кентавров и фавнов. На одной из этих картин («Возвращение с охоты») пейзаж изображает морской пролив, через который плывут два удивительно археологически точных корабля — конечно, следует предположить, что художник разглядывал архаические греческие (якобы «этрусские») вазы¹³⁷.

В рельефах Бертольдо в палаццо Бартоломео Скалы (ок. 1490) также представлены резкие, сильнодействующие мотивы, а в трактовке форм видна «уплощенность», что позволяет поставить вопрос, не желал ли этот весьма своеобразный скульптор подражать какому-то этрусскому саркофагу¹³⁸. Не менее интересно, что фигура хтонического демона-змееносца (видимо, чисто этруская), изложенная в стиле эллинистического силуэта, встречается на фризе Поджо а Кайяно (ок. 1485)¹³⁹.

Леонардо да Винчи провел детство в Валь д'Арно. Об этрусских пережитках в круге его интересов говорили только потому, что в глаза бросается внешнее сходство с некоторыми чертами древней тосканской цивилизации, как-то: письмо справа налево, разыскания в области гидравлики, значение, придаваемое полету птиц, пристрастие к лепке объемов и предпочтение бронзы камню¹⁴⁰. Нельзя считать реминисценцией либо заимствованием и «архаическую улыбку»¹⁴¹. Но есть, возможно, и более идущие к делу факты: среди юношеских произведений Леонардо во множестве встречаются изображения животных, в частности битвы диких зверей и фантастических чудищ. Особенно выделяется факт, что первым произведением Леонардо было лицо Медузы, которое его отец счел достаточно умелым, чтобы показать флорентийским знатокам. Здесь может иметься в виду только импровизация «в античном стиле», навеянная каким-либо этрусским образцом — возможно, антификсом в виде маски Горгоны¹⁴². Мотив этот был популярен: например, он встречается на кирасах по рисункам Верроккио (здесь он, конечно, взят с римских доспехов)¹⁴³. Воспроизведение этрусских образцов, безусловно, следует видеть в рисунке странного мавзолея конической формы с подземными камерами (Лувр), конструкция и даже устройство сводов которого напоминают курганы в Черветри и Вульчи. Правда, этот рисунок довольно холоден и выполнен правой рукой, так что его атрибуция Леонардо справедливо оспорена (скорее можно думать о Франческо ди Джорджо), но чем он навеян — сомневаться едва ли приходится¹⁴⁴.

Обитатели Рима в конце XV в. всеми способами старались возродить имперское положение своего города; первые музеи, созданные там (например, Капитолийский при Сиксте IV), служили «римскому мифу»¹⁴⁵. Тосканские гуманисты стремились обратить великую «национальную» (т.е. римскую) идею на пользу Флоренции. Поэтому, например, в знаменитой эпистоле Полициано «О происхождении Флорентийского

града» об этрусских корнях Флоренции говорится довольно глухо: упоминается лишь о познаниях нимфы Фезулы (Фьезоле) в гаданиях¹⁴⁶. Не все гуманисты восприняли «этрусский миф», но он развивался далее, поскольку в законченном виде обнаруживается двадцать лет спустя при весьма значимых обстоятельствах. В сентябре 1513 г., после избрания Льва X папой, Джулиано Медичи был призван в Капитолий и с исключительной пышностью пожалован титулом римского гражданина. В нескольких письмах и брошюрах описана эта церемония, существенная для истории театра, поскольку для нее специально был выстроен огромный зал (33x27 м при высоте 15 м) по проекту Антонио да Сангалло, распланный по фасаду и по боковым стенам многочисленными сюжетными картинами Перуцци; распорядителем работ был Томмазо Ингирами. Сюжеты же росписи целиком взяты из этрусской истории: это эпизоды из Тита Ливия, в которых этрусски встречаются с римлянами, то есть предки Джулиано с основателями Капитолия. Прозрачные намеки на современность подчеркивались надписями:

Foedus a populo romano cum Hetruscis
[Союз римского народа с этрусками].
Tarquinius Hetruscus Romae regnat
[Тарквиний этруск правит в Риме].

Явно указывалось и на самобытный характер древних тосканцев:

Augurum disciplina Hetruria Romam invecta
[Учение авгуров передано из Этрурии в Рим]
Roma liberi erudiendi in Hetruriam mittuntur
[Дети для обучения посылаются из Рима в Этрурию].

На фасаде, например, эти исторические реконструкции представляли встречу Энея с этрусками, Муция Сцеволу и Порсенну, битву римлян с этрусками при Церах и проч. Везде римляне и этрусски явно различаются одеждой, типами, позами. Эти картины были бы невозможны без той неприметной «этрусской археологии», что потихоньку развивалась на протяжении XV в.¹⁴⁷

Больше всего ею занимались, видимо, знатоки древности из Витербо¹⁴⁸. Эгидий из Витербо – в юности восторженный почитатель Фичино, а затем виднейший представитель неоплатонизма в Риме при Юлии II и Льве X – задумал создать «Историю Этрурии». В «Истории двадцати столетий», написанной им самолично, этрускам отведена исключительная роль в развитии человечества: они якобы пришли из Халдеи, чтобы принести цивилизацию в Италию; их история аналогична истории Израиля, а их лукумоны, «divinarum rerum interpretes» [«толкователи божественных вещей»], – то же, что пророки; Янус был современником Ноя, Ясон – Моисея. Геркулес (италийский Геркулес, отличный от греческого героя) основал у них могущественную династию, и при этой династии Этрурия сияла во всей вселенной, пока через Рому, дочь Итала, не положила начало новой исторической державе¹⁴⁹. Главные свершения этрусков относились к религии, что позволяет утверждать: «Tugenni imperio, cultu, religione, divinarum humanarumque

scientia fuisse universo orbi terrarum admirabiles» [«Могуществом, обрядами, религией, божественной и человеческой наукой тирренцы восхищали всю вселенную»] (f. 31). В трудные минуты папы укрывались в Тоскане «яко в вечном хранительном жилище веры в Бога» (f. 200). Приняв предложенную уже в древности и подхваченную Аннио да Витербо этимологию имени «Tuggenius» от «turtis» («башня»), Эгидий смело заявляет, что высокая башня, выстроенная над ватиканским собором Святого Петра, говорит о его истоках¹⁵⁰.

В рамках своего неоплатонизма Эгидию удалось использовать интересные находки из области иероглифики и каббалы. Сюда же можно добавить и его важный вклад в «этрусское возрождение»: здесь, как и во многом другом, он сошелся с флорентийцами¹⁵¹.

Бюст Платона

Согласно известному свидетельству Валори, Лоренцо долго мечтал иметь портрет Платона, и для него было великим счастьем получить из рук некоего пистойца Джироламо Росцио бюст философа, «найденный в развалинах самой Академии»¹⁵². Без сомнения, копия этого драгоценного портрета находилась и в Кареджи: недаром злоречивая легенда явно савонаролистского происхождения утверждает, будто Фичино почитал этот образ, возжигая перед ним лампаду¹⁵³.

Бюст, считавшийся одним из самых ценных антиков Медичи, был гордостью новой Академии. Но столь высокая ценность его была лишь мнимой. Он никак не мог быть найден в саду Академа, местонахождения которого никто не знал. Это не подделка, но, несомненно, воспроизведение римской эпохи, ошибочно принятое или мошеннически выданное за оригинал знаменитого бюста работы Силаниона¹⁵⁴. Его историю проследить нелегко: в 1494 г. коллекция Медичи была разграблена и разрознена, а вилла Фичино в Кареджи заброшена. Бюст упомянут в составе собраний Фульвио Орсини, затем Гори: потом он перешел в Пизанский университет, а оттуда уже в Уффици¹⁵⁵. Недавно в палаццо Медичи можно было видеть на пьедестале греческую голову с надписью *πλάτων*. Другая работа того же типа давно находится в «Зале надписей» Уффици¹⁵⁶. Один из этих бюстов и принадлежал Лоренцо. В эпоху Возрождения портретом Платона считался тип бородатого старца; Фульвио Орсини довольно рискованно подтвердил его отождествление на основании надписи своей геммы. Платоном могли также называть ряд бюстов олимпийских богов, изображений Диониса и Гермеса¹⁵⁷ — таковы и сохранившиеся флорентийские экземпляры.

Флорентийские гуманисты искали в первую очередь смысл «этоса» изображенного человека, а предание именно за его раскрытие и восхваляло Силаниона¹⁵⁸. Фичино в «Жизнеописании Платона», следуя за античными биографами, указывал, что философ был «величав обличем и необыкновенно крепок ...; имя ему было дано за широкие плечи, широкий лоб и великолепную внешность»¹⁵⁹. В литературе этого времени часто говорится о высоком росте Платона: так, в начале богословской поэмы «Рай» Уголино Верино он выведен как старец с сияющим взором, «*quelque humeris late longe supereminet omnes*» [«всех широтою плечей намного превосходивший»]¹⁶⁰. Любопытно место из «Пира» Данте, где Платон представлен идеальным воплощением типа старца, лицо которого выражает все старческие добродетели. Он являл совершенный образец человеческой природы и прожил, согласно Цицерону («О старости») семьдесят один год (9 x 9), что и есть настоящий предел человеческой жизни: как пишет Данте, если бы Христа не распяли в самой верхней точке линии возраста, Он дожил бы то таких же лет, что и Платон¹⁶⁰. Итак, в образе Платона следовало отыскивать тип совершенного мудреца согласно правилам физиогномики. Фичино здесь оставалось лишь повторять Данте. Но отсюда вытекала не только ошибка относительно

«портрета» наставника Академии: новые его изображения даже предпочитали древним бюстам, а в крайнем случае удовлетворялись забавными компромиссами.

В XV в. в противовес античному образу мудреца получал распространение и «современный». Его источником послужили люди, в которых, как представлялось, наилучшим образом возродился философский идеал. Аристотель во второй половине XV в. получил обличье «мага», соответствующее внешнему виду некоторых греков-современников, принадлежавших к школе Стагирита, а конкретней — Мануила Хрисолора¹⁶². На бронзовой пластинке из Брауншвейгского музея и ее многочисленных копиях Аристотель изображен в колпаке и плаще с капюшоном, его длинная борода вместе с волосами падает на грудь и плечи¹⁶³. Он прекрасно олицетворял то, что в XV в. именовали «достоинством познания»; этот величественный образ, несомненно, обратил на себя внимание Леонардо, возможно, послужив ему образцом прически и всего внешнего вида¹⁶⁴.

Влияние этого образца было так сильно, что и Платона не мыслили в ином обличье. К этому условному образу, возможно, восходит идеальный «портрет» из урбинского «студиоло» (Лувр), на котором белокурый Платон с длинными вьющимися волосами стал задумчивым и чувствительным¹⁶⁵. Более определенный и сходный с образом, распространенным на бронзовых складнях, профиль Платона близок профилю Аристотеля на триумфальной арке «Философии», изображенной на знаменитой странице «Никомаховой этики», иллюстрированной в Неаполе в последние годы XV в.¹⁶⁶ Во Флоренции миниатюристы, украшавшие переводы и трактаты Фичино, в частности Аттаванте, ничего не выдумывали от себя: они просто брали профиль Мудреца в колпаке, чаще всего с седой бородой, без всяких более конкретных «физиогномических» черт. Самый типичный случай — вероятно, рукопись «Эннеад», в конце 80-х гг. иллюстрированная Аттаванте иждивением Филиппо Валори. Судя по посвящению, донатор специально занимался украшением своей библиотеки. Начальная буква представляет собой портрет Фичино, но бюсты в медальонах — расхожие изображения пророков и философов в шапочках и колпаках¹⁶⁷.

Необходимо было приложить серьезные усилия, чтобы обновить и уточнить образы поэтов, ученых и мудрецов¹⁶⁸. Идеальная перспектива для фигуры Платона сформировалась на протяжении веков: о нем чаще всего говорили как о целителе, не чуждом магии, провозвестнике Троицы, отце метафизики, что позволяло изображать его лицом к лицу с Аристотелем на картинах в честь Фомы Аквинского; в конце XV в. Платон стал «учителем божественного»¹⁶⁹. Решение, как и во многих других случаях, нашел Рафаэль. Сама программа его «Афинской школы» требовала тщательно разработать образы мудрецов, и он усердно добивался «convenienza» — соответствия внешнего облика, позы и духа персонажа. Что касается Платона, он учел и античный образец (то есть бюст Медичи), с которого, видимо, взяты лысина и профиль, и современный тип с длинной бородой и волосами, а у Леонардо перенял типический жест, давшей фигуре жизненность и цельность¹⁷⁰.

Бронзовые рельефы Бертольдо

Личность Бертольдо, особенно по сравнению с Донателло — его учителем, Верроккио — его современником, и Микеланджело, общавшимся с ним в пятнадцатилетнем возрасте, все еще бледна. Немного известно о его жизни: он родился в 1440 г., в 1460—1468 работал вместе с Донателло над амвонами Сан Лоренцо, был, как и тот, специалистом по бронзе, но не создал ни одного крупного произведения, как Антонио Поллайоло в Риме или Верроккио в Венеции. Письмо 1479 г. показывает, что он уже тогда был близок к Лоренцо, при котором оставался до самой смерти (1491). Основных занятий у Бертольдо было два: во-первых, он содержал в порядке и целости собрания Медичи, во-вторых, придумывал и отливал для Лоренцо и его друзей мелкие бронзовые вещи в трех модных тогда жанрах: статуэтки, складни, медали¹⁷¹. По сообщению Бенедетто Деи, Бертольдо «faceva sempre col magnifico Lorenzo cose degne» [«всегда занимался вместе с Лоренцо Великолепным достойными делами»]¹⁷². Таким образом, он был одной из центральных фигур кружка Медичи. Будь его творчество более масштабным и влиятельным, оно как раз позволило бы показать совершившийся во времена Лоренцо переход от музейности к вымыслу, от гуманизма к искусству.

Не одни флорентийцы любили бронзовые вещицы. В 1460 г. в Падуе под влиянием Донателло получил распространение своего рода гиперклассицизм: появились тонкой работы складни (например, Модерно) на античные языческие темы, слегка натуралистические статуэтки и фигурки, дух которых на рубеже 90-х гг., пока не появился мощный скульптор Риччо, приметно мельчает вплоть до превращения в безделушки¹⁷³. Иное дело в Тоскане: помня о Донателло и следуя примеру Поллайоло, здесь привыкли к более живой металлической скульптуре. Когда в моду вошли малые формы, стремление к эффектам нередко приводило к неясности. Стилю Бертольдо в большей мере воздали бы должное, если бы не было бронзовых рельефов и складней сиенца Франческо ди Джорджо, близких по духу, но более прочувствованных¹⁷⁴. Единственное крупное произведение Бертольдо — рельеф «Битва» (Барджелло), находившийся в одной из зал дворца Медичи: бравурное произведение, которому явно не хватает целостности и глубины.

Наряду с многочисленными портретными медалями, на обороте которых, как правило, изображалась какая-либо сложная аллегория, Бертольдо, видимо, специализировался на изготовлении статуэток, декоративных складней и круглых медальонов (65 мм), отличающихся от медалей тем, что объединяются в серии и не имеют портретных изображений или других указаний на конкретных лиц. Таких медальонов известно около двадцати; все они выполнены на мифологические сюжеты; в их число входит небольшая группа, прежде выделявшаяся под именем «Мастера легенды об Орфее»¹⁷⁵. Их назначение в точности неизвестно; возможно, они отливались в золоте, чтобы украшать письменные приборы и кабинеты. Но сохранились только бронзовые модели, нередко гру-

боватые по фактуре: в трудные времена предметы из драгоценных металлов могли и переплавляться¹⁷⁶. Поэтому в инвентаре Лоренцо 1492 г. нет существовавших некогда золотых медалей, но есть (отдельно от монет) серебряные и бронзовые.

Фактура Бертольдо — несколько смазанная; создается впечатление, что со временем для него разнообразие прикосновений и рефлексов все больше становилось важнее, чем контуры и лепка гладких поверхностей. Целью же этого второстепенного скульптора было, так сказать, создание «образов», почитаемых гуманистами, причем крупные мифологические сюжеты распределялись по малофигурным композициям. Так, по мотивам «Энеиды» им созданы медальоны «Кузница Вулкана», «Венера, передающая оружие Энею», «Эней в аду», на сюжет мифа об Орфее — по крайней мере три сцены: «Орфей и дикие звери», «Орфей в аду», «Орфей и менады» — превосходные бронзовые миниатюры. Статуэтка Аполлона или Орфея, играющего на виоле, грациозно отставив ногу (Барджелло), выражает более интимное чувство, чем складень «Беллерофон». Но оригинальней всех серия, в центре которой — ученые аллегории любви. На одном из складней, сохранившемся в двух экземплярах неважного качества (Музей Виктории и Альберта и собрание Дворца Дожей), представлено «Воспитание Эрота»: слева он учится у Меркурия, справа Венера приводит его к Вулкану, прикрепляющему малышу крылья¹⁷⁷; как и во всех этих сценах, Венера изображена с крыльями, а Марс в огромном шлеме. Маленький (0,15 см) круглый рельеф, дошедший в лучшем состоянии и прекрасно отлитый (Музей Виктории и Альберта), представляет довольно изящную композицию: маленький Эрот упражняется в формовке, стоя между Меркурием, который учит его обращаться с отвесом, и еще двумя персонажами, подающими инструменты для измерения. Это иллюстрация к принятому у гуманистов положению: «Амур есть начало всех искусств» (то есть любой творческой деятельности).

Насколько эти небольшие серии на побочные темы великих мифов напоминают «поэтические медальоны» Полициано в «Лесах» — резюме какого-либо эпизода и описание персонажа в нескольких стихах, — настолько они могут и служить как бы эмблематическим сводом учений круга Лоренцо. Некоторые композиции не поддаются анализу — например, рельеф «Дерево с Эротами» (Музей императора Фридриха), жестковатая манера, нечеткие линии и шероховатая фактура которого, несомненно, принадлежат Бертольдо. Эроты висят на дереве; фавноподобное существо, изображенное со спины, как бы хочет «сорвать» одного из них, а некое божество подает знак нерешительному молодому человеку, стоящему слева, которого, возможно, ждет женщина справа; наконец, Венера воздела руки к дереву¹⁷⁸. Несколько неловкую, тесную композицию оживляют еще два борющихся амурчика на переднем плане, которые, как ни странно, и дают ключ ко всей сцене. Они скопированы с античной геммы, уже прежде использованной Донателло в старой ризнице Сан Лоренцо, и представляют собой «Эрота и Антиэрота» — борьбу двух видов любви¹⁷⁹.

Некогда приписывали Верроккио (пожалуй, еще неосновательней, чем Леонардо) два рельефа большого стиля, датируемых предположительно 1475 г.; на самом деле здесь можно колебаться только между Бер-

только и Франческо ди Джорджо. Один из них — аллегория, называемая «Ревность» (Музей Виктории и Альберта), другой — непроработанный по лепке рельеф, изображающий похищение женщины кентавром, которому помогают (или борются с ним?) два сатира (Лувр). Если они принадлежат Бертольдо, то подтверждают его интерес к сценам насилия, подбору контрастов, группировке персонажей, способной выразить разнообразие страстей и энергий души¹⁸⁰. Венцом этих опытов стал фриз, украшающий внутренний дворик палаццо Бартоломео Скалы (ок. 1490) — многосложный, избилующий деталями шедевр гуманистического аллегоризма у Бертольдо.

С учетом всего этого легенда о «школе в саду Сан Марко», возможно, приобретает символическую значимость. В лице Бертольдо воплотился тот сложный процесс, в течение которого флорентийские художники постепенно овладевали музейной культурой и всеми смыслами, которые она имела для круга Лоренцо. Бертольдо почти не знает иных источников, кроме гемм, статуй, изваяний на саркофагах. В нем мы видим уже такую фазу, когда художники регулярно пользуются графическим и пластическим репертуаром, составившимся в результате полувека внимательного изучения памятников античности, зафиксированным в блокнотах мастерской Гирландайо, сборниках Сангалло, иллюстрациях на полях рукописей, наконец, во всевозможных мелких бронзовых вещах, позволявших в течение долгого времени распространять его и пользоваться им.

Бертольдо находится в иной ситуации, нежели Донателло и Верроккио: он работает в замкнутом мире, где мало возможностей для изобретения сюжетов. Его композициям на оборотах медалей недостает ясности, но в его пластинках — небольших аллегориях и мифологических сценах — есть чисто флорентийские качества: корректность и какое-то интеллектуальное прилежание, согласующиеся с тоном гуманистической словесности; среди сюжетов — даже «Рождение Минервы», служащее иллюстрацией к многочисленным вариациям Фичино на эту тему, и аллегория платонической любви (на реверсе одного из медальонов), прямо относящаяся к учению трактата «О любви»¹⁸¹. Все это равно далеко от натуралистических фантазий североитальянских художников и от помпезности, все более торжествовавшей в Риме. Собственно говоря, не «школе Бертольдо», а всей флорентийской обстановке конца 80-х — начале 90-х гг. принадлежит честь нового этапа в освоении античности: образы сознательно «реинтегрировались» в античные же формы¹⁸².

У Боттичелли тенденция к вольному иллюстрированию поэтических и философских тем мифологии дошла до возможного предела. Филиппино пошел в обратном направлении, чисто внешним образом нагромождая точно воспроизведенные детали, внося в религиозные картины своего рода «археологическую фантастику». Еще более внешний характер носят «античные» украшения у Гирландайо. Здесь нет ничего общего с тем, чем занимался в Мантуе Мантенья, который утверждал «римский» стиль — суровый по способу изображения, связанный с «героическим» вариантом гуманизма, — и, в общем, соединял равно разработанные форму и содержание, взятые из гуманистических источников. Во Флоренции эти проблемы прочувствовал, кажется, один Бертольдо: он интересовался почти исключительно мифологическими мотивами, стремясь и раскрыть

их действительный смысл, и вернуть им древнюю форму¹⁸³. Эта «реинтеграция» была задумана в кругах, имевших доступ в медичейские музеи, и должна была совершиться во Флоренции при содействии гуманистов Кареджи. Все это явно сказалось при становлении творчества молодого Микеланджело.

Кондиви, в данном случае менее тенденциозный, чем Вазари, сообщает, что пятнадцати лет мальчик Буонарроти, благодаря Граначчи, получил доступ в «казино Сан Марко» и со страстью принялся каждый день работать там, «как в наилучшей школе» («come in migliore scuola»). В качестве реставраторов художники уже давно бывали в «казино», однако юный Микеланджело по-своему воспользовался этой привилегией, что прекрасно показывает знаменитый анекдот о голове античного фавна, скопированной им с особенным вниманием к «физиогномическим» деталям¹⁸⁴. Микеланджело перерисовывал фрески Мазаччо, чтобы усвоить их уравновешенность и выстроенность, — точно так же он усваивал определенные стилевые принципы, подражая античным произведениям. И в рисунке, как и в скульптуре, виртуозность позволяла ему производить самые настоящие «подделки»¹⁸⁵, то есть, добиваясь точности стиля, создавать впечатление нового цельного произведения. Когда его допустили посмотреть собрания монет и глиптики в кабинетах дворца на виа Ларга, он стал разбираться в них как эксперт; во многих его творениях удалось разглядеть конкретные следы той культуры, которую Микеланджело таким образом приобрел¹⁸⁶. Но проблема не сводится к перечню источников — они были только отправными точками для воображения. Список этот должен быть шире уже потому, что Микеланджело не только хорошо знал собрания Медичи, но и был сотрапезником Ландино, Фичино, Пико и Полициано¹⁸⁷. По крайней мере в течение нескольких месяцев связь между поэзией и искусством, символическими умозрениями и опытами знатока воплощалась в жизни.

Полициано привязался к молодому скульптору и, «хотя в том не было необходимости, он постоянно побуждал его учиться и в разговорах давал советы для его работы. Так, однажды он внушил ему мысль сделать похищение Деяниры и битву кентавров, рассказав ему все это предание»¹⁸⁸. Работа изображает не Деяниру с Геркулесом, а битву Тесея с кентаврами на пиру у Пирифоя по рассказу Овидия (Met. XII, 210). Юному Микеланджело удалось придать своему мраморному рельефу стройность, которой не хватало бронзам Бертольдо. Он искал и нашел драматическую связь сцены, выделив в фабуле три главных элемента: похищение женщины, за которую спорят кентавр и лапиф (справа), жест Пирифоя, замахнувшегося для удара (в центре), вступление в бой Тесея (вверху). Если сравнить этот рельеф со створкой кассона Пьеро ди Козимо, где разработана та же тема и те же эпизоды¹⁸⁹, ясно, что скульптор искал цельности и связи, живописца же они не интересовали. Этот пример ясно показывает, в чем состояла главная перемена. То же можно заметить относительно всех юношеских работ Микеланджело. Его «Пьяный Вахх» (1496) размахом замысла и разнообразными нововведениями выбивается за рамки флорентийской традиции небольших «дионисийских» рельефов. Как сказал Кондиви, «его форма и внешний вид во всех отношениях соответствуют понятиям (intentione) древних авторов». Столь же

отчетлив замысел и в «Спящем Купидоне», память о котором до нас, вероятно, дошла через картину Тинторетто «Марс и Венера» (Пинакотекка, Мюнхен)¹⁹⁰, и в статуе Геркулеса, созданной по смерти Лоренцо.

В работах на религиозные темы Микеланджело инстинктивно стремился к размаху, исключавшему мелкие эффектные заимствования. Вазари правильно указал отправную точку замысла «Мадонны у лестницы», созданной, когда Микеланджело был еще совсем молодым («giovanetto»): скульптор хотел «*contrafare la maniera di Donatello*» [«воспроизвести манеру Донателло»]. Действительно, на этой мраморной пластине с «ломаным» рельефом контрасты планов напоминают, к примеру, рельефы в Сиене. Но напрасно было бы искать в круге Донателло подобные композиции: сидящая фигура в профиль, вся закутанная в покрывало, имеет аналогии только в траурных стелах или на античных камнях. Микеланджело вдохновлялся не только изучением характерных мелких подробностей рельефа, но и чистотой контуров и линий этих камней¹⁹¹.

Для Микеланджело античные произведения искусства перестали быть сборником любопытных подробностей, которые можно просто подобрать и использовать как угодно: важнее всего стало единство стиля и впечатления. Самое главное для него в рельефах на батальную тему — общее движение, в отдельной фигуре — энергия, благодаря которой она кажется живой. Насколько можно судить, такая задача в 1490 г. была совершенно новой¹⁹². Примененная к мифологическим персонажам, она означала, что у мифа есть смысл, заслуживающий воссоздания сам по себе, а не как предлог для дозволенной иллюстрации какого-либо нравственного символа или для развлекательного зрелища большого стиля. Античность отныне предстала не последовательностью разрозненных эпизодов и мотивов, а целостностью, «историческим космосом». В нем взаимосвязано все: идеи, чувства, формы. Таково оказалось следствие почтения, с которым Лоренцо относился к архитектуре древних, Полициано — к поэзии, Фичино — к религии, Донателло и Бертольдо — к скульптуре. Эпизодическое воспроизведение какого-либо мотива с этих пор стало наивным: главное — соревнование. Микеланджело, как и Полициано, всегда утверждал, что культура без одухотворяющей ее энергии личности — ничто. О некоем скульпторе, похвалявшемся, что делает копии антиков, превосходящие оригинал, он без обиняков сказал: «*Chi va dietro a altri, mai non gli passa innanzi. Chi non sa far bene da se non può servirsi bene delle cose d'altri*» [«Кто идет следом за другими, никогда их не превзойдет. Кто сам не умеет делать хорошо, тот не способен хорошо воспользоваться и чужим»]¹⁹³. Чтобы понять, чем художники Нового времени отличаются от древних, следует охватить весь древний мир как целое. Но во Флоренции эта мысль была еще только смутной догадкой: полностью она развернулась в Риме времен Юлия II и Льва X.

Раздел второй

Тексты

Введение

Труды академии Кареджи

В числе новшеств флорентийского гуманизма времен Лоренцо был выход за рамки традиций как моралистической школы Салютати, так и схоластической выучки. Перевод и комментирование греческих философов дали ему новую отправную точку. Полный перевод Платона (1484) и Плотина (1492) на латинский язык прославил Фичино по всей Европе, а университетские курсы Полициано о Гомере, Гесиоде и Аристотеле (1482–1492) стали эпохальными. Но оригинальней всего в этом движении было то, что оно пользовалось всеми новонайденными текстами для возрождения словесности — и в морально-богословских рассуждениях, знаменитый пример которых дают «Камальдуленские беседы», написанные Ландино около 1480 г., и в научно-дидактических трактатах, как-то «Платоновское богословие» (1482), книга об астрологической медицине «О троякой жизни» или сочинение Пико «Против астрологии», и, наконец, менее ясным образом, в любовной поэзии, эклогах, эпиграммах, поэмах-видениях на латыни и на вольгаре, которых много писалось после 1460 г. и вершину которых, без всякого сомнения, представляют собой «Стансы» и «Орфей» Полициано¹⁹⁴.

Здесь перед нами целый спектр произведений, разом раздвинувших поле тосканской литературной продукции, и главным для их авторов была любовь к поэзии. Пико начинал с лирических стихов, а затем посвятил себя философскому комментарию к «Канцоне» Бенивьени; Фичино цитировал поэтов на каждой странице своих трудов, Полициано собрал вместе свои комментарии на Вергилия, Гомера и латинских лириков. Флорентийцы — члены этой группы — как бы постоянно колебались между наукой и литературой, философией и поэзией, умозрением и искусством. Отсюда новый тон их сочинений, ввод в оборот все большего числа мифов, символических изображений, заимствованных у древних анекдотов. Издания Ландино комментировали и на свой лад «платонизировали» Плиния (1476), Данте (1481), Горация (1482), Вергилия (1487). Но известен был и Лукреций, обнаруженный Поджо (Фичи-

но посвятил ему комментарий, впоследствии в основном отвергнутый, но для его собственной мысли имевший ключевое значение), и Овидий, и поэты-мифологи, например, Валерий Флакк и Клавдиан, которого флорентийцы, считая своим соотечественником, особенно любили, и, наконец, всевозможные сочинения «языческих мистиков», открытые для Ренессанса именно Фичино и его друзьями¹⁹⁵.

Третья характерная черта флорентийского гуманизма, наряду с обращенностью к поэзии и расширением области культуры, — отсутствие исторической перспективы или, вернее, стремление заключить античную мысль и искусство в рамки одной идеальной конструкции, вершиной которой будет платонизм, а вне ее останется только современный мир, направление развития которого задает текущая духовная революция. Если так, языческо-христианский синкретизм поздней античности становился особенно важен для того, чтобы провести границы двух эпох; именно к нему подводило осмысление духовной истории, в течение многих веков шедшей по ложному пути и ныне возобновлявшейся. Конечно, величайших схоластов знали и ценили, считали их исключением из их бескультурной эпохи; они не препятствовали естественному стремлению гуманистов — соединить XV столетие с исходом античности. И Гиберти в «Записках» заявлял, что после десяти веков заблуждения или, по меньшей мере, застоя «новые» живопись, ваияне и зодчество вновь обрели силу древних, еще проявляющуюся в конце Римской империи. В его хронологии XV век идет сразу вслед за IV¹⁹⁶.

То же говорили Петрарка, Салютати и Бруни: и они, и все остальные итальянские гуманисты приходили под покровительство святых отцов IV в.: Иеронима — ученого переводчика, Василия Великого, сочинение которого «О том, как пользоваться языческими сочинениями» в 1403 г. перевел и выпустил в свет Бруни, наконец, Блаженного Августина¹⁹⁷. Пример этих отцов позволял христианину Нового времени знакомиться с античными поэтами и философами вопреки слепой вражде, которую к ним питали монахи, особенно доминиканцы. Представляя благоприветливую, целостную христианскую культуру, отцы IV в. были, кроме прочего, великими писателями — последними мастерами «риторики», которой Августин научился в школе Цицерона, а Василий — Платона. Салютати прямо говорил, что его любимый евангелист — Иоанн, любимый апостол — Павел, учитель Церкви — Августин. Их же выбрал как идеал Фичино, да и вообще все флорентийские гуманисты.

Это же состояние духа объясняет интерес к Оригену и его книге «О началах»: богословы, близкие к Кареджи, невзирая на Оригенову доктрину всеобщего спасения, не считали его особенно опасным для христианского вероучения¹⁹⁸. Еще раньше привлекло гуманистов «священное сокровище» «Иероглифик», найденных в 1419 г. Кристофоро ди Буондельмонте: их знал Альберти, цитировал Фичино, они использовались в эмблематике еще до того, как в 1505 г. были напечатаны Альдом и дали пишу для сборника Альчиато (1531)¹⁹⁹. Тексты, которые можно назвать «языческой мистикой», вообще привлекали Фичино с друзьями, и значение этой нескрываемой тяги трудно переоценить²⁰⁰. Высоко ценились гимны «халдейских оракулов» и орфические стихотворения. Фичино считал своим долгом собирать и переводить их, но не всегда распростра-

нять. Однако они распространились достаточно, чтобы вокруг Кареджи сложилась атмосфера эзотеризма, из которой вся эпоха стремилась что-то извлечь: доказательство — популярность герметического «Асклепия», переведенного Фичино в 1463 г., напечатанного в 1471³ и получившего распространение по всей Европе в итальянских, испанских, французских переводах²⁰¹.

Понять, как можно было пользоваться столь многочисленными соотнесениями одновременно, помогает пример «Гептапла». Пико продолжил традицию трактатов «На Шестоднев», самый важный из которых, видимо, принадлежал Теодорику Шартрскому (XII в.). Все они имели целью согласовать библейский рассказ с положениями «физики», то есть с комментарием Халкидия на «Тимея»²⁰². Но предприятие Пико гораздо обширнее: у него «физическое» («*per physica*») толкование — лишь один из семи уровней, которые он усматривает в семидневном акте Творения; Пико стремится генерализировать аллегорическое толкование Писания; в своем трактате о Сотворении мира как ключе к уразумению мироздания он восходит к «Шестодневу» Амвросия Медиоланского. И здесь гуманист XV в., подводя итог шестивековой экзегезе, прямо обращается к культуре IV в. Но в новом флорентийском комментарии, думал Пико, есть точка зрения, разом превосходящая и истожающая всякую противоположность восточной и западной философии: под еврейский текст Библии, впервые прочтенный в подлиннике, он подставляет экзегезу Каббалы, а в «Тимее», также изученном в греческом оригинале, находит в связанном виде весь «*corpus Platonicum*»²⁰³. Пико полагал, что занимает во всемирной истории особо почетное место прямо перед наступлением «*raх philosophica*» [«философского мира»] — главной мечты новой Академии.

Таким образом, все основные тексты представлялись взаимосвязанными, так что возможно составить их сумму и поэтически выявить их значимость, ибо и великие мифы, и даже эпос — это как бы образное изложение, аллегория того самого первоучения, которое необходимо уметь найти. Для образа Вергилия это преобразование особенно очевидно. Он больше не маг, не колдун, как представляли его в средние века куртуазные и схоластические комментаторы. Легенда о нем приноравливается к гуманистическим понятиям: Вергилий превращается в адепта «священного богословия», то есть вечного платонизма — тем он и близок христианскому миру. Он предстает римским Данте, явившимся непосредственно перед христианством, и Ландино без труда находит у него основные богословские темы²⁰⁴. Отныне в глазах флорентийцев окончательно утвердилась законность высокой поэзии на народном языке. Данте — постоянный источник их ссылок, а комментированное издание Ландино (1481) стало эпохальным; для них Данте был вершиной «платонической поэзии», тосканским Гомером и Вергилием. Столь безусловный престиж Данте заслуживает исследования, поскольку «Комедия» — текст, который читали все, — стала одним из естественных посредников между гуманизмом и миром искусств. Интерес к новой и древней поэзии привел к более активному осмыслению самих основ словесного искусства: благодаря учению Академии распространилась теория вдохновения и аллегории, и это обозначило новый этап развития «поэтики»; так что в течение всего

XVI в. в толковании классических трактатов Аристотеля будет пробиваться платоническая струя. Это отмечалось неоднократно²⁰⁵. Вполне можно предположить, что общие схемы, выработанные флорентийскими гуманистами для истории и теории поэзии, играли роль и в постепенной, но неуклонной выработке представлений об искусстве, в XV в. подготовившей великие произведения века XVI.

Иллюминированные рукописи гуманистов

Иллюстрации, сопутствующие рукописям крупнейших гуманистов (обычно это лишь фронтиспис и буквицы), не представляют почти ничего оригинального. Зарегистрировано 220 рукописей произведений Фичино (большинство относится к XV – началу XVI в.); среди них есть примерно десяток с миниатюрами, заслуживающими упоминания²⁰⁶. Почти все они принадлежат мастерской Аттаванте, наибольшая активность которой приходилась на 1480–1485 гг.²⁰⁷. Мы уже отмечали те, в которых имеется портрет философа. Страницы оформлены цветисто, но однообразно: на рамках и бордюрах, украшенных золотыми ветвями и цветами, помещены медальоны, обычно представляющие эмблемы Медичи (улей с пчелами, мотылька близ пламени, зеленый лавр, зеленый луг, срубленный ствол и, конечно, щит с лазоревыми шарами и лилиями) или же бюсты философов, стилизованно изображающие «жрецов муз».

Интересней всех рукопись «О жизни»: справа на ее фронтисписе изображен бородатый человек в голубой одежде с меховым воротником, колпаке со скатанными валиком краями, поднявший вверх два пальца (типичный жест средневекового профессора); слева – другой, также бородатый, в желтой тоге, с золотым обручем в седых волосах, явно «античного вида». Это могут быть Фичино-отец – «*Medicus corporum*» [«врачеватель тел»], и Платон – «*Medicus animorum*» [«врачеватель душ»], упомянутые в предисловии. На страничной иллюстрации перед третьей книгой повторена та же рамка, те же эмблемы и нарисованы два аналогичных бюста: безбородый мудрец и лысый, бородатый ученый в голубой одежде, – изображающие двух абстрактных «древних философов», о которых говорит-ся в посвящении Матвею Корвину – возможно, Плотина и Пифагора²⁰⁸. Неполный перевод отрывков из Плотина, предвещающий малые произведения Фичино, сопровождают более слабые по стилю, что выдает руку какого-то ученика, медальоны мудрецов: двенадцать на заглавном развороте и шесть на той странице, где начинается «Введение» Фичино²⁰⁹. В этих маленьких фигурках в красных и голубых одеждах, кажется, выведена вся «семья» платоников; многие из них изображены с типичными чертами, выражающими умственный труд: один сосредоточенный молодой человек протягивает книгу, у другого – мечтательность во взгляде; изображенный в профиль мудрец, поднявший глаза к небу, отточностью рисунка напоминает поэтов Синьорелли в Орвьето.

В прекрасном сборнике диалогов Платона, выполненном для Федерико Урбинского, наряду с рамками из традиционных стеблей и цветов можно видеть и любопытную буквицу с изображением самого философа – бюст, окруженный цветочками²¹⁰. Наконец, надо отметить изображение апостола Павла в сборнике богословских сочинений Фичино, датированном сентябрем 1491 г. В заголовке трактата «О восхищении Павла до третьего неба» миниатюрист написал на темно-синем монохромном фоне, пронизанном набросанными пунктиром золотыми лучами, апостола Павла с нимбом, с книгой и мечом в руках. Мерцающий контур на ночном небе производит довольно необычное впечатление²¹¹.

Сильнее и оригинальнее фронтисписы к текстам, выполненные братьями Фора – Монте и особенно Герардо, – причем и связь их с гуманистами более достоверна. Мы уже отмечали самые интересные миниатюры, на которых изображены медальоны и рельефы из собраний Медичи: рукописи Плиния, Птолемея и особенно «О Духе Святом» Дидима Слепца, предназначенные для Матвея Корвина²¹². К ним следует добавить две рукописи Аристотеля, иллюминированные Франческо Антонио дель Керико: «Логика» и избранные произведения в переводе Аргиропула. В рамках, среди ветвей, ярких цветов и канделябров, нарисо-

ваны путти с рогами изобилия (распространенный мотив); по сторонам от канделябров — грифоны на постаментах и дельфины; медальоны превратились в «нероновы камни»: на смену типу «философа» здесь пришел «император». Справа есть изображение Козимо, окруженное венком, внизу — медаль Пьеро. Наконец, Стагирит, изображенный в инициале, одет в современное платье и дорожную шляпу; можно думать, что его одежда и черты заимствованы у его толкователя — автора перевода²¹³.

Мы не знаем ни одного произведения Фичино, ни одного латинского трактата Платона и Плотина, украшенного большой серией миниатюр, сравнимой с поразительной «Никомаховой этикой», иллюминированной около 1495 г. для герцога Андреа Маттео Аквавивы из Неаполя²¹⁴. Это самый примечательный пример иллюстрации к философскому тексту в конце XV в. Рукопись принадлежит к комплексу произведений мастеров-иллюминаторов, вышедших из феррарских мастерских. Ее автор — некто Реджинальдо Пирамо да Монополи (Reginaldus Piramus de Monopoli), подписавший свое имя на последней миниатюре, его стиль имеет очевидные черты сходства с манерой Коссы. Вслед за ним работу продолжил более тяжеловесный и менее талантливый художник²¹⁵. Рукопись находится в Вене (Mss. phil. gr. 4).

Иллюстрации включают десять больших страничных миниатюр в рамке перед каждой из десяти книг «Этики». Семь первых построены одинаково: сверху — аллегория, в нижней части листа — сюжетная сцена. На двух следующих иллюстрациях центральный мотив изображен в окружении поясняющих его медальонов, на последней таких мотивов два²¹⁶. В принципе каждая иллюстрация изображает главную философскую тему соответствующей книги: первая — мощь Разума, вторая — необходимость Добродетели, третья — ее действие на практике, четвертая — Великолепие, пятая — Правосудие, шестая — Рассудительность, седьмая — Совершенство героя, восьмая — Дружбу, девятая — ее же на практике, десятая — Афины и философа. Но многие детали этих композиций не объясняются текстом Аристотеля и вносят в ряд образов, предназначенных для «Этики», явно платоновские мотивы.

Это совмещение особенно наглядно в первой миниатюре, на которой под триумфальной аркой стоит Разум (λόγος) в лучах славы, без всякой связи с контекстом превращенный в платонову ψυχή: на голове у фигуры крылышки, а в складках плаща — четыре добродетели²¹⁷. Арка покрыта многочисленными, но слишком понятными фигурами, но симметрично расположенные друг против друга в парусах над ней два профиля бородатых старцев — это Аристотель и Платон: их типы встречаются в хорошо известной серии медальонов, где оба философа изображаются в паре²¹⁸. Наконец, на поразительном пейзаже вокруг арки совершенно уникальным образом выражено учение об идеях: огромный небесный свод полон золотых «первообразов»; от них исходят лучи, ниспосылающие сущность отдельным творениям: в земную собаку вливается сила собаки небесной; точно так же влияют образцы высшего мира на крота, человека, коня и проч. Это фантастический образ постулата Платона о причастности всех вещей миру идей. Иллюстратор забыл, что Аристотель категорически опровергал его. По-видимому, это изображение помещено в заглавии «Этики» без связи с опровержениями Стагирита: просто этот образ сам по себе существовал в эклектическом воображении художников. Стремясь образно представить платонову «μέθεξις» [«причастность»] (под астрологическим углом зрения), они проявили больше усердия и остроумия, чем когда бы то ни было сами платоники.

На второй миниатюре нарисована Добродетель (Αρετή) с весами (символ уравновешенности), сидящая в расщелине угрюмой скалы, покрытой останками жертв. Справа от нее — Сатурн, слева — Фазетон над прекрасным пейзажем, изображающим пожар, внизу — Икар, прототип излишества (ὕπερβολή) или недостатка

(ἔλλησις), что сводит мифы, применявшиеся неоплатониками в богословском смысле, к моральной аллегории²¹⁹.

Шестая аллегория отмечена чрезвычайно пышной рамкой, перевитой гирляндами с огромными драгоценными камнями. Карнизы украшены путти; в перспективе, раскрашенной в шахматном порядке, изображена светловолосая женщина в светло-фиолетовой одежде, ласкающая забавного маленького сфинкса, а нижняя половина страницы занята довольно грубо написанными иллюстрациями трех приключений хитроумного Улисса. Таким образом, это аллегория Рассудительности (φρόνησις). Вследствие очередного иконографического сдвига она представляет не столько практическую мудрость, на что указывают образы «Одиссеи», сколько умозрение, пытающееся разгадать загадки познания²²⁰.

Остальные иллюстрации, не столь блестящие по работе, также содержат многочисленные отсылки к Платону, связывая текст Аристотеля с более широким учением. Например, Геркулес слушает Меркурия — здесь Трисметиста, владыку тайного знания. Под сводом здания, как актер на сцене, изображена довольно дурно написанная обнаженная женщина с собакой у ног — это φιλότης, Дружба, первоначало притяжения во Вселенной, согласно высказыванию Эмпедокла, цитируемому в VIII книге «Этики». Эта цитата и делает возможным неожиданное появление Муз, о которых у Аристотеля нет и речи. Все они представлены со своими атрибутами, каждая в своей сфере, согласно с традицией «тарока Мантеньи», а также и с толкованиями, введенными в моду обитателями Кареджи.

Следующая (посредственная) миниатюра изображает Граций — другое выражение вселенского согласия, а последняя, как будто выполненная во Флоренции, — разные обличья Мудреца: то космолога, то астронома, то геометра; наконец, он нарисован на утесистом островке, поросшем кустами, — так образ Иоанна Богослова на Патмосе был использован как символ уединенного умственного труда²²¹. Сцена битвы морских чудовищ с людьми, полускрытыми текстом, на фризе монумента, служащего рамкой миниатюры, по-видимому, на античный лад выражает смятение страстей. Тут же на маленькой картинке изображены Афины с совой на каждой крыше и статуей Паллады (боттичеллиевского типа) на центральном куполе.

Таким образом, иллюстрации к этому важному манускрипту неожиданно служат комментарием к неоплатоническим сочинениям: они являют расширение смысла текста в духе платонизма, что, вероятно, соответствует общей влиятельности Академии в последние годы XV в.²²²

Гуманистические установки истории искусства

История художников родилась неприметно — из похвальных слов городам-государствам. Так, в самом конце XIV в. Филиппо Виллани соединил рассказ о римском происхождении Флоренции с похвалой ее славным мужам («uomini famosi»). В их числе, наряду с риторами и музыкантами, были также и живописцы: Чимабуэ, Джотто и другие. Такая муниципальная точка зрения долго служила схемой и для истории искусства: доктрина «школ» в XVI в. выработалась именно в силу этой привычки²²³. По той же причине история искусства тесно связывалась с историей словесности, о чем ясно сказано в одном из писем Энея Сильвия (середина XV в.); «Videmus picturas ducentorum annorum nulla prorsus arte politas. Scripta illius aetatis rudia sunt, inepta, incompta. Post Petrarcham emergerunt literae. Post Jotum surrexere pictorum manus ...»²²⁴ [«Мы видим, что картины двухсотых годов со стороны искусства вовсе неизящны. Писания того времени также грубы. После Петрарки прозябла словесность. После Джотто исправилась рука живописцев ...»]. Сознание, что это естественный параллелизм, как бы две стороны одного и того же явления возрождения (renovatio), как раз и было движущей силой Ренессанса²²⁵. На него обращал внимание уже Боккаччо в «Декамероне» (VI, 5), хваля Джотто за то, что он извел на свет искусство, прежде погребенное вследствие заблуждений тех, кто «живописал больше для того, чтобы угодить глазам невежд, а не разуму мудреца». Эту позицию не следует терять из виду в ходе всех перемен XV столетия²²⁶.

В историографии, как и в «humaniores litterae», и в искусстве, всё новое исходило главным образом из Флоренции. Определенное значение следует приписать предисловию Ландино к «Божественной комедии», в котором последовательно включают друг друга следующие темы: похвала Городу, восхваление его великих людей, перечисление наряду с философами и поэтами живописцев и архитекторов, общее рассуждение о поэтическом энтузиазме — важнейшей составляющей духовной жизни²²⁷. Только из Флоренции в XV в. исходили столь общие взгляды, и в Тоскане быстро привыкли считать, что не стоит и говорить о возрождении искусств где-либо помимо Флоренции и флорентийского искусства. В конце XV в. в Ломбардии возникла реакция на эти претензии, а позже, в XVI в., появились крупные конкурирующие центры: Венеция, Рим, Милан²²⁸. Но так или иначе, становление истории нового искусства первоначально происходило в рамках гуманизма.

Гуманизм выделял в истории человечества большие исторические, органические циклы, задавая развитию всех искусств единый ритм. Схема сменяющихся эпох человеческой истории, проявляющихся в лестнице цивилизаций, в сочетании с концепцией перерождения, легла на основу грандиозного предприятия Вазари²²⁹. Эта схема уже была намечена флорентийскими хронистами. Она основана на убеждении, что современная эпоха стала свидетельницей совершенства во всех искусствах, что она служит заключением всего развития человечества. Такое

убеждение поддерживали уже гуманисты Кареджи: через смуты и распри настоящего Флоренция, Италия и весь мир придут к небывалому расцвету, как бы к золотому веку, одним из очевиднейших признаков которого будет расцвет культуры. Этим ощущением «полноты времен» («plenitudo temporum») будет отмечено все, что предпринималось в начале XVI столетия, особенно в Риме. Наконец, в первой половине XVI в. миф о золотом веке кристаллизовался во Флоренции, будучи применен к эпохе Лоренцо²³⁰.

Знакомство с историческими источниками античности: Витрувием (обнаружен ок. 1410, издан в 1514), Плинием (вошел в оборот ок. 1430, издан в 1469, переведен Ландино в 1470), — укрепляло уверенность людей Нового времени в себе. Но Альберти в трактате «О живописи» (1435) отвечал древним совсем не так, как Гиберти в «Записках» (ок. 1450)²³¹. Гуманист, не желавший «твердить наизусть» ряд имен, составил своеобразный компендиум формул, взятых у Плиния и Витрувия, и репертуар соответствующих «exempla» [«примеров»]. Для каждого раздела доктрины нашелся свой герой: для рисунка — Апеллес, для освещения — Зевксис. В эпиграммах и похвальных словах мода на аналогии распространилась до чрезмерности, ссылки на античность в них совершенно безудержны. Но совмещение древности с современностью было связано не просто с главным желанием прибавить величия Филиппо Липпи или Боттичелли, объявив их равными Апеллесу и Зевксису, как делает Верино в «Прославлении Флоренции»: авторы стремились установить их тождество в абсолютном и найти в человеческом духе то, что неподвластно истории²³². На современных художников переносилась героизация древних.

Гиберти в первой книге «Записок» составил краткую всемирную хронику искусства, просто накладывая пышный список имен, не подкрепленный ни одним произведением, на слабо составленную современную хронику, не имея никакой направляющей мысли, кроме утверждения о «прогессе искусств»²³³. Пьеро делла Франческа в начале третьей книги трактата о перспективе счел долгом привести список авторитетов, в котором грубо искажены имена, взятые из Витрувия²³⁴. Знакомство с античными трактатами могло создать впечатление, что в необъятной художественной культуре Греции и Рима все уже было открыто и доведено до самых крайних выводов, так что находки современников инстинктивно воспринимались как реминисценции. Все они предполагались учеными и должны были быть объяснены правильным чтением текстов. Таково поразительное толкование неаполитанца Фацио (1456), согласно которому братья Ван Эйки своим техническим совершенством обязаны чтению Плиния²³⁵. Точно такое же толкование повсюду находим у Гиберти: по его мнению, античные мастера завещали свои познания в «volumi et commentarii et lineamenti et regole» [«томах и комментариях, и начертаниях, и правилах»], которыми постепенно разучились пользоваться — теперь следует научиться этому заново²³⁶. Понятие о том, что сокровищница знания уже собрана, было не новым, но у XV в. был особый способ искать ее, и к своим излюбленным текстам он обращался в уверенности, что все они связаны единым учением. Художники перестали быть чистыми практиками, изолированными в культуре: любое их новшество открывает какую-то великую истину. Манетти в «Жизни Брунел-

лески» писал о перспективе: «Alcuni affermano lui esserne suto o ritrovatore o inventore»²³⁷ [«Иные утверждают, что он либо вновь ее открыл, либо сам изобрел»].

Существует довольно примечательная параллель в позиции художественных кругов Кваттроценти и современных им гуманистов. В миг наивысшего подъема духа и откровенности Фичино с друзьями помышлял о том, чтобы воистину воскресить героев Платона: это показывает «Пир» мудрецов Кареджи, навеянный платоновым «Пиром». На идее «подражания Платону» («imitatio Platonis»), доведенной до невероятных подробностей, Фичино построил историю Академии, трактуя ее как идеальное установление, которое всегда может возродиться вновь²³⁸. Для последовательных платоников культура становится бесконечным «припоминанием» (ἀναμνήσις), где нелегко отличить школярское повторение от глубинного переоткрытия. Благодаря этой общей идее постоянно жила и мысль о том, что средоточием культуры должны быть не университеты, тем более не монастыри, а свободно сложившиеся центры, пример которым и дает «Academia chareggiana».

Отсюда и ценность плодотворного, но неопределенного термина «академия» самого по себе; в конечном итоге его стали употреблять для обозначения объединения художников, радеющих о культуре и истине, вне рамок узкопрофессиональных интересов. Вообще это слово обозначало любое собрание ученых людей; характерно, что в начале XVI в. его иронически применяли к мастерской Боттичелли, где занимались не столько делом, сколько бесконечными словопрениями праздных людей: «In bottega sua era sempre un' accademia di scioperati» [«В его боттеге вечно собиралась академия бездельников»]. В 1531 г. на гравюре Агостино Венециано группа художников за этюдами названа «Бельведерской академией». Наконец, Вазари, приняв термин в точном его значении, применил его задним числом к существовавшей, по его мнению, «школе садов Сан Марко»²³⁹. Новое же значение утвердилось надолго.

До какой степени художники, осознававшие свою историческую ситуацию, находились в образах истории античного искусства поддержку своим интересам? История греческой живописи рисовала некое плавное развитие; его этапы описывал Альберти, затем Ландино и др. Изобретение способов писать прозрачные одежды и средств «физиогномики» оставалось связанным с именем Полигнота («Plurimum picturae primus contulit, siquidem instituit os aperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare» (Plin. Hist. nat. XXXV, 58) [«Он первым весьма послужил живописи, поскольку начал представлять приоткрытый рот, зубы в нем, изображать лицо отличным от старинной скованности образом»]. Следующие этапы логически вытекали друг из друга, насколько действительно можно приписать Зевксису дар колорита, Паррасию – торжество рисунка и Апеллесу – соединение всех живописных средств и достижение «прелести» («venustas») ²⁴⁰. Естественно, что живописец Александра олицетворял совершенство живописи; похоже, что так к нему относились и флорентийские гуманисты.

Пользуясь не установленным пока источником, Фичино для примера того, как в процессе художественной деятельности, в котором чередуются анализ и синтез, ощущение и понимание, говорил именно об

Апеллесе²⁴¹. Ландино в завершение общего обзора античного искусства упоминает лишь одно имя — «Апеллеса, которого, как считают, не превзойдут и в грядущие века»²⁴². Встает вопрос, не могла ли при этих обстоятельствах фигура Апеллеса — идеального художника гуманистов — быть настолько влиятельной для художника вроде Боттичелли, чтобы предопределить его творческий путь и, отчасти, его идеи. Уголино Верино в «Карлиаде», описывая стены дворца Юстина в Эпире и приписывая при этом каждую фреску одному из знаменитых флорентийских художников, напротив работы «Пулла Тирренца» (Поллайоло) помещает фреску, автор которой — «Александр, что есть Апеллесов наследник», и этот новый Апеллес — Боттичелли²⁴³. Соблазнительно приписать этому прозвищу особый смысл, в отличие от многих других случаев, где из параллели художников не следует ничего. Боттичелли в самом деле воссоздал по литературным свидетельствам два главных произведения Апеллеса: «Афродиту Анадиомену» (Plin., Hist. nat., XXXV, 91) и «Клевету» (Lucian. De calomniis, 5)²⁴⁴. Его искусство отвечает двум главным характеристикам косского живописца. Апеллес — художник преимущественно изящный: «Praecipua ejus in arte venustas fuit» [«Главным в его искусстве была прелесть»] (Plin., XXIV, 79), а также мастер линии, тонкой и верной черты, в чем он превзошел своего соперника (Протогена), вследствие чего все искусство выразил в изречении «nullus dies sine linea» [«ни дня без черты»]. Фигура Апеллеса обозначила как бы идеальный образец творчества Боттичелли. Возможно, для современников Сандро был «новым Апеллесом» в том же смысле, в каком Фичино — воплощением Платона²⁴⁵.

Гуманистические установки теории искусства

Развитие культуры в XV в. определялось двумя фактами: во-первых, главенствующее место заняли дисциплины «тривия» (грамматика, риторика, диалектика), во-вторых, они перешли в руки нового круга людей, не связанного с университетской профессурой. Их развитие под именем «*studia humanitatis*» [«наук о человеке»] оставалось главенствующим во всей умственной деятельности²⁴⁶. Этой революции, давшей свое имя гуманизму, соответствовала аналогичная, но гораздо более медленная и непоследовательная работа в области искусства. Схоластический словарь вовсе не имел общего термина для обозначения сходного в деятельности зодчего, ваятеля и живописца: формулировка «*arte del disegno*» зародилась начиная с трактатов Альберта и Гиберти, а утвердилась лишь век спустя – у Вазари²⁴⁷. Чтобы она возникла, необходима была общая доктрина, не включенная в здание схоластики. Интересно разобраться, как обстоит дело во Флоренции в этом отношении.

Уже Ченнини в своем чисто практическом трактате (ок. 1400) счел за благо отметить, что живопись, как и поэзия, обладает особой способностью творить воображаемые существа. Письмо Энея Сильвия Никласу ван Вилю (ок. 1451) противопоставляет сухой схоластической философии истинную мощь разума, которую он называет «элоквенцией», а, рисуя ту же общую линию для всех искусств вообще, для простоты называет их «живописанием» (*pictura*): «*Dum viguit eloquentia, viguit pictura*» [«Пока процветает элоквенция, процветает и живописание»]. Эта параллель показывает, каким именно путем искусство, заслужившее принципиальное значение, может получить его. Путей было, собственно, два: продолжить аналогию с «элоквенцией» вплоть до переноса основных категорий риторики на художественную деятельность или, подойдя к проблеме уже, подчеркивать главную особенность искусств, связанных с рисунком, – математическую структурированность²⁴⁸. Все это и наблюдается в середине столетия. Затем «самосознание искусства» постепенно переходит в новую фазу: автономная эстетика, разумеется, не была теоретически сформулирована, однако традиционные понятия греческой философии – аристотелево «подражание» (*mimesis*) и платоново «исступление» (*figo animi*) стали прикладными. Так поэтапно оформились схемы теории искусства. /

Легче всего – и несколько наивно – было возвеличить художника, напирая на универсальность его познаний. Гиберти в начале третьей книги объявил, что художник обязан знать все «свободные искусства», и перечислил поразительное множество различных дисциплин – в этом перечне видели предвестие универсальных интересов Леонардо. В действительности здесь применена готовая формула, золотое правило, взятое у Витрувия: в начале трактата об архитектуре он утверждает, что его герою, «Зодчему», необходимы энциклопедические познания, подобно тому, как это утверждал Цицерон для своего героя – «Оратора». Единственной заслугой Гиберти было то, что он полусознательно применил

эту формулировку к Ваятелю, который и стал совершенным представителем культуры. Здесь перечень знаний, полезных для практика, смешивается с мыслью о превосходстве одного из видов деятельности над прочими: предполагая, что оратор, архитектор или скульптор должен превзойти все виды наук, пытались показать его превосходство над остальными. Он должен быть не просто сведущ в тех или иных дисциплинах: лишь он способен до основания исчерпать их на благо человека; он и усваивает, и использует их как нельзя лучше. Именно так, в итоге, и Леонардо отстаивал дело живописца в знаменитых спорах «Сравнения», где живопись наделена беспрецедентной универсальностью возможностей²⁴⁹.

Но между Гиберти и Леонардо идея оправдания дела художника именно таким путем во Флоренции использовалась мало. Дело в том, что Альберти с обычной своей критической пронизательностью настаивал, напротив, что знания художника должны применяться именно к искусству. «Я желаю живописцу, — пишет он в трактате «О живописи», — быть, сколько возможно, сведущим во всех свободных искусствах, но более всего хотел бы, чтобы он обратился к геометрии». Возражая энциклопедическим претензиям Витрувия (и Гиберти), он позднее в трактате «О зодчестве» прямо писал, что архитектор должен прежде всего быть мастером в рисовании и математике, «а там меня мало заботит, чтобы он был ученым правоведом, и нет мне нужды, хороший ли он астроном». В трактатах Альберти поражает прежде всего позитивность, направленность на конкретную цель. Но оригинальна не столько его терминология сама по себе, сколько смелость, с которой он впервые перенес на живопись абстрактные установки и категории риторики²⁵⁰. Основой ему служит последовательное применение «Поэтик» и «Риторик» аристотелевского типа, которые гуманисты (особенно хорошо известные Альберти падуанцы) стали изучать взамен традиционных «artes dictandi» и формуляриев. Гварино и другие североитальянские гуманисты комментировали Аристотеля, читая его в подлиннике или, по меньшей мере, в переложениях Цицерона («О нахождении» и «Об ораторе») и Квинтилиана («О расположении»), гораздо раньше публикации в латинском переводе Лоренцо Валлы в 1498 г. Именно «Поэтику» Аристотеля и использовал Альберти²⁵¹. Он прежде всего различал «искусство» (ars, τέχνη) и «природу» (natura, φύσις), или, иначе, «изучение» (studium) и «дарование» (ingenium). Первое делится на «нахождение» и «изложение» (inventio et elocutio); ко второму относится не психология творца, а важные для него понятия. Так и строится трактат Альберти:

- I. «Начатки» (Rudimenta) === inventio studium
- II. «Живопись» (Pictura) === elocutio
- III. «Живописец» (Pictor) === ingenium.

Только первая часть, «Начатки», вносит новшество (впрочем, важное) в традиционные схемы: в ней изложены правила применения геометрической проекции для ограничения пространства картины, но аналогия с риторикой продолжается и в следующих разделах, доходя до самых конк-

ретных деталей. Само знаменитое обозначение трех составных частей живописи: «*circumscriptio, compositio et lumina*» [«описание, композиция и освещение»] – приложение Цицероновой схемы: «*inventio, dispositio, elocutio*» [«нахождение, расположение, изложение»], то есть идея, распределение частей сочинения и чувственная оболочка²⁵². Понятия о природе (*ingenio*) и изучении мастеров (*studio*) обозначили главные темы, давшие типовые формулы суждений об искусстве на протяжении этого и следующего столетия: подражание природе, то есть соответствие общим законам, и «сюжетность» («*storia*») – драматическое действие, которое считалось главным в изображаемом. Это перенесение формул античной поэтики и риторики в теорию искусства давало прочное основание их аналогии (*ut roesis pictura*), превращая ее в главный принцип всех размышлений об искусстве. Афоризм этот, цитируемый в бесчисленном множестве эпиграмм, восходит к Плутарху («О славе афинян»), который приписывает его Симониду. В середине XV в. он возрождается у Фацио, у Альберти (*De re aed.*, VII, 10), его цитируют Леонардо, Гаурико, а позже Ломатцо²⁵³. В первую очередь, он относится к способам сочинения: общее между двумя искусствами – возможность изобразить человеческие «действия», а значит и «страсти», и тем самым влиять на них. Описание картины является как бы литературной верификацией ее удачного построения.

Высшая похвала художнику в том, что он сравнился с природой или превзошел ее²⁵⁴. Но эта формулировка столь обща и неопределенна, что приложима к самым различным стилям: благодаря ей могут цениться и иллюзионистский эффект, позволяющий сравнивать картину с зеркалом, и ясное воссоздание какого-либо типа, и подчинение всемирным законам гармонии; не исключает она и использования фантастических форм, которые могут быть богаче смыслом, чем предметы, известные по опыту, причем «вольность использовать их» поэту «даровал» Аристотель (*Poet.*, 25). Ссылка на природу – это способ обеспечить универсальные претензии искусства; вот почему иные умы, чтобы не обеднять представления о нем, придавали такое значение изречению Филострата: «ὄστις μὴ ἀπλαζεται τὴν ζωγραφίαν ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν» [«Кто не почитает живопись, бесчестит истину»]. Почти одновременно Леонардо применял этот афоризм к живописи, а Помпонио Гаурико к скульптуре. Он напоминал, что в изобразительном искусстве есть «умственное содержание», по меньшей мере равное искусствам «свободным», и что «истину природы» нельзя обнаружить без активного вмешательства разума и технических средств²⁵⁵. Таким образом, около 1500 г. понятие «подражания природе» стало приобретать важный нюанс, прежде почти не проявлявшийся, и эту переменную нельзя осмыслить, не обращаясь к взглядам, принятым в кругу Кареджи.

Хотя Альберти первым наметил контуры теории живописи по образцу поэтики, он настойчиво выдвигал вперед математическое начало: это новое основание изобразительных искусств давало возможность возвысить живопись до уровня традиционных «искусств», по крайней мере – не давало унижить ее перед ними. Защитники искусства рисунка непременно пользовались возможностью прибегнуть к этому отличному аргументу: в XV в. он был самым верным признаком «современного» вкуса. Фичино развил его в философском плане, особенно в комментарии к

«Филебу» (1492)²⁵⁶, а Леонардо — с точки зрения художника, проявив, как известно, чрезвычайную силу и отчетливость мысли²⁵⁷. Но их утверждения связаны с двоякого рода переворотом, который и придает им подлинное значение.

С одной стороны, математическая наука вычленяется из корпуса «свободных искусств», эмансипируется и ставится надо всем зданием науки, чтобы составить некий новый вселенский «органон». Этот взгляд развивал прежде всего Фичино в своей теории Разума (Ratio) — высшей способности души: для господства над реальностью он, в первую очередь, снабжен математическим инструментарием. С другой стороны, передовые художественные мастерские, отбросив мелочные практические рецепты, обратились к геометрии, так сказать, отобрав ее у схоластов, и обобщили свой идеал в понятии «живописной перспективы» («*perspectiva pingendi*»). В первой половине 70-х гг. Пьеро делла Франческа подтвердил титул «короля живописцев», основав свой авторитет на написанных им трактатах по прикладной математике. Такая же работа и в то же время велась во Флоренции в кругу Верроккио: по свидетельству Вазари, Андреа «*attese alle scienze e particolarmente alla geometria*» [«подвизался в науках, а особенно в геометрии»]. Верроккио был учителем не только Леонардо, но и, по характерному выражению Верино, «почти что всех, чье имя ныне разносится по градам Италии»; его роль в развитии профессиональной культуры художников в указанном направлении еще должна быть оценена по достоинству²⁵⁸. Список художников-математиков, который Лука Пачоли предпослал «Сумме арифметики» (Венеция, 1494), включает северных, тосканских и умбрийских мастеров, отвечавших современным требованиям: братья Беллини, Мантенья, Мелоццо, Лука да Кортонна, Перуджино, Боттичелли; Филиппино Липпи и Доменико Гирландайо «*quali sempre con libello e circino lor opere proportionando a perfection mirabile conducano*» [«которые, всегда выверяя пропорции своих работ с линейкой и циркулем, доводят оные до дивного совершенства»]²⁵⁹.

Этот список носил отчасти рекламный характер: утверждать, что изобразительные искусства требуют математических способностей, значило свидетельствовать в их пользу. В 1509 г. Пачоли вернулся к этой идее в трактате «О божественной пропорции», но здесь он выражает свою мысль яснее, советуя практикам «*di che arte, misteri e scientie si vogliono*» [«желающим овладеть искусствами, таинствами и науками»] приобрести абстрактные познания отношений и мер, «*come nel suo Thumeo el divin philosopho Platone el rende manifeste*» [«как изъяснил в «Тимее» божественный философ Платон»] — речь здесь идет о приложении геометрии к технике, а обоснование этому занятию обнаруживается в учении платонизма²⁶⁰. Перед нами новый этап «разрушения перегородок» в умственной жизни. Первое поколение флорентийских гуманистов и художников связало искусство с наукой. В конце столетия в дело входят философские понятия — а это были понятия неоплатонизма.

Все это хорошо видно на примере одного популярного понятия — «соразмерности» («*symetria*»). С самого начала было решено и в течение целого века повторялось, что это слово не имеет латинского эквивалента: слишком по-гречески оно звучало²⁶¹. У Ландино читаем (1481): «Fu

adunque il primo Joanni fiorentino cognominato Cimabue che retrovo e lineamenti naturali e la vera proporzione la quale e Greci chiamano *symetria*» [«Итак, Иоанн флорентиец по прозванию Чимабуэ первым нашел натуральные очертания и правильную пропорцию, которую греки называют «симметрией»]. Темин этот явно престижен: для Ландино он выражает идеал рациональных пропорций²⁶². Та же формулировка появляется и в «Жизни Брунеллески», чтобы обосновать превосходство этого зодчего: «Nel guardare le sculture, come quello che aveva buono occhio, ancora mentale, ed avveduto in tutte le cose vide el modo del murare degli antichi e loro symetrie; e parvegli conoscere un certo ordine di membri e d'ossa molto evidente, come quello che da Dio, rispetto a gran cose, era illuminato» [«Внимательно рассматривая скульптуры, он как человек с зорким глазом, в том числе умственным, и сведущий в самых разных вещах, увидел способ, каким древние клали стены, и их соразмерность, а как человеку, просвещенному Богом во всех великих делах, ему удалось узнать некий весьма очевидный порядок в членах и костях»]²⁶³. «Соразмерность» («*symetria*») стала темой и более глубокомысленной большой главы у Гаурико (1504), согласно которому истинный смысл меры — дивного закона природы — выявляется во внутренних пропорциях человеческого тела — «гармонического инструмента, совершенного во всех частях»; опираясь на «Тимея» и по аналогии с музыкой, следует осмыслить его законы. «*Proporzionalità*» весьма важна, однако она таинственна, входит в более пространный и скрытый круг вещей, в который должен проникнуть всякий художник. Переходя от изучения пропорции к работе над выражениями лица, Гаурико отстаивает права также философских занятий, выявляющих неявные связи: «Пусть чернь сколько ей угодно презирает тайны сократовой и пифагоровой философии: свое святейшее сокровище они хранят для нас»²⁶⁴.

Уже у Манетти (или псевдо-Манетти) открытие «соразмерности» связано с озарением разума — новое понятие окрашено психологией вдохновения. Ведь невозможно ухватить всю целостность пропорций, не создав их внутренний образ, освещающий естественный порядок вещей: мера и «идея» взаимосвязаны.

В конечном счете, число должно быть введено в естественный распорядок Прекрасного, выходящего за рамки рациональных очевидностей. Это дополнительное требование, впервые замеченное Альберти, для неоплатоников приобрело беспредельное значение. Они занимались поиском «мистических» формул, включавших понятия «озарения» и «сияния», подчеркивавших единственность и неотразимость красоты, выведивших ее за рамки любых дефиниций. Фичино и все, кто следовал его идеям, осознали это метафизическое требование, вследствие того предельно остро осознали символические соответствия во Вселенной. В комментарии к «Тимею» философ пытается выразить их посредством математических фигур, в трактате «О троякой жизни» — посредством «магических» аналогий формы и качества, в произведении «О солнце и свете» — описывая величественные свойства светозарного сияния²⁶⁵. Немало было теоретиков и даже художников, для которых это сложное учение о космосе стало привычной предпосылкой художественной деятельности. Работа францисканца Пачоли — ученика Пьеро делла Франческа — представляет собой самый

чистый пример развития математики, служившей искусству, в эзотерическом и «мистическом» направлении. Его книга «О божественной пропорции» предоставляет живописцам, декораторам и архитекторам способы «пифагорейских умозрений» об абстрактных телах и об универсальных астрологических и богословских аналогиях, возможных для чисел и тел²⁶⁶. Ни для Флоренции, ни для Венеции, ни для Рима нельзя недооценивать важности подобных интересов²⁶⁷: они создавали атмосферу и стимул для работы художников, задавали типы оформления и композиционные схемы. Но уже из-за темноты своей «пифагорейская мистика» порождала сомнения, и не все ее принимали²⁶⁸. Ее ограничивали и другие представления. Ставя «дарование» выше знания, интуицию выше канонов, платоники сами создавали противоядие против чрезмерной умозрительности — хотя бы в той мере, в какой категории их новой «*ars poetica*» находили приложение в мире искусства²⁶⁹.

Мысль о том, что объективное, «научное» изучение природы необходимо, но недостаточно, что не в этом последнее слово искусства, распространилась в конце XV в. Ее иллюстрирует анекдот об «абаке Донателло», ставший предметом забавной сценки в трактате Гаурико. В Падуе Донателло якобы досаждал некий любопытный, желавший узнать тайное оружие ваятеля. Тогда Донателло привел его к себе в мастерскую, все показал, а под конец открыл, что главное оружие у него — в голове²⁷⁰. Таким образом, передать свое умение не так легко, как наивно полагают профаны. Художник тот, кто имеет свой собственный склад, который распознают и ценят знатоки. В свои работы он вносит не только знание, но и нечто большее. Это была новая мысль; она распространилась в некоторых кругах Флоренции, на что указывает популярность выражения «*Ogni dipintore dipinge se*» [«Каждый живописец пишет сам себя»]. Сборник афоризмов, собранных под именем Полициано, приписывает его Козимо Медичи²⁷¹. Если верить Вазари, Козимо остроумно защищал оригинальность и даже экстравагантность Филиппо Липпи, говоря: «*Gli ingegni rari sono forme celesti e non asini vetturini*» [«Редкостные дарования — духи небесные, а не вьючные ослы»].

Такое уважение к личности художника было новостью: тем самым он получал ту независимость от общих норм, ту своеобразную привилегированность в среде рода человеческого, которой требовали платоники для «жреца муз» («*sacerdos Musarum*») ²⁷². Произведение искусства — не механическое производство: в нем задействованы все склонности души, парящей поверх условностей. Эта революционная идея, без сомнения, явилась здесь впервые в истории новой культуры. Ее подкрепляло учение о «благородной» деятельности зрения и слуха в «Платоновском богословии» (X, 4). Мысль о том, что художник выражает себя в своем творчестве, развивается здесь при помощи аналогии с «зеркалом, отражающим лицо»: «Мы можем, — говорит Фичино, — видеть здесь способности и как бы образ его духа». Произведение искусства не только представляет определенный ряд изображений, но и рефлектирует их, проводя через наши чувства. Впрочем, это утверждение не столь «современно», как можно подумать: для Фичино, которому никогда не удавалось строго решить задачу «индивидуализации», душа художника действует в унисон с «душой мира», и речь здесь идет не столько о собственной субъективно-

сти художника, сколько об определенном уровне бытия. В схемах метафизической антропологии флорентийского платонизма чувство и воображение занимают большее место, чем прежде, но понимаются они совершенно объективным образом²⁷³.

Фраза Козимо стала расхожей. Она невзначай употреблена в банальном сонете Маттео Франко, придворного поэта Лоренцо²⁷⁴. Можно думать, что она раздражала противников слишком освободившегося от традиционных норм искусства: Савонарола в одной из проповедей на Иезекииля привел ее, трактуя в чисто моральном духе, чтобы вернуть художникам чувство христианской ответственности. Картина выражает нравственный уровень их души, так что в ней опасным образом выявляются их пристрастия и предрассудки. Чтобы писать хорошие картины, они должны переменить свои души²⁷⁵.

Леонардо воспринял мысль о бессознательном отражении художника в своем произведении, но в психофизиологическом плане. На листке, позднее включенном в «Трактат о живописи», он записал: «*Ne ho cognosciuti alcuni che in tutte le sue figure pareva avervisi ritratto al naturale e in quelle si vede li atti e li moti del loro fattore ...*» [«Я знал иных, у кого все лица казались их же портретами с натуры, в которых виделись посылки и движения их создателей ...»]. Художник выражает в типах и жестах действующих лиц не свою душу, не чистоту или нечистоту сердца, а, так сказать, свою жизненную форму, причем таким образом, что, если он не остережется, картина может обернуться карикатурой на него самого. Надо уходить от непосредственности и объективным изучением форм противостоять склонности изображать и повторять собственный облик. Так можно исправить бессознательную склонность души (в смысле жизненного первоначала) к подобным ей образам²⁷⁶. Так Леонардо ненароком подходит к совершенно новому способу анализа художественного произведения: формулировка «*ogni dipintore dipinge se*» отнесена только к инстинктивному процессу, который он считает истоком дурной, несамокритичной живописи.

В одной из рукописных заметок Леонардо предлагает знаменитую формулу, как будто говорящую, что художнику необходимо усилие воображения, позволяющее отождествить себя с изображаемыми существами: «*Chi pinge figura, e se non pò esser lei, non la pò porre*» [«Кто рисует лицо и не может им стать, не может его и исполнить»]²⁷⁷. Но здесь лишь записано еще одно хорошо знакомое гуманистам выражение. Оно восходит к Данте: в третьей канцоне «Пира» об истинном благородстве, которое может дать лишь дух, а не богатство, говорится:

Poi chi pinge figura
Se non può esser lei, non la può porre
[Не написать лицо
Тому, кто прежде им себя не сделал], –

что значит: «Живописец не может создать никакого изображения, если мысленно не сделается таким, каким оно должно быть». (Благородство сердца зависит от высоты помыслов, говорит Данте, и далее: «*Onde nullo*

pittore potrebbe porre alcuna figura se intenzionalmente non si facesse prima tale quale la figura essere dee»²⁷⁸.

Пико в комментарии на «Канцону о любви» (1486, опубл. после 1500) повторил тот же афоризм: форма должна быть воспринята разумом прежде, нежели реализована в материи, «e questo è quello che nostro poeta Dante tocca in una sua canzone dove dice: poi chi pigne figura, se non puo esser lei, non la puo rogne» [«... и это то самое, чего касается наш поэт Данте в одной канцоне, где говорит: «Не написать лицо тому, кто прежде им себя не сделал»]²⁷⁹. Таким образом, Пико подчеркивает примат интеллигибельной формы, архетипа как в интеллектуальной деятельности, так и в художественном творчестве.

Леонардо, конечно, понимал стихи Данте не в этом метафизическом смысле. Формулировки гуманистов он не раз поворачивал на свой манер. Но пользовался ими и исправлял их он потому, что к концу XV в. из них начала составляться новая «проблемная зона» художественной деятельности. После того, что в середине века совершили Альберти, Брунеллески и Гиберти, применившие в теории, да и на практике литературную терминологию «Риторик» и основоположений науки, и прежде, нежели в конце XVI в. учение об искусстве кристаллизовалось в лоне академий, в конце XV столетия обрисовалось доктринальное обрамление явлений искусства в рамках флорентийского платонизма. Обращение к математике было признано неременной составляющей любого высокого искусства: наука обеспечивала произведению методическую, ясную, рациональную выстроенность, но уже в более сложной перспективе. Посредством числа разум соприкасается с «тайнствами», о которых рассказывает «сократическая и пифагорейская философия», и структура, построенная художником, скульптором или архитектором, должна быть связана с символикой Вселенной. Это расплывчатое требование к концу XV в. становится все более весомым и может серьезно влиять на замыслы художника. Принцип прямого вопрошания природы стал менее простым. Общая аналогия между искусствами и словесностью остается главным членом нового символа веры; идеализация поэта в окружении Медичи ведет к тому, что так же начинают возвеличивать и художника. «Ему стали приписывать особую «психологию» и заботы, неизвестные простым смертным.

В антропологии Фичино и Пико представление о «мастере» («artifex») Вселенной играло столь большую роль, что если бы в среду художников не проникло ни одно из умозрений Академии, там должны были бы знать хотя бы об этом. Манетти энергично выдвинул его; не прошел мимо него и Фичино в «Платоновском богословии», утверждая, что эта деятельность (по его учению, доказывающая абсолютную реальность души) распространяется на все стороны действительности. Речь шла уже не о частных удачах, не о достижениях голой техники, но о способности проникнуть в мировой порядок и установить его при посредстве соответствующих орудий. Отсюда и совершенно новая манера подчеркивать разнообразие видов своей деятельности, наглядно выражая единое идеальное всеприсутствие художника. Подлинный смысл обескураживающих перечней самых разных способностей, которые находили у Альберти, о которых заявлял Леонардо, которые приписывали Верроккио,

основан именно на таком учении: все это типично для развития идей об искусстве последней четверти XV в.

Отсюда совсем недалеко до понятия «гения»²⁸⁰: собраны все его составляющие, включая идеи вдохновения (иррациональная сила «исступления»), интуитивного знания тайны мироздания, тяжелой судьбы «жреца муз». Но в платоническом гуманизме заключался ряд противоречий, не позволявших сформулировать это понятие. Кризис, расколовший его около 1490 г. — как раз перед реакцией Савонаролы, — отвел Пико с друзьями, Полициано и даже Фичино от дерзких утверждений, некогда ими высказанных: они сосредоточились на проблемах экзегезы и философии религии. Их окончательные выводы относительно других видов духовной деятельности были сдержанными и завуалированными. Рефлексия на темы искусства практически умерла в болезнях конца века. Но именно тогда совершилось ключевое событие, по которому можно было предугадать общую линию развития культуры: взяв на себя ответственность за всю интеллектуальную жизнь, несколько мастеров — те, что и стали главными авторитетами Чинквеченто, — собрали, возродили и выразили духовные потребности, созревшие в размышлениях неоплатоников. Их опыт убедил в ценности гуманистических схем, ввел их в самую плоть реальности искусства и тем задал «проблематику» последующих эпох. Именно их деятельностью закончилась эволюция, начатая Кваттроченто, и через их пример категории платонизма оказались окончательно вписаны в теорию искусства²⁸¹.

Данте, платоновская академия и художники

Dante redivivus et in patriam restitutus ac denique coronatus.
[Данте воскресший, и на родину возвращенный, и наконец увенчанный].

Фичино

I. Усвоение Данте платоновской академией

Слава Данте была окончательно утверждена в XV в. под влиянием неоплатонических кругов и при любопытных для истории искусства обстоятельствах. У гуманистов первой половины столетия еще были колебания. Поэту ставили в упрек несовершенство знаний об античности, пристрастие к варварской схоластике, гибеллинский фанатизм. В начале века деятели «*restitutio studiorum*» [«восстановления наук»] не могли мириться с его недостаточной «*latinitas*»; начиная с Петрарки все они были яркими противниками томистской перипатетики и, как правило, придерживались республиканского гвельфизма²⁸². Даже Салютати, при всем его восхищении «Комедией», и, несколько позднее, Поджо жалели, что Данте не писал по-латыни. Возражения пуристов формулирует Никколò Никколи, выведенный в качестве персонажа в диалогах Бруни²⁸³. Для богословов Данте был подозрителен, поскольку много внимания уделял античным мифам. В 1405 г. доминиканец Иоанн Доминичи в книге «Светляк в ночи» с большим неодобрением говорит об этом постоянном использовании языческих сказаний, что может лишь ввергнуть умы в «*falsum et vetustissimum chaos*» [«ложный и древнейший хаос»]. Св. Антонин недоумевал, почему Данте присудил древним мудрецам и поэтам ничем не заслуженные льготы. Для влиятельного направления доминиканской мысли, прошедшего через все столетие и торжествовавшего в лице Савонаролы, не было ничего предосудительней, нежели постоянное смешение языческого и священного, встречающееся у Данте и Петрарки²⁸⁴.

С развитием гуманизма все возражения постепенно отпадали. В 1436 г. Леонардо Бруни выпустил в свет «Жизнь Алигьери», где оправдывал поэта в том, что он писал по-тоскански. Именно в это время «вольгаре» как литературный язык находился в стадии бурного развития, завершившегося торжеством при Лоренцо Медичи, который и канонизировал окончательно Данте и Петрарку. В «Письме к Фердинанду Арагонскому» — «защите и прославлении» тосканского наречия — содержится множество цитат из «высокоцитимого Данте» и поэтов «сладостного нового стиля»²⁸⁵. Культ Данте стал официальным²⁸⁶. Никколи, правда, еще упрекал поэта за непонимание истинного величия античности — ведь он поместил Брута в ад. Но гуманисты-неоплатоники были, скорее, из партии Цезаря. Гибеллизм Данте отнюдь не шокировал их как «готическое заблуждение»: они видели в нем правильное понимание потребностей времени, обоснование, конечно, не того, что произошло со Священной Империей впоследствии, но Флорентийской республики и

повсеместного в их время в Италии поворота к принципу самовластия. В 1468 г. Марсилио Фичино выпустил в свет итальянский перевод «Монархии» Данте — труд в некотором роде весьма необычный и анахронический. Краткое предисловие, предпосланное этому переводу, посвященному Бернардо дель Неро и Антонио Манетти, отмечает важный момент в истории «судьбы Данте в эпоху Кваттроченто». Следует привести его целиком:

«Данте Алигьери, коему родиной было небо, а жилищем Флоренция, рода был ангельского, занятием имел философию и поэзию, хотя и не говорил по-гречески, как святой отец философов Платон, толмач истины, однако столь прекрасно изъяснялся в духе своем, что украсил свои произведения множеством платоновых мыслей, и тем столь высоко прославил град Флорентийский, что можно так же называть Флоренцию Дантовой, как и Данте Флорентийским.

Три царства описаны Платоном, нашим непогрешимым путеводителем: царство блаженных, царство злосчастных и царство странников. Блаженны те, кто водворился во граде жизни, злосчастны лишенные его навсегда, странники те, кто обретается вне его, однако не осуждены на вечное изгнание: такова участь всех живых, а среди мертвых — тех, кто создан для временного очищения.

Сему Платонову распорядку следовал первоначально Вергилий, после же за ним последовал и Данте, испив от Платоновых источников из сосуда Вергилиева. Ясную картину царств блаженных, злосчастных и представившихся путников представил он в «Комедии», о царстве же путников еще живых трактует в книге, озаглавленной «О монархии»²⁸⁷.

Философия Кареджи не только безоговорочно канонизировала величие «высочайшего поэта», но и обозначила новое его понимание, смело отбросив последнюю причину недоверия гуманистов к нему: чисто схоластическое членение «Ада» и «Чистилища», а также аристотелевский, томистский характер его догматики²⁸⁸. «Платонизация» «Божественной комедии» была делом Кристофоро Ландино. Большое комментированное издание поэмы, вышедшее в свет 30 августа 1481 г., пользовалось государственной поддержкой; вслед за пространным предисловием Ландино в нем находится послание Фичино: («После долгого траура наконец радуется Флоренция, обретя почти два века спустя своего Данте Алигьери воскресшим из мертвых и возвращенным отечеству: его она венчает и ему празднует»). Фичино, вообще нередко высокопарный, превзошел сам себя в этом восторженном сочинении, где навеки соединяются Флоренция и Данте — ее «второе солнце», наконец-то правильно понятое²⁸⁹.

Сам по себе комментарий «в истории исследований Данте занимает лишь второразрядное место», но он стал эпохальным в истории культуры и даже художественной жизни. Именно такой Данте — в одеянии поэта-платоника — был нужен в конце Кваттроченто. Комментарий Ландино «оставался практически единственным» еще и в первые десятилетия XVI в.²⁹⁰ Леонардо, Рафаэль, Микеланджело, все остальные художники знали Данте по этому изданию; по нему же его изучали гуманисты и поэты. Паоло Мануций, сын знаменитого венецианского издателя, говорил, если верить Спероне Сперони: «Мой отец, издавший Данте и Пет-

парку, весьма почитал Данте, но это было не только его мнение — он взял его из Академии великого Лоренцо Медичи»²⁹¹.

Комментарий Ландино обильно использовал более ранние глоссы, но на них наложил неоплатоническое толкование, искажающее схоластическую сторону «Комедии»; более удачно он представил элементы дионисиевой мистики, заключенные в «Рае»; ему также удалось выявить поэтическую красоту поэмы в целом²⁹². В первую очередь, он, не колеблясь, развивал нередко трудные для понимания символы поэта аллегорически-ми толкованиями и, согласно методу Академии, абсолютизировал все его образы. Эпизоды из античной мифологии и истории введены как моральные аллегории, но Данте искал в них еще и проявления неких «языческих таинств», которые дополняют христианские и, в конечном счете, должны согласоваться с ними²⁹³. Благодаря демонам планет мифология входит в число первоначал жизни природы; она же дает, так сказать, поэтический ключ к темным проявлениям жизни разума — так, на пороге Рая поэт вспоминает казнь Марсия Аполлоном, вслед за чем воссылает богу молитву²⁹⁴. Для Данте здесь существует даже таинственная связь античного «богословия» с христианским миропорядком, где на первый план выступает история. Так круг Кареджи находил в «Комедии» всё, чего мог пожелать.

Прежде всего он находил там совершенное проникновение философского учения в поэзию: видимое и невидимое переходили в «выразимые формы», служившие образами полностью спиритуализованного космоса. Архитектоника «Комедии» была одной из проблем, настойчиво привлекавших к себе флорентийских гуманистов и ученых. Однако конструкцию этого идейного здания определяли чувства: «Цвета Ада — красный, желтый и черный, Чистилища — светло-серый и зеленый, Рая — белый и розовый»; «в Аду самый активный орган — ухо.; в Чистилище [поэт. — *А.Ш.*] проходит испытание огнем .; в Раю главным средством общения служит глаз»²⁹⁵. Зрение, возведенное на наивысший уровень, становится (особенно в Раю) сугубо мистическим чувством, способным выразить невыразимое. Когда Фичино утверждает абсолютную ценность интеллектуального зрения, в его уме возникает пример последних песен «Комедии»²⁹⁶. Самое главное для гуманистов Кареджи — изображение страстей души, расставленных поэтом по местам в Аду, и постепенный пролет через небесные сферы, превращающий Рай в поэтическую инициацию боговидения. Тем самым «Комедия» становится образцом духовного зрения: переход от земного и звериного к наслаждениям высокого созерцания — это и есть принцип новой философии, где и Данте, и Фичино ставят акцент на загадочном всемогуществе Любви, которой создано всё, даже самый Ад, которая движет светила²⁹⁷. Ландино оставалось только зафиксировать явные связи. «Комедия» становилась вместилищем всех знаний Новейшего времени²⁹⁸, а «поэт-богослов» (*poeta theologus*) — духовным героем флорентийского гуманизма.

Подражаний «Комедии» в конце XV в. было много: она служила рамой для космологических видений, вновь введенных в моду неоплатонизмом²⁹⁹. Иногда в них более разработан антикизирующий колорит, как в «Граде жизни» Маттео Пальмиери (между 1455 и 1464 г.), повествующем о странствии через незримый мир под водительством Кумской Сивиллы

(влиятельность поэмы непосредственно видна из любопытной «еретической» картины, прежде приписывавшейся Боттичелли, на деле же принадлежавшей Боттичини)³⁰⁰, или в астрологическом сочинении Бонинконтри «О небесном» («De rebus coelestibus»), написанном во Флоренции в 1475–1478 гг. и посвященном Лоренцо – большому дидактическому труду, представляющем собой просто поэтическую глоссу к Манилию в духе Фичино и Данте³⁰¹. Иногда же «видение небес» приобретает более христианский оттенок: так было в латинской поэме Уголино Верино «Рай», вышедшей в свет в 1489 г., открывающейся обращением к Платону, ставшему проводником на тот свет³⁰², а в самом конце столетия – в неоконченной «Поэме-видении» в терцинах Джованни Нези, в 28 песнях которой космология Платона приурочена к ступеням, описанным Данте³⁰³.

II. Портрет Данте

В этой атмосфере оформился и зрительный образ поэта³⁰⁴. Традиция давала два типа: один на фреске капеллы Санта Мария Барджелло, приписывавшейся Джотто (ныне почти стершейся) – лицо молодого мечтателя; другой – представленный Нардо ди Чоне в «Страшном Суде» из капеллы Строщи в Санта Мария Новелла: пожилой Данте с выражением благочестивого страха на лице. Короче, это были автор «Новой жизни» и автор «Ада». Хотя эти два портретных типа никогда не переставали употребляться, постепенно они стали уступать новому, подчеркивающему духовную мощь героя (фреска Андреа дель Кастаньо, исполненная около 1450 г.), которому в качестве эмблем добавлены также книга и лавровый венец «высочайшего поэта» – так у Гоццоли в церкви Сан Франческо (Монтефалько, 1452).

В 1465 г. на стене Санта Мария дель Фьоре было написано изображение Данте, принадлежащее, как точно указывает надпись, Доменико Микеллино. Поэт, стоящий с книгой в руке, глядит на Флоренцию, правой рукой указывая на жилище осужденных. За его спиной поднимаются грешники по горе Чистилища; наконец, дугообразные полосы, напоминающие радугу, обозначают Рай. Это еще «тречентистское» изображение, без сомнения, было лишь модернизацией более старого произведения³⁰⁵. Величавее контур фигуры на инкрустациях, изготовленных в 1478 г. Франчоне и Джулиано да Майано в зале Лилий Палаццо Веккио, вероятно, по рисунку Боттичелли³⁰⁶. После него худое лицо, нос с горбинкой, волевой подбородок стали правилом³⁰⁷, а вскоре появились и более выразительные образы.

В это время заметили и оценили черты, указанную Боккаччо: «E sempre nella faccia malinconico e pensoso» [«И всегда с меланхолическим, задумчивым лицом»]. Это тема барельефного изображения Пьетро Ломбардо для гробницы поэта в Равенне, но «кабинетный» орнамент, вышитый воротник ослабляет замысел. У Синьорелли в медальоне из Орвьето вместе с силой сатурнического гения на лице видна и презрительно-усталая гримаса, делающая этот образ изумительно напряженным и патетическим. Не менее строг, но более величествен и завершен анонимный бронзовый бюст из Неаполитанского музея, окончательно закрепивший

выражение лица поэта, но его нужно отнести к концу века, так что он недалеко отстоит по времени от двух портретов, написанных Рафаэлем для Станца делла Сеньятура: на фресках «Парнас», где царит разочарование в земном и отдача себя во власть поэзии, и «Диспут», где дана маска «Богослова», готового предстать лицом к лицу перед высшими тайнами. Это были два лика Данте в представлении флорентийской Академии.

На дверях Палаццо Веккио, запечатлевших славнейших людей Тосканы, Петрарка был изображен напротив Данте, но для гуманистов-неоплатоников он значил гораздо меньше³⁰⁸: культ Данте столь мощно возродившийся около 1480 г., характеризует Академию; культ Петрарки станет преобладающим у ее великосветских наследников 1510-х гг. Во времена Лоренцо «Комедия» не просто пользовалась величайшим почетом: именно ей неоплатонический гуманизм обязан одним из плодотворнейших случаев контакта с корифеями классического искусства³⁰⁹.

III. Иллюстрированные рукописи и издания «Комедии»

История иллюстрирования Данте до сих пор сложна и темна³¹⁰. Роль Тосканы в ней второстепенна. Три инициала кантик («N» к «Аду», «P» к «Чистилищу», «L» к «Раю») уже в XIV в. воспроизводят ряд стереотипных сцен, повторяющихся и в XV, страничные же миниатюры в XV столетии становятся всё реже и реже. Попытки иллюстрировать песнь за песнью, видимо, очень быстро надоели иллюминаторам: известно множество серий, оставшихся неоконченными или иллюстраций только к первой кантике — возможно, потому, что сцены «Ада» живописней и легче для изображения. В одной из рукописей Национальной библиотеки во Флоренции, близком по времени к созданию поэмы, находится 37 миниатюр: 32 к «Аду», 2 к «Чистилищу» и 3 к «Раю»³¹¹. Те, кто подступался к «Раю», руководствовались, кажется, не столько текстом поэмы — его считали слишком возвышенным для изображения, — сколько схематичными пояснениями к нему, что и объясняет некоторые неточности³¹². Если же серия иллюстраций полна, как в рукописи флорентийской Национальной библиотеки 1387 г., то буквальные иллюстрации сосредотачиваются на мелких деталях, будучи окружены цветами и звездами³¹³. В венецианской рукописи, которую относят к школе Альтикьеро (ок. 1400), поле вокруг рисунка занято силуэтами главных персонажей, и это решение помешало художнику воспроизвести большие многофигурные сцены: так, в 31 песне «Чистилища» Беатриче едет на смехотворной тележке, а небесные хоры расположены неудачно³¹⁴. Разнообразие пространств и масштаб описаний «Комедии» в передаче готических миниатюристов пропадали.

Сиенская рукопись (ок. 1440 г.) включает 115 иллюстраций в виде бордюров у нижнего края страницы; «Ад» и «Чистилище» принадлежат, вероятно, Веккьетте, «Рай» — Джованни ди Паоло³¹⁵. Эти иллюстрации основаны на «*Ottimo commento*» — старом толковании, составленном во Флоренции в конце 1330-х гг., особенно богатым на классические параллели и содержавшем самый общеизвестный комментарий к «Раю». Некоторые детали объяснимы только в связи с ним³¹⁶. Согласно обычаю

средневековых иллюстраторов, миниатюрист придает равное значение эпизодам текста и сопровождающим их сравнениям: например, он показывает Данте, преклонившего колени перед Аполлоном, перед двойной вершиной Парнаса; бог венчает его лавровым венком, а в это время на зеленой лужайке лежит Марсий с ободранной кожей³¹⁷. На этой картинке (как и на многих других) иллюстратор отступает от текста. Важная сценическая рукопись приблизительно того же времени связывает сцены декоративными вставками³¹⁸. Это как нельзя более далеко от «монументальной» трактовки «Божественной комедии».

С появлением первых печатных изданий «Комедии» с иллюстрациями положение стало еще хуже. К изданию Ландино 1481 г. иллюстрации предполагались; ныне строятся самые разные догадки, почему они так и не появились. Сохранилось несколько экземпляров с 19 гравюрами на меди к первым песням «Ада», причем большая их часть вклеивалась уже в сброшюрованные тома. Чаще же всего место для иллюстраций оставлено пустым. Эта — как видим, весьма неполная — серия была выполнена гравером Баччо Бальдини по рисункам Боттичелли. Вазари так и говорит, что последний «иллюстрировал и напечатал «Ад»³¹⁹. Но эта неоконченная работа не имеет никакого отношения к большой серии рисунков, созданных художником «Божественной комедии» пятнадцатью — двадцатью годами позже; рисунки к серии Бальдини были только первым опытом. Эти гравюры еще весьма близки к миниатюре — разве что немного шире поле зрения, пространство, по которому движутся фигуры, обозначено яснее, иногда акцентированы детали адского пейзажа: деревья, скалы, руины. Но «высокий замок» из IV песни — несколько маленьких concentрических оград под ногами у героев и древних мудрецов — изображен еще слабее, чем в рукописи 1400 г.³²⁰.

Столь же удручают и последующие издания. В 1487 г. текст с комментарием Ландино вышел в Брешии с 68 гравюрами на дереве: две первые кантики целиком и полосная иллюстрация к первой песне «Рая». Иллюстрации исполнены в черных рамках с шандалами, весьма эффектных, но их собственный стиль по-прежнему груб, встречается и явные нелепости³²¹. Гравер воспроизвел образцы миниатюр; тип поэтов и некоторые чудовища слегка «модернизированы» с использованием, может быть, восточных черт³²². В 1491 г. венецианцы также издали «Комедию» с комментарием Ландино в сопровождении сюиты из ста гравюр ко всей поэме, все столь же слабых, хотя рисунки для них и приписывали иногда Мантенье³²³. Некий францисканец, словно ощутив, что техника эстампа здесь не подходит, подготовил еще одно, улучшенное издание: иллюстрации стали цветными, рисунок более тонким, появились фигуры на полях³²⁴. Новые иллюстрации он подготовил только для «Ада»: гравюры, сопровождавшие «Чистилище» и «Рай», были прямо взяты из флорентийской рукописи XIV в., сохранив то же невнятное расположение на странице, жесткий и примитивный стиль³²⁵.

Из общего ряда неудовлетворительных иллюстраций к «Божественной комедии» выделяются два ансамбля: миниатюры, написанные между 1476 и 1482 г. для Федерико да Монтефельтро, и серия рисунков Боттичелли, предназначенная для Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи. Авторы «Комедии», иллюминированной в Урбино, принадлежавшие к группе

феррарских художников, которую, по-видимому, возглавлял Гильельмо Джиральди³²⁶, осуществили весьма выдающееся по размаху и даже по качеству художественное предприятие. В Ферраре искусство миниатюры было весьма своеобразным, поэтичным и острым, что и чувствуется на некоторых страницах. Но из-за участия нескольких авторов замысел иногда ослабевает и тяготеет к общим местам. Хорошо выстроенные сцены обрамлены тщательно исполненными пейзажами во фламандском духе; в IV песне «Ада» жилище античных мудрецов изображено на фоне широкого горизонта, словно явившееся во сне; Герийон и Цербер — отнюдь не прежние безобразные бесы; кентавры бегут по берегу кровавого озера с грешниками и важно поражают их стрелами. Все античные детали на своем месте, шествия исполнены достоинства. От надоедливой мелочности старых иллюстраторов не осталось ничего, и в смысле монументальности, которая долго не давалась миниатюре, урбинская рукопись — несомненная удача.

IV. Две трактовки «Божественной комедии»: Боттичелли и Синьорелли

Если иллюстрации к произведению Данте в XIV в. все, а в XV — почти все были посредственными³²⁷, то внимание живописцев, особенно сиенских и флорентийских, оно привлекало очень рано. «Маеста» Симоне Мартини (1315) содержит надпись, взятую из Данте³²⁸; в 1381 г. три стиха из «Рая» были написаны под картиной Паоло ди Джованни Феи. В середине XV в. Джованни ди Паоло посвятил изображению потусторонних царств — Ада и Рая — две пределлы «Страшного Суда», в котором есть дантовские реминисценции. Их часто находили в большинстве сцен «Страшного Суда», которые часто представляли собой лишь огромного размера миниатюры (например, в капелле Строщи в Санта Мариа Новелла), но ни один художник этого времени не может рассматриваться как интерпретатор поэмы. Иное дело в конце столетия: два художника, близко знакомые с новым гуманизмом, создали глубоко личные и возвышенные трактовки «Комедии». Речь идет о Боттичелли и Синьорелли. Их совершенно противоположное художественное мышление стало основой изобразительных регистров, посредством которого художникам удалось схватить поэтическую субстанцию дантовой поэмы, мир экстаза и ужаса. Они выразили два лика мира Данте, поддающиеся зрительному воспроизведению: «готический» ритм и монументальность³²⁹.

«Боттичелли, — пишет хронист, — написал и изобразил Данте на пергаменте для Лоренцо ди Пьерфранческо де' Медичи, и эту работу считали дивом»³³⁰. Кузен Великолепного, вероятно, финансировал издание Ландино и, по всей видимости, был вдохновителем мифологических картин Боттичелли³³¹. Предназначенный для него «Данте» рисован на больших листах пергамент (47 x 32 см)³³²; работа началась не ранее 1482 г. и, несомненно, еще продолжалась в первые годы XVI в. Говоря одним словом, эта работа поглотила последние годы жизни Боттичелли, чем Вазари и объясняет его «беспутство» и бездеятельность³³³. Иллюстрации к «Аду» напоминают миниатюры: они более буквальны; желание полнее и подробнее передать картинные детали (башни Дита в VIII и IX песнях, чудовищ-

ные драконы в XXIV и XXV) дробит композицию. Но и здесь уже главенствует живость линии и необычайная легкость, причем нередко, как и в миниатюре, использовано «кинематографическое» изображение персонажа. На иллюстрации к I песне Данте четырежды показан на опушке «сумрачного леса»; на него нападают звери геральдического вида. Пространство многосложно и подвижно; поэт ведет Вергилий с длинной бородой, в колпаке и капюшоне «волхва» средневековой традиции³³⁴.

В «Чистилище» неожиданные «качественные перемены» пространства позволяют художнику иногда (например, в песне XII) с успехом сопоставлять на одном листе сцены, описанные в тексте и придуманные³³⁵. Больше всего иллюстратор заботится о «непрерывности» сцены, но эта цепь изображений иногда является итогом кропотливого разбора текста³³⁶. В третьей кантике воображение художника везде подводит к главному: на каждом небе — Данте лицом к лицу с Беатриче; поэт постепенно восходит вверх среди небесных хоров³³⁷. Здесь Боттичелли не изображает ни событий, ни даже жестов: он с удивительной экономией графических средств сводит вместе тончайшие выражения радости, замешательства, самозабвения. В XXV песне Данте стоит перед судом апостолов Петра, Иакова и Иоанна — художнику довольно написать их имена над языками пламени, пляшущими вокруг поэта³³⁸. Так все листы становятся частями одного совершенно невесомого «видения»³³⁹.

Эта текучесть трактовки, чистое биение пульса делают произведение Боттичелли беспримерной удачей. Оно доминирует в ряду его произведений последних лет, весьма конкретно соотносится с ними и в какой-то мере объясняет их³⁴⁰. Здесь нет ни рационального перспективного порядка, ни каких бы то ни было «языческих» соответствий: из произведения начисто изгнан античный дух, боги в нем утратили власть. «Данте» Боттичелли нельзя назвать даже гуманистическим — такую свободу обрела в нем личная трактовка. В нем следует видеть одинокую победу лирического гения, ушедшего и от готической мелочности, и от конкретности Кваттроченто, обратившегося к одной лишь вибрации линии и чистоте рисунка³⁴¹.

Тогда не столь таинственной может показаться и странная, многократно отмеченная аналогия между некоторыми из этих рисунков и дальневосточным искусством³⁴². Кваттроченто всегда было отчасти склонно к экзотизму, и вследствие этой склонности некоторые иллюстраторы Данте переняли кое-какие элементы персидской миниатюры³⁴³. Среди друзей Медичи вполне могли ходить по рукам азиатские свитки; не исключено и знакомство с китайской вышивкой на шелке³⁴⁴. Но для того чтобы прийти к азиатской «идеалистической эстетике», необходим был дар отрешения, той созерцательной чувствительности, которая «отбрасывает земное, оставляя его следы лишь в метафизике символов»³⁴⁵. С этой точки зрения, трактовка Боттичелли доводит до крайнего предела поэзию экстаза и ангелического визионерства, которую пропагандировал флорентийский неоплатонизм, но которой литераторы того времени при всем старании достичь не могли. В «Рае» перед нами лишь прозрачные, контурные рисунки без выраженной глубины и вне времени, где изображение полностью подчинено орнаментальности: в VI песне Данте и его возлюбленная заключены в круг пламенных языков, который был бы геральдическим, если бы не был символом Рая, на других

иллюстрациях фигуры слиты с лучами и концентрическими колесами небесных сфер. В I песне «Рая» Беатриче и поэт, окруженные крохотными листочками иного мира, словно затягиваются сквозь тонкую сеть небесного круга. В этом столь «праерафаэлитском» замысле штрих для выражения экстаза становится предельно простым и твердым.

Невозможно усомниться, что художник самостоятельно внес этот дух подвластности мистическому Эросу. В лике ангелов девятого неба (XXVIII песня), образующих свою дивную «иерархию», которую описал Дионисий Ареопагит и созерцал апостол Павел, Боттичелли поместил в руках одного из высших созданий рамочку с надписью «Sandro di Mariano»³⁴⁶. Стало быть, именно в лике блаженных превыше небесных сфер, в том Эмпирее, который Фичино, вслед за Данте, описывал как местопребывание Ума—высшего разума, — решил отметить, «застолбить» себе место Боттичелли. Это, так сказать, исповедание веры души, влекомой мистическим видением, и вместе с тем души художника, которого посетило видение (в платоновском смысле) совершенного «умозрения»³⁴⁷.

Фрески капеллы Сан Брицио в соборе Орвьето писались начиная с 1499 г., то есть как раз в то время, когда Боттичелли заканчивал свое «мистическое» произведение. Этот ансамбль не менее уникален: здесь впервые вся капелла (шесть фресок, связанных с росписью свода, которую выполнил полувеком ранее Фра Анджелико) посвящена единой теме «конца света»³⁴⁸, объяснение чему можно найти в потрясении, только что постигшем Церковь: апокалиптической проповеди, бунте и казни Савонаролы — «феррарского Антихриста»³⁴⁹. Эсхатологическая тема развита здесь в духе борьбы с Савонаролой; заметное место отведено представителям античного мира: тем самым поэты-богословы язычества связываются с христианскими. Именно этим важен расписанный нижний пояс капеллы («zoccolo»): его круглые медальоны, расположенные вокруг портретов «знаменитых поэтов» («poetae famosi»), неотъемлемой частью входят в иконографическое целое. Во второй галерее всю стену справа и слева от окна над самым алтарем занимает «Страшный Суд» — на правой стене Ад, на левой Рай. Третьему царству, Чистилищу, не нашлось бы места, если бы вокруг портретов Данте и Виргилия в нижнем ярусе не было одиннадцати медальонов (по четыре вокруг каждого портрета и три на алтарной стене. — *Пер.*), отчасти иллюстрирующих песни со II по IX второй кантики Данте. На правой стене им соответствуют одиннадцать медальонов (расположенных таким же образом. — *Пер.*) вокруг Гомера и Овидия на темы, взятые из мифологии, избранные в качестве «конкорданций» к тематике христианского Чистилища³⁵⁰: нисхождение Орфея в ад, освобождение Андромеды и др. Таким образом, общая композиция второй галереи вполне ясна. Нельзя сказать определенно, была ли применена такая же система аналогий и в первой, поскольку некоторые медальоны в ней не сохранились, а смысл сцен неясен³⁵¹.

Отсылка к «Божественной комедии» носит фундаментальный характер, поскольку, изображая загробный мир, поэма Данте как нельзя более тесно связывала между собой избранных язычников и христианский мир, а тем самым служила распространению концепции, более отчетливо обоснованной в учении гуманистов. В предисловии к переводу «Монархии» Фичино говорил, что Данте постиг все три царства по «Платонову

распорядку», которому «следовал Вергилий» – царство блаженных (Рай), царство злосчастных (Ад) и царство «путников» – еще далеких от «града жизни», каковы все в этом мире, и те в мире ином, кому присуждено временное очищение. Двусоставность медальонов орвьетского цоколя (во всяком случае, во второй галерее), связанных и с языческими сказаниями, и с «Комедией», представляет именно «царство странников», отличное и от небесного, и от inferнального мира, которые изображены над ними. Гуманисты постоянно толковали Аид как место испытания души; это толкование стало предметом блестящего разбора Фичино³⁵².

При написании некоторых медальонов мастер, конечно, не обошелся без помощников³⁵³. Но необычный узор «взвихренных» гротесков, служащий фоном цоколя, где летят какие-то серые чудовища, вьются арабески, бьются в мучительных конвульсиях звери, ясно показывает, что Синьорелли здесь (как Боттичелли на пергаментных листах) понял, как дойти до сути не отпускавшего его наития: он изображает не очистительные экстазы, а мир ужаса и отчаянья. Сама техника, избранная им для медальонов, резко акцентированный рисунок, недетализированная лепка гризайлем, где резко выделяются озаренные луной фигуры на горных вершинах, соответствует «мощному» стилю³⁵⁴. От Боттичелли это как нельзя более далеко. Потусторонний мир, описанный Данте, похож на ад, представленный у Вергилия и Овидия; первый сюжет, взятый Синьорелли из «Комедии» – Данте и Вергилий, почтительно преклонившие колени перед старым Катонем. Вергилий без головного убора, в лавровом венке, в широкой складчатой тоге, впервые обретает здесь тип античного поэта, а не «восточного чародея»³⁵⁵. «Гуманистическая» трактовка отныне преобладает над «мистической». Боттичелли в иллюстрациях к «Раю» отказался от ностальгии по язычеству «Весны», Синьорелли же остался прежним автором туманно-поэтического «алтаря», созданного им в честь Пана.

В ложной нише капеллы увенчанный Данте склонился над фолиантами с негнушимися страницами. Это изображение, похоже, ничем не обязано прежним портретам: в нем всё подчинено выражению трагического ужаса. Синьорелли твердой рукой установил здесь образ Данте – поэта «грозной мощи» («terribilità»). Весь проникнутый пластической твердостью и пространственной глубиной, он инстинктивно и духом, и стилем своего творения дал противовес Боттичелли³⁵⁶. Два противоположных воззрения реализовали два художника, близко (причем с противоположных сторон) соприкоснувшиеся с флорентийским кризисом конца века, так что через их версии «Комедии» можно ощутить и более глубокий конфликт³⁵⁷. Наконец, оправдан вопрос, не восходят ли в какой-то мере к Данте и фрески капеллы: в процессии осужденных, идущих в ад, некоторые детали (например, демон-знаменосец) напоминают сцены из «Комедии»³⁵⁸. Но мужественная поэзия Данте служила художнику опорой в самом широком смысле: на ней основаны самые дерзкие его находки – до иллюзии реальные обнаженные, облачающиеся плотью, безумно хохочущие скелеты и вся композиция «Воскресения мертвых». Самое дантовское, что есть в цикле Орвьето, – представление о «трагическом пространстве», в котором происходят катастрофы последних времен, благодаря чему простодушные «Страшные Суды» Треченто обрели патетику.

V. Космология и символика: Леонардо и Джулиано да Сангалло

Для Кваттроченто «Божественная комедия» была не только поэмой о душе: Ландино энергично подчеркивал, что это и свод ученых знаний. Сущность поэзии – заключать в символы все уровни бытия. «Комедия» говорит об устройстве миров точно так же, как и о том, для чего они существуют. Этот интерес к научному аспекту произведения существует не в университетских кругах, не у официальных «лекторов»: особенно силен он был у художников, которых привлекал способ изображения пространства. Брунеллески, друг Паоло дель Поццо Тосканелли, «весьма прилежно изучал Данте и особенно глубоко – его пейзажи и пропорции; часто он брал его себе за образец в рассуждениях», – писал Вазари: космография Данте предоставляла архитектору схему для измерения пространства³⁵⁹. Антонио Манетти – предполагаемый автор «Жизни Брунеллески» – искал четкого графического выражения для описанного поэтом мира; рассуждения Манетти в форме диалогов были выпущены в свет в 1506 г. его другом Дж. Бенивьени. Ад, согласно его вычислениям, имеет радиус вдвое меньше земного; глубина семи первых кругов $405^{15}/_{22}$ мили, от колодца гигантов до Люцифера – $81^{3}/_{22}$ ³⁶⁰. Новым в 1470-е гг. было именно стремление представить все точки мироздания «Комедии» в пространстве. С другой стороны, расчлененность символических форм в ней охватывала всю целостность космических структур, так что их можно было исследовать и измерить.

Видимо, именно в этом отношении поэма Данте внесла свой вклад в становление Леонардо. На одном его листке с записями по геологии и физике упоминается, между прочим, «Данте Никколо делла Кроче» (одного из придворных Лодовико Моро)³⁶¹. О том, что Леонардо занимался дантовской экзегезой, известно из знаменитого анекдота, относящегося к 1501–1504 гг.: Леонардо толковал поэму, стоя на площади Санта Тринита; мимо проходил Микеланджело; Леонардо счел нужным позвать его посоветоваться, но скульптор с грубым ответом прошел мимо³⁶². Леонардо привлекал не только поэт – автор «Комедии», но и энциклопедист – автор «Пира»³⁶³. Он ценил у него, по-видимому, не великое примирение античности с христианством (то, благодаря чему Данте был гуманистом) и не мистику, а способ художественного видения. Так, фантастические рисунки на тему конца света (первая половина 10-х гг.) несут печать дантовского трагизма; на одном из них огненный снегопад над городом напоминает жуткую картину из «Ада» (Inf. XIV, 28 след.). В комментарии Ландино эта сцена сближалась с гибелью проклятых городов Библии (Быт., XIX, 24); к тому же мотив этот полностью соответствовал представлению леонардовой космогонии о распаде стихий в конце времен³⁶⁴. Но в «Апологии живописи» Леонардо с обычной бескомпромиссностью говорит о бессилии любой поэзии, даже Данте: «Если ты скажешь: опишу тебе ад, или рай, или прочие ужасы и улады, художник тебя превзойдет, потому что представит тебе воочию такие немые предметы, которые доставят тебе эту уладу или, устрашив, обратят в бегство»³⁶⁵. Данте Леонардо близок, но он не замыкает себя в его поэтическом мире.

Недавно проблема «Леонардо и Данте» встала вновь в связи с тем, что большинство маргинальных иллюстраций в экземпляре издания Ланди-

но, хранящемся в Риме (Валличеллианская библиотека), была атрибутирована Джулиано да Сангалло³⁶⁶. Речь идет о 240 живых, как правило, небрежных рисунках, набросанных на полях книги; различается рука нескольких человек. Значительная часть набросков, безусловно, относится к XVI в., но некоторые особенности – такие, как архитектурные схематические изображения, отрывочный и вдохновенный стиль самых ранних рисунков, – позволяют видеть в книге общий экземпляр семьи Сангалло. Джулиано и Франческо, сделавшие большую часть зарисовок, рисовали для забавы, причем интерес их противоположен: Франческо иллюстрировал мелкие второстепенные эпизоды; Джулиано изображал только метафоры текста, причем почти исключительно связанные с природой, светилами, животными. Например, в начале «Ада» он не изображает ни опушки «сумрачного леса», ни аллегорических зверей, а мельком упомянутые в тексте цветочки или вихри песка (Inf. II, 127, III, 30). Особенно много у него зарисовок, связанных с оптическими сравнениями: действием лучей света, отражениями. Перед нами особая манера комментария к поэме: методическая разработка ее самого сильного научно-поэтического регистра. Художник как бы размышляет с пером в руке и фиксирует свои размышления на полях, следуя лишь побочной линии текста – примерно так же поступал и Гольбейн в зарисовках на полях «Похвалы Глупости».

Пристрастие к «естествоиспытательским» наблюдениям поэта и весь вообще дух рисунков заставили предположить, что их навел архитектору Леонардо. Внимание к «феноменам», запечатленным в «Комедии», вполне соответствует направлению леонардовой мысли и его возможной манере читать Данте. Прежде всего, аналогия между некоторыми набросками Сангалло и маленькими научными рисунками из рукописей Леонардо столь точна, что исследователи пришли к вопросу, не копировал ли Сангалло свои рисунки из экземпляра, принадлежавшего Леонардо. Такая гипотеза («Данте с иллюстрациями Леонардо») слишком смела, но этого не скажешь о предположении, что Сангалло заимствовал свои зарисовки у великого живописца. «Прототипы» Леонардо, которыми мог вдохновляться Джулиано, находятся в рукописях А и В (между 1482 и 1490 г.). Именно в это время известно о контактах Леонардо и Сангалло: оба входили в миланские архитектурные комитеты; более того: Леонардо кое-что заимствовал из альбома Сангалло (например, план Санта Мариа дельи Анджели). Более чем вероятно, что и Джулиано, в свою очередь, позаимствовал рисуночки Леонардо и помнил о его научных набросках, рисуя свои маргиналии. Впрочем, иногда он использовал для них и другие образцы, например Филиппино Липпи.

VI. Данте и классическое искусство: Рафаэль и Микеланджело

Воспитанный в Урбино и Флоренции, Рафаэль, подобно своему старшему современнику Браманте³⁶⁷, почитал и изучал Данте³⁶⁸. Он дважды изобразил его в Станце делла Сеньятура – среди богословов в «Торжестве Святых Даров» и среди поэтов в «Парнасе», что как раз и выражало

представление о «поэте-богослове». Властный профиль на первой фреске, спокойное, задумчивое лицо на второй окончательно определили для потомства облик автора «Божественной комедии», и он, в общем, согласуется с его флорентийской трактовкой³⁶⁹.

Часто в «Комедии» невольно видишь исток тех или иных «кончетто» Рафаэля, особенно в Станце делла Сеньятура³⁷⁰. «Высокий замок» из IV песни «Ада» — особое место, где собраны языческие мудрецы и герои, — содержит, как в зародыше, «Афинскую школу»³⁷¹, но вместо сказочного острова из Урбинской рукописи Рафаэль изобразил огромный портик, словно воспроизводящий образ «Храма Философии», о котором говорил Фичино. Для «Торжества Святых Даров» соответствие еще проще: сонм богословов довольно точно соответствует расположению святых в последних песнях «Рая», а контрасты света и тьмы (навешанные Леонардо) Рафаэль трактует в соответствии с точными указаниями Данте о сиянии Эмпирея³⁷². В первых эскизах Данте был представлен на почетном месте, а на знаменитом рисунке, хранящемся в Виндзоре, рядом с ним нарисована даже Беатриче. В окончательном варианте фрески эта фигура пропала, но она же с еще большим величием воспроизведена в образе «Богословия» на своде, цвета которого — красный и зеленый — как раз те самые, которыми Данте наделяет его на вершине Чистилища (Purg. XXX, 78 след.). Ближе всего интересам Рафаэля был автор «Рая»; купол, подражающий небесным сферам, возведенный им в честь Агостино Киджи, как бы воплощает описание неба в «Пире», причем общую аналогию доводят до конца ангелы — «правители сфер» рядом с божествами планет. Впрочем, здесь не исключены и промежуточные источники³⁷³.

Рафаэль, как и Синьорелли, выбрал для себя одну из частных сторон «Комедии». Единственным художником, охватившим ее целиком, присоединяясь к неоплатонической трактовке, и, так сказать, без отходов, в конечном счете был Микеланджело³⁷⁴. Есть недостаточно обоснованное предание, что он собственноручно иллюстрировал экземпляр издания Ландино³⁷⁵ — во всяком случае, оно передает очень рано возникшее ощущение их родства. Флорентийский мастер, по-видимому, даже ни разу не изобразил величайшего поэта своего города³⁷⁶. В отличие от Боттичелли и даже от Рафаэля, Микеланджело прямо не обращался ни к «Комедии», ни к ее автору. Его связи с Данте глубже и сложнее.

Прежде всего, они лежат в плоскости литературы. Ваятель встречался с Ландино во дворце Медичи, но больше всего он изучал Данте, Петрарку и Боккаччо у Джанфранческо Альдовранди, будучи в Болонье³⁷⁷. Первые стихотворения Микеланджело отмечены влиянием больше Петрарки, нежели Данте, но затем автор «Божественной комедии» приобрел для него исключительное значение. Он посвятил Данте два известных сонета; это не столько «портреты» или «похвалы», сколько самоотождествление с Данте — изгнанником:

Лучистая звезда, чьим озарен
Сияньем край, мне данный от рождения, —
Ей не от мира ждать вознагражденья,
Но от Тебя, Кем, мир был сотворен.

Я говорю о Данте: не нужны
Озлобленной толпе его создания:
Ведь для нее и высший гений мал.
Будь я как он!..

(Пер. А. М. Эфроса)³⁷⁸.

В 1519 г. Микеланджело наряду с другими известными людьми подписал петицию от «Священной Флорентийской академии» ко Льву X с просьбой вернуть во Флоренцию прах поэта³⁷⁹. По этому случаю он собирался изваять и надгробие, достойное «божественного поэта»³⁸⁰, но просьба осталась без последствий.

Примерно в то время, к которому относится пресловутая стычка с Леонардо (ок. 1502–1503), Микеланджело стал настоящим специалистом в изучении Данте — тому есть много свидетельств³⁸¹. Одно из самых примечательных — письмо его 1545 г., где он резко отзывается о новом комментарии, который кажется Микеланджело пустым и бедным³⁸², — комментарии в издании Велутелло из Лукки, где впервые после полувека безраздельного господства Ландино обозначилась реакция на неоплатонистическую трактовку «Комедии»³⁸³. В рукописи Донато Джаннотти — одного из бывших вождей республиканской партии во Флоренции и из немногих друзей Микеланджело — сохранился разговор, состоявшийся, вероятно, в Риме в 1546 г. Скульптор — один из его участников, все прочие — ученые или знатные люди; речь идет о том, верна ли хронология путешествия Данте по Аду и Чистилищу, предложенная Ландино. Разговор открывается похвальным словом гуманисту, который «развязал все прочие узлы, прояснил у поэта все темные стороны (ибо до его ученого и обширного комментария произведение это, без сомнения, дурно понимали)» и споткнулся только на этом вопросе³⁸⁴. Отсюда ясно, что Микеланджело читал Данте в духе гуманистов Кареджи и благодаря комментарию Ландино всю жизнь соприкасался с образами и категориями флорентийского неоплатонизма. По случаю этого разговора Микеланджело произносит несколько важных утверждений, например: «Я из тех, кто особенно склонен любить всех живших когда-либо людей» или: «Чтобы обрести самого себя и радоваться себе, нет надобности искать множество удовольствий и ложных утех — довольно думать о смерти»³⁸⁵. И у Данте, и у неоплатоников любовь и смерть на земле образуют чету, которая, в сущности, и ведет душу к ее высшему предназначению. Этот философский план близок и, возможно, достаточен для Микеланджело: это и есть общее у него с поэтом.

Таким образом, «Божественная комедия» для него — не свод мотивов, даже не образец, а один из глубочайших духовных стимулов. Поиски аналогий с произведениями Микеланджело у Данте в том смысле, как сопоставляют между собой поэтов, начались рано³⁸⁶. Это, возможно, и имели в виду, утверждая, что Микеланджело знал Данте наизусть³⁸⁷. Говоря в общем, он не иллюстрировал, а продолжал Данте. Главная аналогия между двумя флорентийцами — присущая обоим «terribilità». О Данте заставляет вспомнить «героический» стиль Иезекииля из Сикстинской капеллы, содрогающегося от ветра, сходящего с небес, или страшных мук израильтян в сцене «Медного змия». В тексте «Комедии» есть близкие места³⁸⁸.

Архитектурность композиций, властная убедительность группировки, воля к упорядоченности даже сверхъестественных видений выдают родство поэта с художником. Но почти все конкретные связи, поддающиеся установлению, указывают и на роль экзегезы Ландино; неоплатоническое посредничество объясняет особый интерес Микеланджело к некоторым фигурам. Именно с ним, без сомнения, связан выбор двух великолепных фигур Лии и Рахили для гробницы Юлия II или четырех адских рек для мавзолея Медичи³⁸⁹. Похищение Ганимеда, которым Микеланджело воспользовался весьма своеобразно, едва ли могло представиться его воображению как-либо помимо комментария Ландино³⁹⁰. Данте, в неразрывной связи с Платоном в ренессансной трактовке, определял стиль больших форм в искусстве: максимальное пластическое напряжение осуществлялось в них в рамках гуманистической символики³⁹¹.

Особенно много отсылок к поэме находили в «Страшном Суде»³⁹². Конечно, дантов Ад включает образы Харона и Миноса как страшных бесов преисподнего царства, а демоны, везущие грешников на спине, могут быть прямой реминисценцией³⁹³ — не забудем, впрочем, что Синьорелли уже подал пример изображения мира безнадежного ужаса, и атмосфера его фресок достойна поэзии Данте. В конечном же счете Микеланджело, проявивший в «Страшном Суде» вполне самостоятельный интерес к богословию, не столько заимствует у Данте, сколько соперничает с ним. Аналогии, поражающие зрителя (и поражавшие уже в XVI в.), вызваны тем, что художник властно утверждал свое видение мира, и мы не способны иначе, как через Микеланджело, видеть дантовского «верховного Дия» («*sommo Giove*») или плотную гроздь избранников, подобную гигантской розе³⁹⁴. Точно так, как говорил Леонардо, живописное произведение в какой-то мере заняло место самой поэмы.

Современники имели ясное чувство: «Не сомневаюсь, что Микеланджело подражал Данте в пластических произведениях так же, как и в поэзии, не только давая им возвышенность и величавость, видимые в сочинениях Данте, но и гением своим изображая мрамором и красками то, что поэт изобразил словами и выражениями», — писал Варки³⁹⁵, впрочем, не вполне удачно употребляя слово «подражал», он желал именно подчеркнуть, что Микеланджело Данте «пересоздавал» так, как никому не удалось после него³⁹⁶. Называть художника «Данте живописи» или «Данте ваяния» было уже общим местом. Место Данте в эпоху Возрождения и мог занять лишь ваятель и живописец — «пластический» художник, способный пересоздать творчество «высочайшего поэта», окончательно поставленного в центр флорентийской культуры кружком Кареджи. Сделав Данте главным проводником своих основных идей, неоплатонизм заложил принципы и задал направление его проекций в искусстве.

Раздел третий

Программы

Введение

Парадигма архитектора

В XV в. архитектура для флорентийской публики стала высшим из искусств, в каком-то смысле — даже искусством по преимуществу. Завершение купола Санта Мариа дель Фьоре вызвало резонанс, который трудно переоценить: его сравнивали с древними чудесами света. Альберти, переехав во Флоренцию, сразу же восхвалил в предисловии к своему маленькому трактату 1435 г. могучее строение, «укрывающее в своей сени весь тосканский народ». Около 1450 г. «абсолютная» значимость флорентийского шедевра подтверждается знаменитыми словами Дж. Манетти; полвека спустя Верино восклицал: «Его можно поставить превыше всего». Даже нападки в «Комментариях» Гиберти, автор которых претендовал на решающую роль в создании купола, сами по себе доказывали, какая важность приписывалась этому несравненному произведению «дедалова искусства»³⁹⁷.

Брунеллески — друг ученых, тесно связанный с космографом и математиком Госканелли, человек, безоговорочно почитавшийся гуманистами (и в первую очередь Фичино), — представлял культуру, основанную на примате архитектуры и стремившуюся шаг за шагом изменить искусство во всех отношениях. Его проект дворца Медичи, последовавший за перестройкой дворца партии гвельфов (первая половина 20-х гг.), должен был трансформировать тип флорентийского палаццо³⁹⁸; он же задумал ни более, ни менее, как реформировать традиционный базиликальный план, предприняв ряд опытов по постройке совершенно нового на Западе здания с центральным планом. Но опыты Брунеллески вызывали и сопротивление: многие из его произведений остались едва начатыми и вызывали оживленные споры в конце столетия, когда его пример вновь приобрел актуальность.

В 1480-е гг. показательным успехом пользовался план ротонды Санта Мариа дельи Анджели в Камальдуленском монастыре (начата в 1436 г.; выведены лишь первые ряды кладки)³⁹⁹. Санто Спирито, план которого Брунеллески создал за два года до смерти, в 1446 г., в максималь-

но развитом и полном виде выражал его представление о базиликальном плане. Постройка церкви началась по сути только в 1471 г., в 1481 г. был закончен купол и начался знаменитый спор о проемах фасада, тянувшийся до 1486 г. и даже позже. Друзья Брунеллески настаивали на сохранении его проекта, по которому весь интерьер подчинялся единому ритму арок, а по фасаду предусматривался пятиколонный портик – таким образом, в храме получалось четыре двери, а не обычные три, как хотел сделать Джулиано да Майано и сделал в результате Сальви д' Андреа. Это было если не главное, то последнее изменение, внесенное в план Брунеллески⁴⁰⁰. Тосканелли, старый друг архитектора, и, еще ожесточеннее, Джулиано да Сангалло в письме к Лоренцо Медичи от 15 мая 1486 г. возмущались, видя, как самоуправные исправления «портят столь прекрасное здание». Словом, «спор о Брунеллески» продолжался лет пятнадцать.

Очевидно, чтобы поддержать славу архитектора-новатора, тогда и была написана «Жизнь Филиппо ди сер Брунеллеско» (не окончена). Ее следует приписать Антонио Манетти, связь которого с создателем соборного купола видна уже из его штудий по дантовой космографии. В этом блестящем произведении, пронизанном тематикой фичиновского гуманизма, архитектура, «философия» и археология тесно связываются между собой, указывая, в чем состоит гений образцового художника. Несовместности некоторых его построек отнесены на счет бездарности исполнителей. Автор приписывает Брунеллески даже музыкальные познания, почерпнутые из древних сочинений. Биограф так подчеркивает роль римского периода и столько размышляет об античности, что здесь можно заподозрить влияние на него Альберти (около 1480 г. вообще сильное), но это также и способ показать, что Брунеллески смог достичь до самых истоков, что его флорентийские произведения соответствуют духу всемирного синтеза⁴⁰¹.

Подобная защита современной архитектуры соответствовала все более явной заботе гуманистов: исторически обосновать то, что можно назвать «платонической парадигмой архитектора». Места у Платона, где архитектура сопоставляется с музыкой (Phileb. 51c, 56b, c) и философским умозрением (Polit. 240), входили в число тех, что в неоплатонических кругах всегда помнили и всегда любили цитировать⁴⁰². В пересказе «Государства» Фичино особо останавливается на высоком достоинстве архитектора: его искусство основано на «вечных истинах» геометрии, то есть на «умопостигаемом». Различение замысла и воплощения, интеллектуального и чувственного элемента здесь особенно ясно; оно может даже быть предпочтительной иллюстрацией к учению об идеях.

Уже в 1469 г. в «Комментарии на “Пир”» Фичино развернул такой анализ: «Если кто-то хочет знать, как телесная форма может быть похожей на понятие души и духа и на разумную идею, пусть посмотрит на творение зодчего. Зодчий начинает с представления о здании и как бы идеи его в своей душе, затем же строит, насколько возможно, такой дом, какой вообразил. Кто может отказать этому дому в материальном существовании или отрицать, что он похож на бестелесную идею архитектора, в подражание которой построен? Но бывает так скорее по причине некоторого бестелесного порядка, чем самой его материи. Отними, если

можешь, материю (а мысленно ты это можешь) и сохрани план – не останется ничего телесного и материального, но одинаковым останется порядок, заданный строителем, и порядок, покоящийся в постройке». Именно это хотел сказать Альберти, говоря, что можно «*integras formas praescribere animo et mente, seclusa omni materia*» («душой и разумом предписывать целостные формы без всякой связи с материей»)⁴⁰³. Пятнадцать лет спустя Пико излагал то же самое на более схоластическом языке: «Всякая причина, действующая искусством или умопостижением, сперва имеет в себе форму того, что хочет произвести, как архитектор имеет в уме форму здания, которое хочет построить, и по этому образцу создает и устраивает свое произведение. Эту форму платоники называют идеей и образцом и утверждают, что форма здания, которая есть у художника в уме, совершеннее и правильнее, чем осуществление в подходящей материи – камне, дереве или чем угодно. Первое бытие называется идеальным или умопостижимым, второе материальным или чувственным; если строитель выстроил дом, они скажут, что есть два дома: умопостижимый у него в уме и чувственный, сложенный им из мрамора, камня и прочего, выражая, сколько возможно, в этой материи замышленную им форму. Об этом самом говорит наш Данте в канцоне, где сказано: «Не написать лица тому, кто прежде им себя не сделал»⁴⁰⁴. Этот анализ не нов, притом совершенно абстрактен и теоретичен. Но теория бестелесного здания, «осуществляемого» в материи, приучала класть в основу художественной деятельности «идею» – абстрактный первообраз и зримый образ одновременно⁴⁰⁵.

Брунеллески был великим инженером⁴⁰⁶. Но техническую фантазию он ставил на службу проблемам нового порядка. По мере работы его представление об архитектурном пространстве менялось: стены в поздних его постройках из простых гармонически расчлененных поверхностей превратились в четко организованные массы, так что пластическая выразительность здания стала совершенно иной⁴⁰⁷. Таким образом, он оставил своим продолжателям ясные вехи. Но художественная задача обособилась от конструктивной.

Переворот состоял в том, что здание стали рассматривать как последовательное выражение геометрических форм, не подчиня более оригинальность замысла решению ряда конкретных проблем. Приписывая подобную важность «идее», которую выражал теоретический «макет», зодчие порывали с «готическими» обычаями (вернее, с тем, что как раз тогда стали так называть) – там архитектоника (идеальная схема) не определяла непосредственно части, здание было, так сказать, поддающимся дополнениям, незавершенным; нагромождение декоративных элементов, стрелок, башенок никак не давало ясно видеть объем⁴⁰⁸. Поэтому акцент должен был ставиться на изобретении и абстрактной композиции, на чистых формах. Архитектура была зачислена в ведомство свободных искусств: став искусством мысли, она перестала находиться в области механических ремесел⁴⁰⁹. Фичино, опираясь, как всегда, на Платона, подробно говорит о центральной роли архитектора, «способность» которого должна быть помещена между чистым умозрением и практической деятельностью, но при этом всецело зависит от умозрения: архитектор – геометр, но притом и руководитель работ. И то, и другое обозначено со-

вершено определено⁴¹⁰. Последствий отсюда множество, и поколение 80-х годов, опираясь на новые учения, начало их осуществлять.

Конкретное доказательство этого соответствия — похвальное слово трактату Альберти, которое Фичино вставил в «Комментарий к “Тимею”» перед самой его публикацией в 1485 г. и которое много говорит о значении трактата. Главное здесь — математическая интерпретация физической реальности: Леон Баттиста приложил ее к архитектуре⁴¹¹. Это довольно упрощенное понимание трактата «О зодчестве», где проблемы не всегда ставятся и решаются в столь абстрактных терминах. Но Фичино и его друзья ценили у Альберти попытку противопоставить техницизму и эмпиризму Витрувия «философскую» ориентацию, желание увенчать массу позитивных советов достаточным количеством высших принципов. С самого начала своего трактата Альберти выдвигал принцип, по которому архитектура, как и музыка, — это искусство, глубже всего проникающее в разум и полностью согласующееся с его требованиями⁴¹². «О зодчестве», так же как и «О живописи» (1435), — это не кодекс практических приемов своего времени. Трактат Альберти, как и фантастический роман, сочиненный на ту же тему в середине 60-х гг. другим флорентийцем, переехавшим на службу в Милан, Филарете, — и идеальная программа, и свод эмпирических советов, обновленных античных схем и заявлений, обосновывающих примат архитектуры в кругу искусств. Особенно оригинальна эта «гуманистическая ревизия» теории была в трех пунктах: теории пропорций, теории ордеров и употреблении символов⁴¹³.

Архитектоника построек, достойных внимания — церквей, дворцов, — должна быть основана на соответствующих расчетах. Типы планов могут быть установлены и классифицированы как простые «соответствия» (2/3, 3/5 и т.п.) по образцу музыкальной гаммы, градации которой определяют и членения стен⁴¹⁴. Для организации масс, понимаемых как простые объемы, математические тела, от простых отношений следует перейти к «пропорциям». Принимая пифагорейскую терминологию, Альберти предлагает пользоваться тремя «средними» — так называемыми арифметическим, геометрическим и гармоническим — для определения правильной высоты здания на основе прямоугольного плана⁴¹⁵. Три типа отношений взяты у Платона: в «Тимее» они играют ключевую роль для связи заполненных и пустых пространств Вселенной. Так Альберти излагает, как практическую рекомендацию, первый уровень общего учения, согласно которому произведение искусства строится сообразно законам всего мироздания: «У Платона этот расчет появляется, чтобы дать представление об устройстве мировой души, у Альберти — чтобы дать архитектору правила, гарантирующие красоту»⁴¹⁶. Между тем, теория фундаментальных пропорций во всем своем универсальном значении появляется именно в «Комментарии к “Тимею”» (гл. 29). Постоянный взаимопереход между космологией и эстетикой архитектуры обнаруживается на всем протяжении эпохи Возрождения: платонический гуманизм от Альберти до Палладио задавал схемы для практически полезных представлений⁴¹⁷.

Если пропорции подтверждают высокое «спекулятивное» значение архитектуры, то ордера — историческое. Начиналось, однако, не с них⁴¹⁸.

В практике Брунеллески и Микелоццо колонны и пилястры, наряду со всеми традиционно тосканскими элементами (карнизы, пояса и т.д.), акцентировали членение объемов и ритм архитектоники. Формы колонн, капителей и антаблементов могли исправляться по античным образцам, но здесь, как и в монументальных гробницах, схема которых воспроизводила триумфальные арки, у флорентийцев было не принято обращать особое внимание на археологическую точность. В фасадах Ospedale дельи Инноченти, Сан Лоренцо и Санто Спирито Брунеллески опирает на угловые пилястры горизонтальный пояс, пересекающий арки, а сами арки ставит на колонны. Это прямо противоречит римскому правилу, возобновленному Альберти, согласно которому перемычка требует колонны (как на фасаде Сан Панкрацио), а арка — пилястров (фасад Сан Франческо в Римини)⁴¹⁹. Около 1480 г. оба варианта встречаются вместе, в частности, в творчестве Сангалло: его варианты форм капителей и стволов колонн показывают, насколько сознательно он занимался этой проблемой. В церкви «Карчери» в Прато (1485-1491) он ближе к Брунеллески и ризнице Сан Лоренцо, в портике ризницы Санто Спирито встает на сторону римской партии⁴²⁰. Тем самым он принял вызов, брошенный древними памятниками художественному мышлению его времени.

Наконец, говоря об оформлении зданий, Альберти писал: «Я желал бы, чтобы в храмах на стенах и на плитах пола не было ничего без философского смысла» и далее: «*Sacra enim extare nuda ornamentis homo reperiri poterit nemo*» [«А чтобы святилище оставалось лишенным украшений — того не потерпит ни один человек»]⁴²¹. Этому закону соответствовали как психологические свойства абстрактного орнамента (геометрические фигуры, цветовые градации и т.д.), так и образные средства. Следовало избегать всего темного и путаного, исходя из ясного сознания высокого достоинства оформления, которое могло включать живописные циклы, но также и мотивы, позволявшие передать собственную «жизнь» самого здания. Его можно было сделать поистине «личностью», выразив эту личность в оформлении. Был обычай составлять гороскопы важных построек: Фичино, например, входил в группу специалистов, к которым обратились с таким поручением для палаццо Строцци⁴²².

Мысль о том, что всякое архитектурное произведение, достойное так называться, сравнимо с живым организмом, изложена во вступлении к 3-й книге Витрувия с его требованием композиции «*ad hominis bene figurati exactam rationem*» [«по точному образу хорошо сложенного человека»]. Альберти взял его, чтобы подчеркнуть целостность, связность и гармоничность идеального здания. Более того: здесь ключ к его учению⁴²³. Та же аналогия часто встречается в последней трети столетия; в графической форме она выражена Франческо ди Джорджо в серии рисунков, где силуэты вписываются в планы и тем дается понять, как, например, центральный план может выражаться через долготный⁴²⁴. Франческо создал как бы иероглиф градоостроительной архитектуры в образе человека, на голове у которого цитадель, на каждой из конечностей по башне, в груди — базилика⁴²⁵. Тот же художник зримо представил схему Витрувия, вписав фигуру человека в круг и квадрат одновременно; за ним этот мотив подхватил Леонардо в прославленном своем рисунке, а

затем — Дюрер. Тем самым художники шли значительно дальше Витрувия, поскольку человек, приведенный таким образом к простым геометрическим формам, символизировал строение мироздания, начало гармонии и пропорции, общее у него с архитектурой и со всем миром⁴²⁶. Согласие этого принципа с неоплатоническим учением о живом космосе полное — аналогии обнаруживаются у всех теоретиков, причастных к этому учению. В следующих словах Пачоли ссылается на «Тимея» одновременно с Витрувием и Евклидом, утверждая: «(Del corpo humano ogni misura con sue denominationi deriva e in epso tutte sorti de proportioni e proportionalita si ritrova con lo deto de laltissimo mediante li intrinseci secreti de la natura ... E cosi comme dici el nostro Vitruvio a sua similitudine dobbiam proportionare ogni edificio» [«Всякая мера со своими обозначениями возникает из человеческого тела, и в нем же обретаются все виды пропорций и соразмерностей вместе со словом Всевышнего посредством сокровенных тайн природы ... Итак, как сказал наш Витрувий, по его подобию следует соразмерять всякое здание»]⁴²⁷. Значительно позже в письме, предположительно адресованном кардиналу де' Карпи, Микеланджело повторил ту же формулировку: «Бесспорно, что члены здания зависят от членов человека, и тот, кто никогда не знал и не знает тел и анатомии, ничего в этом смыслить не может»⁴²⁸.

Остается уточнить, в какой мере все эти умозрения могли уже во времена принципата Лоренцо оказывать влияние на программы сооружений и способствовать интересующим нас переменам. С этой точки зрения мы последовательно рассмотрим проблемы религиозной архитектуры, архитектуры вилл, оформления церковных и гражданских зданий.

В конце Кваттроценти в тосканской столице заметно соперничество между неким старотосканским конформизмом и новаторскими тенденциями. Возврат к Брунеллески около 1480 г. проходил не без трудностей, концепции Альберти, говоря в общем, остались бесплодны. Образцом палатцо стала постройка Микелоццо, а не палатцо Руччеллаи. Когда биограф Лоренцо утверждает, что ему нравилась «архитектура, имевшая античный дух», он говорит именно об оригинальности вкуса главы дома Медичи. Пачоли, со своей стороны, подчеркивает, насколько важны были опыты, осуществлявшиеся в медичейском кругу: «In Firenze poi trovo decta architectura molto magnificata, maxime poi chel Magnifico Lorenzo Medici sene comenzo a delectare: qual de modelli molto in epsa era prontissimo ... in modo che chi oggi vol fabricare in Italia e fore subito recorreno a Firenze per architecti» [«Во Флоренции можно найти весьма величественные постройки, особенно потому, что в их строительстве начал находить удовольствие Лоренцо Медичи Великолепный, который был всегда готов принять новый образец ... так что всякий, кто ныне и в Италии, и в чужих краях желает что-нибудь построить, тотчас обращается за архитектором во Флоренцию»]⁴²⁹.

По этому случаю Пачоли упоминает Джулиано да Майано, встреченного им в Неаполе, но главной фигурой того времени был Джулиано да Сангалло. О какой бы насущной проблеме ни шла речь, в самом центре всегда находилась его⁴³⁰. В связи со своими сборниками археологических и технических документов, которые он еще в молодости составил в Риме, а затем пополнял в Неаполе, Генуе и Провансе, Сангалло играет особую

роль не только среди архитекторов, но также скульпторов и живописцев. Он встречался с Боттичелли, Филиппино, Гирандайо, Бертольдо, сообщал им полезные факты и копировал их произведения⁴³¹. Связан он был и с Леонардо⁴³². Живя в самых разных местах – в Риме, Генуе, Лорето, Милане, – он распространял те или иные мотивы повсюду и, в то же время, сам выходил за тесные рамки тосканских привычек. Он был наставником Микеланджело и успешно помогал его карьере⁴³³. Его предприятия весьма показательны: в церкви Мадонна делле Карчери он дал первый пример плана равноконечного креста для храма, а в вилле Поджо – первый образец загородного дома нового стиля. Как пишет Вазари, он построил «многие общественные и частные здания», и среди них не только палаццо Гонди, но и палаццо законника Бартоломео Скалы, друга Фичино. Чем больше изучаешь роль Джулиано около 1490 г., тем больше убеждаешься, что он был подлинным архитектором нового гуманизма: неоднозначным, ученым, изобретательным. Но развитие его творчества оборвалось, и следует всегда помнить слова историка: «Фортуна, врагиня гения, разбила надежды достойных людей, отняв Лоренцо Медичи; смерть его была несчастьем не только для художников и города Флоренция, но и для всей Италии. Джулиано после нее остался безутешен, как и все мужи высокого духа»⁴³⁴.

Храм

Образ храма выражает Вселенную такой, какой она представляется воображению: таинственно славящей Бога всем своим строем. Весьма древняя аналогия во всей силе возродилась в XV в. в комментариях к Псалтири (18.5: «In sole posuit tabernaculum suum» [«На Солнце поставил святилище Свое» (в славянском переводе: «селение Свое». — *Пер.*)] , в литургической поэзии, а также в бесчисленных «размышлениях» и «видениях», навеянных Данте и посвященных величественной панораме звездного неба, поразительному зрелищу Солнца, пробуждающего и животворящего Землю⁴³⁵. Символ Храма использовался повсюду. Идет ли речь о Космосе, Фичино говорит: «Надобно, чтобы в каждом круге сего Храма подвижные хоры жрецов пели славу Божию». В трактате Альберти «О спокойствии души» есть подробное сравнение древности с храмом, об обломках которого спорят люди современности: «Costrussero uno quasi tempio e domicilio in suoi scritti a Pallade e a quella Pronoa dea de' filosofi stoici» [«В своих писаниях они соорудили как бы храм и жилище Палладе, а также глаголемой Проное, богине философов-стоиков»]⁴³⁶. Существовало даже подробное описание Храма Философии (в начале предисловия к переводу Платона)⁴³⁷.

Идеал священного здания замечательно представил Альберти: «Неоспоримо, что для того, чтобы направить людей к благочестию, предназначены храмы, которые дают душе наивысшее удовольствие и сами собой удерживают ее в очаровании и изумлении. Поэтому я желал бы, чтобы в храме поистине была вся красота, какую можно себе представить, такая, чтобы нигде невозможно было ее превзойти и чтобы она была устроена там таким образом, чтобы все, входящие в храм, были поражены и содрогнулись от изумления перед возвышенностью и превосходством предметов, так что едва они удерживались бы от громкого возгласа: достойно Бога место сие» (*De re aed.*, VII, 3). Механизм его объяснения примечателен. Назначение храмового здания двойственно. Во-первых, оно располагает душу к проявлению наилучших способностей созерцания, так что вследствие этого происходит своего рода духовная терапия, возвышающая и очищающая зрителя. Но при этом сама возвышенность творения зодчего заставляет поклоняться себе, и через посредство абсолютной красоты поклонение становится религиозным.

Не может быть никакого сомнения в религиозном характере этого учения⁴³⁸. Но можно задать вопрос, в какой мере оно было совместимо с правилами, принятыми в христианском мире, особенно литургическими — что вследствие того должно было случиться с алтарем и всем пространством, приспособленным для богослужения? Альберти утверждал, что «нет ничего более возвышенного и святого, нежели жертвоприношение» (там же, VII, 13), и рекомендовал, по образцу первых веков христианства, устраивать лишь один алтарь, говоря, в частности, что доступность не украшает жертвоприношение — а такое положение приводило к ограничению числа месс⁴³⁹. Учение Альберти и упрощало культ, и де-

лало его торжественнее. О том же думал, к примеру, и Пико: для флорентийских гуманистов это была общая установка⁴⁴⁰. Возрождение архитектуры шло рука об руку с реформой или, по меньшей мере, очищением религиозного обряда. Традиционная церковь могла стать храмом души в той мере, в какой христианское вероучение содержало сущность религии чистого Духа.

Такие установки не случайно совпадали с возвратом к центральному плану, который был типовым в эпоху поздней античности, а затем и в Византийской империи дал канонический тип церковного здания⁴⁴¹. Его запоздалое торжество в Западной Европе — весьма примечательный факт истории монументального искусства; не менее поразительно и то, что воскресает он именно в Италии, причем в конце XV в. До 1480 г. здания с центральным планом были исключением, если только не считать нескольких баптистериев и ризниц. В 1480—1520 гг. в тех провинциях, где архитектура развивалась своим собственным путем: в Тоскане, Ломбардии, Риме с окрестностями, — их становится все больше⁴⁴². Но архитектурное направление, которое тогда сформировалось в Тоскане и окончательно выразило себя в Риме, не было связано ни с каким техническим нововведением. Объяснить его может лишь перемена образа мыслей и вкуса, то есть развитие культуры. За центральный план были соображения троякого рода: символическое значение, которое приписывалось форме круга; разнообразие геометрических умозрений в связи с изучением тел, составленных из шара и куба; авторитет исторических примеров⁴⁴³.

Уже у Альберти значение, приписанное кругообразным формам, велико: «*delle cose che ci produce la natura chiaramente si vede come essa preferisca la forma rotonda, giacche tali vediamo le sue costruzioni come il globo terrestre, le stelle ...*» [«из вещей, производимых природой, ясно видно, насколько она предпочитает округлую форму, ибо таковыми мы видим ее творения вроде земного шара, светил...»]. Сама природа своими предпочтениями лишь подтверждает этот древний вывод: купол — форма, традиционно аналогичная небу⁴⁴⁴. Мало еще сказать, что круговая форма занимает привилегированное положение. У Фичино, например, речь идет о всеобъемлющем многостороннем символе, который является и философским «иероглифом» (Бог — «духовная сфера, центр которой повсюду, а окружность нигде»), но также и проформой реальной Вселенной — «первой и последней из фигур» («*prima et ultima figuratum*»). Во всех аспектах неоплатонического учения и художественного мышления настойчиво возникает круговое начало, понимаемое и как метафизический символ, и как математическое правило⁴⁴⁵. Здания центрального типа уже давно появлялись на картинах религиозного содержания: так, около 1450 г. Джованни ди Паоло расположил сцену «Введения во храм» у подножия восьмиугольной беседки на тонких колонках⁴⁴⁶. Но круглые постройки регулярно связывались с воспоминанием об античном мире. Сцену «Истории Иосифа» на третьей двери Баптистерия Гиберти изобразил на фоне большого круглого здания, вероятно, навеянного римским Санто Стефано Ротондо — церковью-ротондой Целия, которую принимали то за храм Фавна, то за неронов Большой мясной рынок⁴⁴⁷.

Языческий оттенок приобретает «исторический колорит» в круглом «темпьетто» на шести колоннах с вакхическим фризом — явно храме

любви, — у подножья которого в «Иллюстрированной хронике» Финигверры происходит «Похищение Елены»⁴⁴⁸. Еще ясней отсылка к язычеству в подробном описании храма «Венеры Животворящей» в «Сне Полифила», где явной становится символика Природы, а с ней связываются космические темы и «вакхический» декор⁴⁴⁹. Ясно, что здесь идет речь именно о язычестве с его храмом Дианы Эфесской — ротонде с куполом и полумесяцем наверху, который Филиппино изобразил в «Воскрешении Друзианы» в Санта Мария Новелла⁴⁵⁰. Живописные виды городов конца XV в. показывают, что тогда высоко ценили значение такого типа здания для архитектурной перспективы. Именно в этой группе произведений впервые встречаем отдельно стоящие восьмиугольные в плане здания: они внедрены в современную художникам панораму и представлены как образцы. Крест, венчающий их на картинах из Урбино и Балтимора, не оставляет никакого сомнения, что перед нами: они служат церковью нового типа, идеальным храмом для идеального города⁴⁵¹. Их геометрическое членение весьма примечательно, сочетание цветов напоминает оформление флорентийского Баптистерия, но его структура в них упрощена и модернизирована. Их следует связать с популярностью у архитекторов начала 90-х гг. одного-единственного здания с центральной планировкой первой половины века — неоконченной ротонды Санта Мария дельи Анджели Брунеллески.

Это восьмиугольное здание, задуманное не ранее 1434 г. и предназначенное для Камальдуленского монастыря во Флоренции, было, как и Санто Спирито (от которого Брунеллески оставил лишь план), заброшено после смерти архитектора (1446). При Лоренцо постройка не была возобновлена, а позднее едва начатое сооружение оказалось включено в новый ансамбль, ничего не сохранив от первоначального замысла⁴⁵². Замысел же известен в первую очередь по чертежу из сборника Джулиано да Сангалло (л. 15а). Этот подробный план с экспликацией и частичной зарисовкой позволил реконструировать часть здания, а именно большое центральное пространство с восемью симметричными относительно центра альвеолами, которые играют роль капелл (с двойной абсидой), кроме той, что выходит в своего рода квадратный притвор. Снаружи пластическую выразительность давали храму эти ниши, внутри не менее сильную — ритм пилястров. Это совершенно необычное для конца 30-х — начала 40-х гг. решение продолжало поиски, начатые в ризнице Сан Лоренцо и капелле Пацци, выделяя как отдельный монументальный мотив центральный план здания округлой или многоугольной формы. «Модернизм» камальдуленских приоров, утвердивших эту революционную заявку, не подлежит сомнению. В начале деятельности Фичино их обитель была главным центром Платоновской академии во Флоренции⁴⁵³. Джулиано да Сангалло занес план Санта Мария дельи Анджели в свою «книгу» не позднее 1488 г.⁴⁵⁴. Весьма вероятно, что в конце 1492 г., когда Джулиано ездил в Милан, Леонардо скопировал его из сборника друга вместе с первоначальным планом Санто Спирито⁴⁵⁵. С этого времени композиция Брунеллески стала питать поиски самого Леонардо на темы центрального плана. Другие рисунки того же времени, не имеющие определенной атрибуции, показывают популярность этого мотива на протяжении всего XVI столетия⁴⁵⁶.

В композиции Брунеллески, которая восходит, несомненно, к флорентийскому Баптистерию и некоторым римским прецедентам (например, к храму Венеры Целительницы)⁴⁵⁷, большой центральный объем, увенчанный восьмичастным куполом, объединяет лучевой центростремительный тип плана с кольцевым центробежным. Восемь альвеол церкви — как бы отдельные маленькие здания, расположенные на восьми фасадах основного под углом 45° друг к другу. Однако они были соединены между собой, и их боковые аркады создавали подобие круговой паперти. В сущности, в равной мере можно считать главным как единство центрального пространства, так и дробность окружающих его малых объемов. Развивать этот план можно было двумя способами. Единство нельзя обозначить лучше, нежели вписав округлую форму в квадрат (или равноконечный крест), то есть поставив купол на куб, причем опорой могут служить сектора арочного свода. Сложная система, напротив, получается в том случае, если по углам квадрата или на оконечностях центральных осей ставятся дополнительные купола (нередко парные), так что малые объемы создают целый венец. Именно такой вариант привлек внимание Леонардо в заметках рукописи В (Институт). Она относится к промежутку между 1485 и 1495 г., когда размышлений на тему центрального плана стало уже немало. Именно они окончательно способствовали представлению об архитектурном сооружении как о хорошо расчлененном пространстве внутри и о четко кристаллизованном геометрическом теле снаружи⁴⁵⁸.

В композициях Леонардо чувствуется влияние тосканских образцов, но он явно усиливает их «пластические» возможности⁴⁵⁹. Методическая рефлексия над собственно циркульным планом (с многоугольным портиком) и его объединением с квадратом появляется в сборнике Франческо ди Джордже с примечаниями Леонардо⁴⁶⁰. Очевидно, таким образом, что происходившие одновременно поиски Франческо, Браманте, Леонардо и Сангалло не были независимыми друг от друга. И до, и после заседаний Миланской и Павийской комиссий в 1490 и 1492 гг., где все они регулярно встречались, соответственно, их контакты были весьма многочисленны, а интересы солидарны; видно, как они одновременно пристально обратились к новому архитектурному принципу, тесно связанному с развитием всей культуры.

Между прочим, новшеством того времени было и появление сборников архитектурной документации. В 1470—1520 гг. тетрадей с планами и зарисовками становится все больше. Задал тон и дальше всего продвинулся в своих разысканиях Джулиано да Сангалло. Его тетрадь (Cod. Barb. 4424), начатая в 1465 г. в Риме, велась на протяжении более полувека⁴⁶¹. Но роль Франческо ди Джордже тоже не следует недооценивать: он реконструировал много сложных сооружений — терм, базилик, — причем с явной тенденцией перерабатывать чертежи в соответствии со своими личными взглядами⁴⁶². Постройки Нового времени (за исключением Брунеллески) в этих альбомах занимают мало места по сравнению с античными; среди античных зданий доля сооружений центрального плана велика. Так, Франческо ди Джордже, опираясь на антики «*in parte ruinata*» [«частью разрушенные»], выдумывает «*tempietti*» с круглым портиком, как входящие, так и не входящие в состав более крупных зданий,

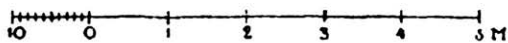
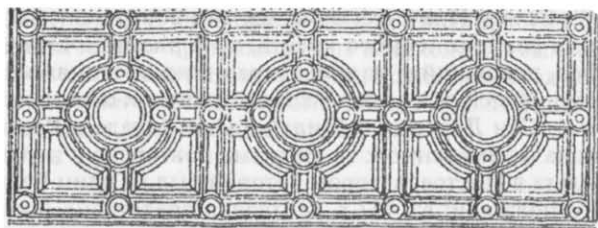
а также восьмигранники с альвеолами, напоминающие Санта Мария дель Анджели. В той же рукописи имеются план и интерьер церкви Сан Констанцо⁴⁶³.

Тетради Сангалло содержат более подробные зарисовки с использованием чертежных инструментов, причем иногда отмечаются несохранившиеся части. Форма его зарисовок содержательней, и, рассматривая их эволюцию, можно видеть последовательную работу над улучшением и уточнением воспроизведения зарисованных построек⁴⁶⁴. Репертуар их очень широк: здесь есть и серия триумфальных арок, и планы, зарисовки, а иногда и разрезы храмов-ротонд в Тиволи и Капуе; из заметок Чирриакко д'Анкона заимствован полный план константинопольской Святой Софии⁴⁶⁵.

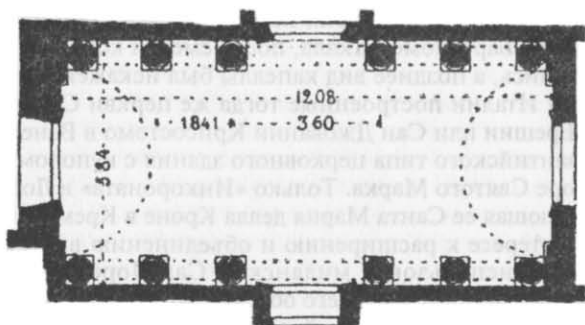
К римским источникам добавлялись и палеохристианские. План миланской церкви Сан Лоренцо встречается и в сиенском «Таккуино» (л. 18), и, в то же время, на многих набросках Леонардо (Ms. B, f. 35b; Cod. Atl., f.7a и др.)⁴⁶⁶. Таким образом, все сходилось к обоснованию центрального плана как наивысшего типа новейшей архитектуры, в общем, наиболее близкого гуманистическому идеалу. Но и тогда, когда не желали слишком резко рвать с традиционными приемами Западной Европы, где церковная архитектура не знала центрального плана (за исключением побочных сооружений — баптистериев и ризниц), было соблазнительно употребить эту композицию для хоров. Таким образом, не отказываясь от нефа, его делали «торжественней». В общем, пример именно такой комбинации дал Брунеллески в Санто Спирито, где хоры построены как три ветви равноконечного креста. Может быть, как раз в качестве реакции на этот слишком совершенный синтез Микелоццо задумал ротонду Благовещения, где осевая капелла изолирована как только возможно⁴⁶⁷. Та же проблема все время беспокоила Франческо ди Джорджо, много изучавшего «составные» планы⁴⁶⁸.

С этой ситуацией и связано особое значение двух композиций Сангалло, где ясно обозначается «освобождение» центрального плана: церкви Прато, имеющей в плане равноконечный крест, и ризницы Сан Лоренцо, шестиугольной в плане с портиком во всю ширину при входе. Церковь «делле Карчере» проектировалась в 1484 г. первоначально в форме правильного равноконечного креста, фонарь купола был завершен в 1492 г., а внешняя отделка прервана в 1506⁴⁶⁹. Этот простой крест обладает четкостью формы, которой не было в проекте Альберти для Сан Себастиано в Мантуе (начата в 1460, осложнена, после долгих колебаний, портиком в 1470 и неудачно завершена в 1499)⁴⁷⁰. Чередование пилостров и карнизов напоминает ризницу Сан Лоренцо, но эффект ее еще более впечатляет: купол с легкостью царит над светлым, легким, спокойно ритмичным пространством.

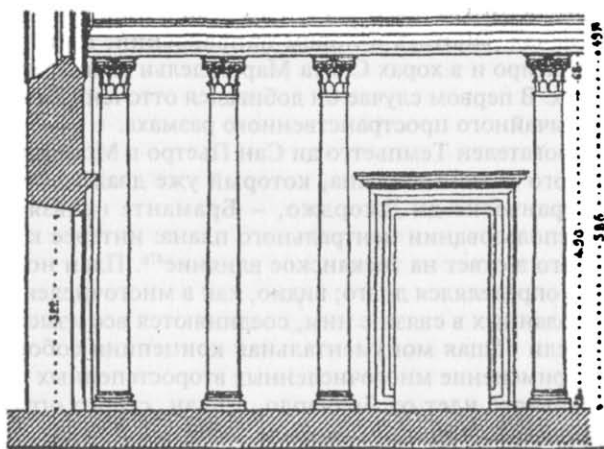
Шестиугольная ризница Санто Спирито была начата в конце 1489 г., а в 1495—1496 Кронака перекрыл ее куполом, несколько отличным от задуманного Джулиано «по образцу Санджованни» («nella forma di Sangiovanni»), то есть Баптистерия; вестибюль, в строительстве которого, вероятно, принимал участие Андреа Сансовино, был частично построен (но без потолка) уже в 1493 г. Ясно, что вестибюль задумал сам Джулиано: аналогия этой композиции с портиком виллы Поджо а Кай-



(a)



(b)



(c)

Рис. 1. Вестибюль ризницы Санто Спирито (по Г. Штегману и Г. Геймюллеру).
а) Схема кессонов свода. б) План. в) Разрез.

яно полная⁴⁷¹. Если в Прато установился тип совершенного храмового плана в форме равноконечного креста, то в ризнице Санто Спирито большой купол, покоящийся на восьмиграннике, соединился с атриумом согласно схеме, общей для всех палеохристианских образцов: Сан Констанцо в Риме, Сан Лоренцо в Милане, Сан Витале в Равенне⁴⁷². Эта идея не прошла незамеченной: та же схема повторена в церкви Мадонна делл' Умильта в Пистое, автором которой был не один Вентура Витони, как долго полагали: в 1492 г. ее модель представил Джулиано, а в 1495 г. непосредственно в строительстве участвовал его брат Антонио⁴⁷³. В общем и целом все эти большие пространства с центральной симметрией повторяли идеал купола Брунеллески с сильным членением, увеличивающим мощь опор и оживляющим всю массу. В том же духе Джулиано задумал и небольшую круглую капеллу с четырьмя полукруглыми нишами в монастыре Санта Мария Магдалена деи Пацци. Ее постройку финансировал Бартоломео Скала, после смерти которого в 1497 г. работы прекратились, а позднее вид капеллы был искажен⁴⁷⁴.

В Северной Италии построенные тогда же церкви Санта Мария деи Мираколи в Брешии или Сан Джованни Крисостомо в Венеции (1497) — вариации византийского типа церковного здания с куполом, установившегося в соборе Святого Марка. Только «Инкороната» в Лоди (1488)⁴⁷⁵ и близко повторяющая ее Санта Мария делла Кроне в Кремоне (1492) говорят о явном интересе к расширению и объединению внутреннего пространства. Здесь использован миланский Сан Лоренцо, но без соответствующей организации внешнего объема. Миланские художественные круги живо заинтересовались этой проблемой, но серия церквей, появившихся в результате работы Баттаджо, показывает, что этот архитектор оставался в рамках ломбардских традиций. Даже Браманте, который первый начал работать в новом направлении, в ризнице Санта Мария у Сан Сатино и в хорах Санта Мария дельи Анджели еще не вышел из прежних. В первом случае он добивался отточенности форм, а во втором — необычайного пространственного размаха.

Как ни очарователен Темпьетто ди Сан Пьетро в Монторио — ротонда мартирия того античного типа, который уже двадцать лет изучали Сангалло и Франческо ди Джорджо, — Браманте нельзя приписать приоритет в использовании центрального плана: интерес к этому типу проявился у него в ответ на тосканское влияние⁴⁷⁶. План нового собора Святого Петра определялся долго; видно, как в многочисленных этюдах и проектах, созданных в связи с ним, соединяются все изыскания своего времени. Если общая монументальная концепция собора присуща Браманте, то применение многочисленных второстепенных пространств вокруг центрального идет от Леонардо, а план, строго ограниченный равносторонним крестом, — от Сангалло, который и показал его достоинство⁴⁷⁷. Возможно, впрочем, что сам Браманте, как и его последователи, колебался между полностью центральным планом и планом базиликальным, где цельную массу создавал бы выступ хоров. Проведение церемонии 18 апреля 1506 г. не обязательно значит, что решение в пользу центрального плана было уже принято⁴⁷⁸. Но ведь новая базилика начиналась с больших арок на перекрестии трансепта и с купола. В начале XVI в. не представляли себе экстраординарного сооружения без

купола, поэтому с ним и была связана вся композиция. Одновременно с этим «гуманистическая» программа была великолепно выполнена в церкви Консоляционе в Тоди, идею которой, возможно, следует приписать Браманте⁴⁷⁹, а немного позже – в замечательном Сан Биаджо в Монтепульчано – шедевре Антонио да Сангалло⁴⁸⁰.

Вилла

Подобно Петрарке, подобно самому Лоренцо, подобно Полициано, Фичино любил тосканскую природу и прогулки среди холмов: в них он видел лекарство от меланхолии, незаменимое средство, способствующее здоровью и размышлению; упражняться в таких прогулках он рекомендует в своем трактате, предназначенном для людей умственного труда⁴⁸¹. Вокруг него было немало буколических поэтов, и сам он достаточно тонко судил о прелести сельских видов, так что вполне можно говорить о пасторальной моде в Кареджи. Она была достаточно важна и для поэзии, и для живописи; прямое продолжение она получила в «Аркадии» Саннадзаро⁴⁸². Описывали природу, лишенную всякой суровости, исполненной мифологических сил и богов; красота цветов и сама по себе тишина представлялись музами, в небесах повсюду являлись ослепительные знамения и чудеса. Для этих чувствительных, вскормленных мифологическими сказаниями умов жизнь животных, коловращения воздуха, шум потоков и листья сохраняли пророческую свежесть, изящество, готовое претвориться в аллегорические образы. В пейзаж тотчас помешались статуи, алтари, символы, знаменовавшие силы, благодаря которым человек расширяет и обогащает природный уровень мироздания.

Когда же дело касалось непосредственного выбора жилья, поэтическое чувство непременно требовало тщательно обдумать, как оно будет стоять относительно стран света, на холме или в долине, озаботиться его освещенностью и даже религиозной «аурой». Как раз об этом свидетельствует одно любопытное письмо Фичино об идеальном жилище. Философ рассказывает, как однажды они гуляли вместе с Джованни Пико по фьезоланским склонам и любовались панорамой Флоренции: «Мы вообразили дом, построенный на отроге холма так, чтобы он был укрыт от туманов, навеваемых Бореем, однако не в котловине, чтобы в жаркое время его свободно обдувал ветерок. Мы желали бы также, чтобы он стоял на равном расстоянии от поля и от роши, был окружен родниками, а обращен к полудню и к востоку, как советует, говоря о постройках, Аристотель в трактате о домоводстве.

Мы предавались этой игре воображения — и вдруг плод ее очутился перед нами воочию. Пико воскликнул: «Разве не то, дорогой мой Фичино, что мы столь живо сию минуту воображали и желали, явилось перед нами как бы во сне? Или, быть может, мы одною только силою воображения дали жизнь форме, составленной в умах наших? Или, пожалуй, некий мудрец воздвиг здесь то, что предписывают истинные правила и физические основания архитектуры?» — Говорят, Пико, что эту виллу возвел премудрый Леонард Аретинский; поблизости от сего места жил Боккаций, и, наконец, наш согражданин Петр Филипп Пандольфин, столь же мудрый, как и те двое, избрал это место для благостного жилища. «Блажен муж, — сказал тогда Пико, — который мог, оставив общественные дела, поселиться в святом жилище! Святом, ибо оно совсем близко от священной роши и окружено двадцатью храмами богов. Святое же место — еще и вешее,

кроме прочего: итак, истинное имя носит Пандольфин, ибо по-гречески означает оно: Вседельфийский». Такие рассуждения и речи мы произносили, Валори; надобно передать их твоему преславному согражданину, дабы он чаще и с большей охотой пребывал в столь целебном месте, предназначенном для него богами. Будь здоров. Ноябрь⁴ 1488 года»⁴⁸³.

Итак, здесь описывается дом, увиденный во время прогулки по фьезоланским склонам. О нем говорится как о «видении», ибо он полностью воплощал идеальный тип: был защищен с севера, стоял на опушке леса, был окружен источниками, наконец, построен «согласно истинным правилам и физическим основаниям архитектуры» — словом, представлял собой правильную форму в хорошо выбранном природном обрамлении. В трактате Альберти «О семье» есть прелестное описание деревенских радостей («un rrgorio paradiso»), а в трактате «О зодчестве» (9, 2) он установил «физические» (то есть географические) основания для идеального дома. Для него следовало выбирать небольшую возвышенность, окруженную полями и лесами, освещенную солнцем, дающим жилищу веселый свет («hilaritas ac nitor») ⁴⁸⁴. Видно, что Фичино в своем письме помнил об этом. Еще характернее для духа Кареджи конец письма: подобное прелестное место должно было быть объявлено «святым» и вещим, что создает повод для прихотливого применения к соседней вилле Пандольфини⁴⁸⁵. Старинное предание помещало неподалеку дом Боккаччо (виллу «Декамерона»), а более свежее — Леонардо Бруни, «аретинского мудреца». Возможно, это был просто сельский дом, вошедший в историю благодаря недолгому пребыванию флорентийского канцлера, когда он был правителем во Фьезоле⁴⁸⁶.

У самих флорентийских гуманистов виллы, о которых они мечтали, были. В 1462 г., при основании Академии, Козимо подарил Фичино маленький домик рядом с Кареджи («Академиола») — безусловно, не роскошный, но стоявший среди скал и родников, с необычайным видом на Флоренцию. О его планировке неизвестно ничего, а об оформлении — почти ничего⁴⁸⁷. Полициано особенно любил виллу во Фьезоле, построенную Микелоццо (в последующие столетия полностью перестроена). Он упоминает ее в «Рустике» (1483): «rusculum hos Faesulanum» [«у Фьезол усадебка эта»], — а около 1490 г. часто бывал там вместе с Пико. Именно к ним, если верить письму 1492 г., хотел бы удалиться на покой Лоренцо. Фичино приезжал в гости к Пико из Кареджи, и письмо осени 1488 г. — отзвук их прогулок⁴⁸⁸. Наконец, согласно Вазари, на вилле Поджо а Кайяно, постройка которой была живейшей заботой Лоренцо, жили и гуманисты: это было жилище для «философического досуга» («otium philosophicum») ⁴⁸⁹. Благодаря этим примерам, видимо, можно оценить, в какой мере тип флорентийской виллы конца столетия вдохновлялся их идеями и соответствовал их разъяснениям.

Согласно указаниям Альберти, наибольшее значение придавалось не архитектурным правилам, а географическому местоположению, особенно связи дома с садом. Отношение дома и его непосредственного окружения — примерно то же самое, что отношение фигуры и пейзажа на картине. Силуэт виден на фоне природной декорации, в которой не устраивалось, как позднее, в XVI в., ни аллей, ни фонтанов, ни сложных сооружений. Вся вилла состояла лишь из сада на плоском месте, дома на

возвышении и леса на горизонте⁴⁹⁰. Очень скоро сад приобрел первостепенное значение⁴⁹¹, что особенно хорошо видно в первой крупной вилле эпохи Медичи — Кареджи⁴⁹².

Перестройку готической усадьбы, приобретенной Козимо, Микелоццо закончил во второй половине 30-х гг. Он упростил здание и построил фасад, выходящий на садовый партер, с более гармоничным рисунком окон. В 1459 г поместье было полностью приведено в порядок. Посетившие его Пий II и Галеаццо Мария Сфорца увидели одно из лучших жилищ в Италии, особенно что касается сада и обстановки⁴⁹³. Около 1490 г. с запада к вилле была пристроена красивая ионическая лоджия, первоначально с открытыми аркадами⁴⁹⁴.

Лоренцо главное внимание уделял парку: несмотря на небольшие размеры, он превратил его в своеобразный ботанический сад, знаменитый по всей Италии. Послание в латинских стихах друга Медичи Алессандро Браччези (ок. 1480), обращенное к Бернардо Бембо, сравнивает его с древними чудесами света и перечисляет всё, что там находилось: от «светлолистой оливы», посвященной «воительнице Минерве», «мирта Венерина, Юпитерова дуба», тополя, платана, черного дерева, пинии до пряностей: перца, бальзама, базилика, — благовонных трав — мирры и ладана, — полезных растений и цветов: левкоев, роз и жасминов. Именно эта ботаническая галерея изображена в «Весне», где, как установлено, набор цветов восходит к мифологическим мотивам, но непосредственно взяты они, видимо, из цветников Кареджи. Тот же сад стал источником размышлений Фичино о медицинских свойствах растений — предмета его трактата «О жизни»: «Книгу о гигиене, — говорит он, — я сочинил нынешней весной и летом среди цветов в имении Кареджи»⁴⁹⁵. И действительно домик «Академии» находился неподалеку — на соседнем холме.

Поджо а Кайяно

Создание, под личным руководством Лоренцо, ансамбля Поджо а Кайяно (ок. 1480) поистине преобразило тип тосканской виллы: и соотношение самой виллы с парком, и общий план, и архитектура здания, и внутреннее оформление здесь были заново продуманы в духе «идеальной виллы». Это прекрасное поместье, посвященное нимфе Амбре, в 17 километрах от Флоренции по дороге в Пистою, — самая знаменитая резиденция Лоренцо. Как пишет его биограф, вкус правителя совершенно отразился «в Поджо а Кайяно, где воскресло древнее великолепие, которому Полициано в стихах сложил прекрасную похвалу»⁴⁹⁶. Лоренцо желал сделать из Поджо поместье в античном стиле: образцовую виллу, своего рода воплощенную поэму «*De re rustica*» и в то же время идеальное место для «досуга» на лоне природы, о котором мечтали гуманисты.

Поместье было куплено у Руччеллаи в 1479 г. Возможно, уже в 1480, но более вероятно — в 1485—1486 гг. в нем начались большие работы, порученные Джулиано да Сангалло после некоего подобия конкурса. Лоренцо не был доволен ни одним проектом, пока Сангалло не придумал столь оригинальный, а главное — столь сообразный вкусам государя («*su*

cariccio»), что тот сразу решил привести его в исполнение⁴⁹⁷. Вилла не перестраивалась, как в Кареджи, Кафаджоло и других поместьях Медичи, а строилась заново; вкусу эпохи Лоренцо она соответствовала столь же полно, как здание Микелоццо — предыдущей. Но и в 1492 г. работа не была завершена. Об этом говорит Гвиччардини: «Лоренцо велел построить в Поджо а Кайяно великолепное здание, которое смерть не дала ему докончить». Был возведен один этаж с террасой и портиком, а верхний этаж строил уже Лев X⁴⁹⁸.

Собственно «Поджо» — это маленький холм, на вершине которого и решено было устроить виллу. К северу разбит парк, ради которого пришлось отвести русло Омброне. Холм превращен в земляной вал с четырьмя зданиями по углам. Вокруг зданий вдоль дороги на Пистою располагались и располагаются поныне огороды (с восточной стороны) и сады (с западной) поразительно продуманной планировки. Сады обнесены стеной — единственным «феодалным» реликтом⁴⁹⁹. Видовая картина Утенса (XVII в.) показывает план ансамбля и дает понять, что он не слишком изменился — только центральная насыпь выделялась отчетливой: ныне спуск в сады и парк стал менее крутым. Вилла стоит на эспланаде, вокруг которой с трех сторон устроены партеры, а спереди — пологий въезд.

Сам по себе план виллы с первого взгляда не поражает. Зритель прежде всего выделяет в ее зданиях три характерных элемента: цокольный этаж, основное строение и портик. На первом этаже, как на постаменте, возведена открытая галерея с аркадами на кирпичных столбах, усиленная по углам двойными пилястрами. Эта галерея с террасой, полностью окружающая квадратное в плане жилое помещение, обнесена крепкой балюстрадой в духе Донателло. Довольно скупое, без пышного декора, оформление аркады напоминает рустованные первые этажи флорентийских палаццо. Посередине главного фасада на тамбур с тремя окнами неравной величины опиралась лестница с прямыми перилами, которую можно видеть на картине Утенса и на оригинальных чертежах Сангалло⁵⁰⁰; в XVII в. подъезд был перестроен, лестница заменена двумя пандусами и тремя тяжеловесно украшенными большими арками с нишами между ними, сохранившимися и теперь. Подъезд при этом стал шире, вследствие чего с каждой стороны тамбура на первом этаже осталось по четыре арки вместо пяти; сам тамбур говорит о простоте первоначального проекта. Собственно вилла не имеет карниза и крыта очень низкой четырехскатной крышей, благодаря чему здание, хотя просторное и богатое, совсем не похоже на дворец. Наличники со средниками, тщательно прорисованные Сангалло, заменены современными окнами, но расположение окон не изменилось.

Построение фасада, определяемое цоколем, прямоугольником фасада и портиком, подчиняется системе геометрических отношений, ясно видимых на схеме. В центре композиции, прямо над лестничным тамбуром, служащим стилобатом, на точно вычисленном месте введен новый мотив: портик. Пять его проходов создают точно посередине прямоугольника фасада отчетливый изящный ритм⁵⁰¹. Над колоннадой расположен сплошной фриз; фронтон с эмблемой Медичи в медальоне, к сожалению, подавляет ансамбль помпезностью Чинквеченто. За этим исключением композиция, намеченная в чертежах Сангалло, в целом сохранилась. Портик не

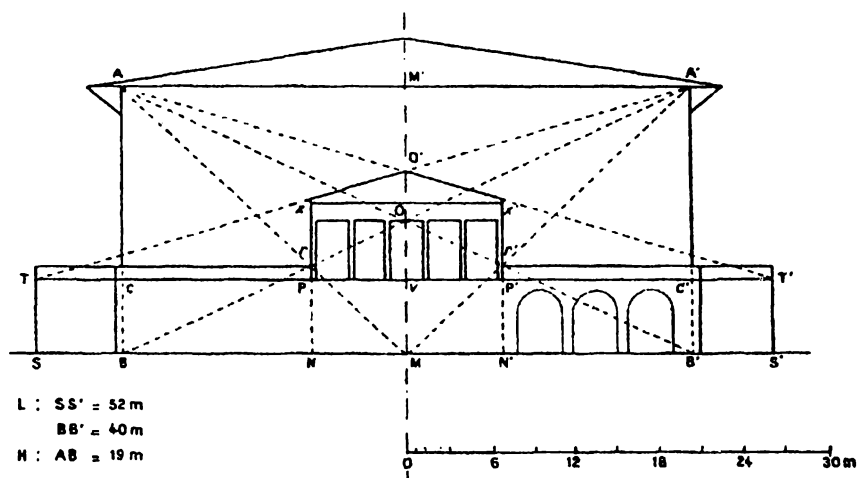


Рис. 2. Вилла Поджо а Кайяно: Схема фасада.

выступает наружу, а предстает своеобразным пронаосом: он утоплен в здании, как открытый вестибюль, а его свод в виде поперечной арки — одно из самых интересных новшеств Сангалло.

Скромный силуэт основного корпуса вместе с цоколем, пожалуй, напоминает творчество Микелоццо, балюстрада и первоначальные наличники окон сохраняют мощь декора Донателло. Хрупкие колонны портика выделяются на темном фоне с изяществом, восходящим, может быть, к некоторым деталям архитектуры Брунеллески. Но «эллинистичность» замысла, ученые нововведения в нем очевидны. Здесь впервые возродился и был приспособлен к гражданской архитектуре фасад греческого храма. Здесь же Джулиано да Сангалло создал мотив входного портика на фоне простого объема: за шестьдесят лет до Палладио он с гениальной убедительностью предугадал классический канон ренессансной виллы⁵⁰².

Не менее замечателен и внутренний план виллы. В центре квадратного помещения, разделенного на комнаты с необыкновенной регулярностью, параллельно фасаду выделяется прямоугольная зала монументальных размеров, освещаемая «глазками» и окнами в полукружиях с двух сторон⁵⁰³. Зала эта послужила поводом к смелому техническому опыту: задумав перекрыть ее, несмотря на большие размеры, однопролетным кессонированным сводом на античный манер, Сангалло был вынужден испытать сначала эту конструкцию на доме, который он построил сам себе во Флоренции⁵⁰⁴.

Такой симметричный план со взаимообусловленным расположением комнат был тогда великой новостью. Джулиано повторил его в проекте королевского дворца в Неаполе, а Франческо ди Джорджо изучал его⁵⁰⁵. Большая зала была окончена, как показывают геральдические эмблемы в ней, только при Льве X, около 1520 г. Но она так и осталась просто повторением фасадного портика, как бы его риторическим развитием в интерьере: портик также перекрыт арками с «античными» кессонами.

Тот же прием Сангалло использовал в 1489–1490 гг. в вестибюле ризницы церкви Санто Спирито – своеобразном церковном переделе светского портика Поджо – и, в то же время, в галерее, окружающей дворик «палаццетто» Бартоломео Скалы⁵⁰⁶. Эта техническая особенность связывает между собой все три произведения. Разработаны кессоны везде тоже одинаково: медальон в центре и четыре угловых отделения, которые можно было бы заполнить фигурами или геральдическими мотивами.

Композицию Поджо завершала большая оформительская программа. На фризе портика изображена сохранившаяся поныне серия аллегорических сцен, выполненных в расписанной синим и белым терракоте в манере делла Роббиа. Их великолепная неоклассическая фактура говорит, что с архитектором сотрудничал какой-то превосходный ремесленник – вероятно, Сансовино⁵⁰⁷. Совершенно оригинальную тематику фриза мы еще рассмотрим особо. Боковые отсеки портика должны были быть украшены живописью, но левая стена осталась пустой, а на правой до середины сверху находится неоконченная фреска. На ней до сих пор видно несколько намеченных по штукатурке фигур среди необычной «помпейской» архитектуры. Это работа Филиппино Липпи, отмеченная у Вазари («В Поджо а Кайяно в лоджии он начал для Лоренцо Медичи «Жертвоприношение», оставшееся неоконченным») и относящаяся, по всей вероятности, к 1492 г.⁵⁰⁸. Росписи в том же духе, вероятно, предполагалось выполнить и в большой зале вокруг «бычьих глаз» посреди свода, но они были написаны лишь в продолжение XVI в., причем по новой программе. Итак, немногого не хватило, чтобы Поджо а Кайяно со своим парком, архитектурой и росписями стало самым совершенным и «современным» ансамблем не только в тосканском, но и во всем итальянском искусстве.

Здание построено в духе Альберти: в плане и в рисунке фасада, создающего сильнейшее впечатление могущества, спокойствия и важности, господствуют гармонические пропорции. Подъезд с его храмовыми мотивами вносит в энергический ансамбль ноту элегантности. Все подчинено воспеванию сельской жизни: ведь по замыслу Лоренцо и Сангалло, это был не замок, а вилла. Первые же сочинения, относящиеся к Поджо, – большая эпиграмма Уголино Верино (1491) и латинская поэма Полициано, завершающаяся похвальным словом Лоренцо и его поместью, – подчеркивают именно размах сельскохозяйственной деятельности в нем: еще не упомянув саму виллу, они воздают хвалу ее хлевам, рыбным садкам, образцовым огородам, ульям, которые владелец Поджо собрал под эгидой нимфы этого места Амбры⁵⁰⁹. Сам Лоренцо воспел сказание об Амбре, преследуемой потоком Амброном и превращенной в камень; эта прелестная поэмка – своего рода эклога – есть как бы миф о Поджо а Кайяно, – месте, стоящем под знаком нимф. Гуманистическим «наставником» хозяина Поджо был не столько Фичино, сколько Полициано; в замысле и оформлении этого флорентийского Трианона господствует поэтическая и «натуралистическая» сторона Академии. На одной из панелей фриза ионического портика, ансамбль которого представляет собой как бы религиозный гимн природным циклам, представлены времена года, направляющие распорядок сельских работ, особенно связанных с виноградом и пшеницей.

В 1513 г., когда Джованни Медичи, вступив на Святой Престол, решил довести до конца дело, начатое отцом, он велел перекрыть большой зал. Работами руководил Оттавиано Медичи, а лично Павел Йовий, друг Льва X, составил программу больших исторических фресок, где по образцу Станца Элиodoro должны были быть изображены события римской истории, предвозвещающие историю Медичи. Но исполнение их сильно затянулось⁵¹⁰. Роспись боковых люнетов была поручена Понтормо. В 1521 г. был готов восточный люнет: изумительная серия фигур сельских жителей — крестьян, крестьянок, ребятишек, — в которой Вазари счел нужным увидеть миф о Вертумне и Помоне, а можно видеть просто сцену сельской жизни — возможно, вариацию на тему времен года и эпох человечества⁵¹¹.

Серия картин, задуманная Йовием, — вполне чинквечентистская, но можно поставить вопрос, не был ли люнет Понтормо, совершенно отличный по духу, остатком старой программы, разработанной по мотивам наружного фриза и брошенной в 1492 г. В помпезном замысле ансамбля Льва X эта сельская сцена мало понятна. Восточный люнет так и остался единственным расписанным; век спустя роспись западного люнета оказалась посвящена педантской аллегории «Фортуна и Добродетель» в сопровождении Молвы, Славы и Чести, что вполне сочетается со сценами римской истории на стенах.

Неизвестно также, какова была символика, намеченная для входного портика. На восточной стенке, как мы видели, сохранился фрагмент отмеченного Вазари «Жертвоприношения». Но это название не дает полного представления о картине. Фантастический храм справа имеет все атрибуты Нептуна; очертания фигур, сохранившиеся слева, указывают на какую-то оживленную сцену. Сравнение с рисунками показывает, что имелся в виду Лаокоон, жрец Посейдона, на которого в момент принесения жертвы своему богу нападают чудовищные змеи⁵¹². Знаменитая александрийская группа была открыта в Риме и идентифицирована не кем иным, как Джулиано да Сангалло — «экспертом» в античной археологии, — лишь в 1506 г. Фреска же Филиппино — буквальная «реконструкция» по Вергилию.

Выбор этой темы вызывает удивление: как он вписывается в программу Поджо? Может быть, это изощренное восхваление воды и ее божественности, а напротив предполагалось восхваление земли — например, поражение гигантов или другое знаменитое «древнее жертвоприношение»? Нет, во всяком случае, никакого сомнения, что роспись должна была посредством мифологии воспеть поэтичность этого места. Символика фриза и оформления тамбура должна была сразу поразить входящего гостя⁵¹³. Выбор темы Лаокоона отвечает очевидному желанию представить чудеса дорогих для Академии мифологии и «жреческой» древности, а фриз, ясный и элегантно почерк которого контрастирует с этой беспокойной романтической сценой, прославляет «тайнства природы». Будь центральный зал расписан тогда же, а не тридцать и не сто лет спустя, он представил бы собой весьма замечательный ансамбль, где, по всей вероятности, воспевались бы (как на вилле Спедалетто) мифологические чудеса. Смысл дела, задуманного в Поджо, ясен⁵¹⁴, но его «гуманистический миф» по-прежнему отчасти скрыт от нас.

Церковные интерьеры. Возрождение мозаики. Усыпальницы

Мозаика во Флоренции

Уголино Верино — поэт круга Кареджи, в последние годы столетия сочинявший похвалы «прославившим Флоренцию», среди знаменитейших художников города упоминает «многоискусного живописца Герарда», который, помимо прочего, «первым из тосканцев научил изготовлять плавкой прозрачную материю и оживлять фигуры в мозаиках»⁵¹⁵. Речь идет о Герардо ди Джованни ди Миниато (1445—1497) — художнике действительно с многообразными дарованиями, которого Лоренцо хотел сделать возродителем искусства флорентийской мозаики. Уже почетное место между братьями Поллайоло и Верроккио, которое хронист отвел Герардо, доказывает, что для современников это не было анахронической причудой. Попытка правителя имела глубокие корни, зашла довольно далеко и ее, как кажется, одобряли все круги, которые могли видеть в этом и реставрацию античности, и доказательство превосходства Флоренции.

Герардо, как говорят, был учеником Полициано, несколько раз упоминается в качестве органиста, дружил с Леонардо, который писал о его опытах в области световых эффектов. Герардо и его брат Монте возглавляли мастерскую миниатюры, в 1470—1495 гг. работавшую для крупнейших флорентийских монастырей (бreviарий Сан Марко, миссал Сан Эджидио), собора (миссалы 1492—1493 гг.) и знатных лиц: этому художнику принадлежат «Дидим», изготовленный для Матвея Корвина (1488), и «Гомер» — оба кодекса входят в число шедевров гуманистической миниатюры⁵¹⁶. Писал он также фрески и, вполне вероятно, был гравером. В конце 1491 г. в расходной книге Санта Мария дель Фьоре имеется запись об уплате «Sandro Mariani et Gherardino et Monti magistris mosaici», то есть Сандро Боттичелли и мастерам-мозаичистам Герардо и Монте, за работу в капелле Сан Дзеноби. Новые выплаты имели место в июне и декабре 1492, а затем в марте 1494 г. После этого времени работа была прервана; в 1504 г. она стала предметом неудачного конкурса с участием той же группы художников и их конкурентов — мастерской Гирландайо⁵¹⁷.

Похвалы Верино вдвойне преувеличены: Герардо не был ни самым замечательным мастером мозаики времен Лоренцо, ни первым, кто возродил эту технику. На самом деле любовь к этому блестящему и многоцветному виду украшения вернулась во Флоренцию приблизительно в 1420-е гг., с Гиберти и Учелло; воспользовался ею и Донателло на хорах собора. Это «малое возрождение» случилось как раз тогда, когда угасали старые венецианские мастерские при соборе Святого Марка: в 1425 г. венецианскому Сенату в качестве «magistro mosauci» пришлось призвать Учелло⁵¹⁸. Поколение спустя, в 50-е гг., искусство мозаики во Флоренции приобрело некоторую актуальность уже не на лесах Ор Сан Микеле — работы в нем были прерваны и заброшены, — а в Баптистерии, открытом для реставрации. И художником, участвовавшим в этой работе,

был самый, быть может, выдающийся из учеников Доменико Венециано, товарищ Пьеро делла Франческа и Кастаньо по Сан Эджидио (1430—1445), наиболее значительный представитель мозаичного искусства во Флоренции в XV в. — Бальдовинетти⁵¹⁹.

В течение полувека Бальдовинетти наблюдал за перестройкой купола и даже вносил изменения в декор памятника: в 1453 г. ему было поручено сделать мозаику для свода арки над «porta della Croce», в 1455 — арки над «porta che è incontro a Santa Maria del Fiore» [«дверью, что напротив Санта Мария дель Фьоре»], то есть над Райскими дверями, которые Гиберти закончил в 1452 г., а тогда они были навешены⁵²⁰. Таким образом, осуществлялась методическая программа. В первой работе над вершиной арки помещена голова Иоанна Крестителя в медальоне в виде свитка, развевающегося на обе стороны над головой четырехкрылого херувима. Этому архаическому украшению придают некоторое достоинство мелкое дробление золота и следы орнаментальной изобразительности в рисунке. Над другими дверями золото мозаики словно хочет поглотить своим сиянием позолоченные створки Гиберти. Композиция изображает двух ангелов, воздымающих на руках медальон Спасителя, помещенный в замке свода. Здесь стиль Бальдовинетти полностью освобождается от архаизирующей аффектации. Его ангелы родственны ангелам из капеллы кардинала Португальского; на золотом фоне легко развеваются их ленты и шарфы из более скромных материалов. В общем, здесь произошло довольно редкое и удачное сочетание тосканского «большого стиля» середины века с мозаикой. В тимпане южных дверей собора в Пизе, который Бальдовинетти украсил мозаикой Иоанна Крестителя в 1467 г., этот успех уже не повторился⁵²¹.

Таким образом, Бальдовинетти понял мозаику лучше всех флорентийцев и даже венецианцев своего времени. По-видимому, он не имел никаких прямых сношений с Венецией, а вывел свою науку, несомненно, из флорентийской практики — работ Учелло и Кастаньо. Но здесь еще есть неясности, и имеет смысл вопрос, что значит странный анекдот Вазари, согласно которому Алессо после долгих безрезультатных блужданий впотьмах получил необходимые сведения от некоего немца, якобы приехавшего в Рим на юбилей (то есть в 1450 г.) и жившего у него⁵²²? Возможно, Бальдовинетти узнал у какого-то рейнского стеклодува некоторые рецепты для плавки стекол, благодаря которым и ему удалось с толком задействовать свои печи. На эту мысль наводит упоминание в том же тексте «uno libretto che insegnava a far le pietre del musaico, lo stucco e il modo di lavorare» [«книжечки, учившей, как делать мозаичные камни и лепнину, и как работать с ними»]. Несколько лет спустя Филарете в своем трактате с энтузиазмом восхвалял возможности декора из стекол, но в его глазах это была лишь неосуществимая мечта, ибо мастерских, способных работать, как раньше, уже не было: «Questa arte è perduta, chè da Giotto in quà poco s'è usata. Lui ne fe. Solo a Roma ne se vede di sua mano; la nave di Sco Pietro. Et uno Pietro Cavallini romano, ancora lui ne lavorò ne' suoi tempi» [«Это искусство утеряно, поскольку после Джотто им пользовались мало. А он это делал. Только в Риме можно видеть такую работу его руки: челнок святого Петра. И еще некий Пьетро Каваллини из Рима — вот он тоже в свое время так работал»]⁵²³.

Таким образом, Бальдовинетти и ремесленники, работавшие с ним в Баптистерии, воскрешали тосканскую и римскую традицию, утраченную со времен Джотто и Каваллини. Ведь именно на его лесах, а не в соборе Святого Марка, во Флоренции, а не в Венеции в последней трети XV в. предпринималась попытка возродить мозаику⁵²⁴. Их инициатором был сам Лоренцо Медичи, «il quale, come persona di spirito e speculatore delle memorie antiche, cercò di rimettere in uso quello che molti anni era stato nascosa; e perché grandemente si dilettaua delle pitture e delle sculture, non potette ancora non dilettersi del musaico» [«который, как человек высокого духа, изучавший древние памятники, старался вновь ввести в употребление то, что много лет оставалось заброшенным, а поскольку он весьма любил живопись и скульптуру, не мог не любить также и мозаику»]⁵²⁵. Он имел при этом двоякого рода соображения. Во-первых, правитель заботился о долговечности произведений, мозаика же, как любил говорить Доменико Гирландайо, это почти неразрушимая версия живописи: «La vera pittura per la eternità essere il musaico» [«Настоящей живописью для вечности должна бы быть мозаика»]⁵²⁶. Это соображение, конечно, покажется менее плоским, если учесть, как флорентийцы гордились мозаичным украшением Баптистерия. В конечном же счете они стали полагать, что именно их город некогда привил в Италии это искусство. Привлекательность сложной техники, употреблявшейся во времена древних императоров, дополнилась ощущением тосканской самобытности. Желая похвалить Джотто, гуманисты (Альберти, а за ним Ландино) всегда упоминали «Челнок» («Navicella»), а он, о чем напомнил Филарете, был, как-никак, мозаичной работой⁵²⁷. На медальоне Бенедетто да Майано с надписью Полициано к торжествам 1490 г. во флорентийском соборе отец флорентийской живописи представлен кладущим стеклянную «тессеру» на некую доску, то есть на мозаичную икону⁵²⁸.

Привыкнув к многоцветной трактовке поверхности в монументальном искусстве, большинство флорентийцев считали нормальным, что мозаика появлялась на самых почетных местах: в люнетах, на сводах арок, в медальонах с фигурными изображениями. В тот момент, когда майолика «алла Роббиа» начала вытеснять мозаику, для них это было возобновлением связи с традицией. Вследствие этого в кругу Медичи возник неподдельный интерес ко всем формам мозаичного искусства, даже греческим, что подтверждается обильным указанием в их описях на «tavolette greche di musaico» [«греческие мозаичные дощечки»] и «quadri di musaico» — «мозаичные доски», то есть иконы⁵²⁹. Поразительней всего, что некоторые из этих икон были недавними, например, тяжеловатое по впечатлению поясное изображение апостола Петра из крупной смальты (Барджелло), происходящее из мастерской Гирландайо.

Итак, согласно Вазари, Лоренцо для возрождения мозаики остановил свой выбор на Герардо «che, allora miniatore e cervello sofisticato, cercava la difficoltà di tal magisterio» [«который, будучи тогда миниатюристом и имея изощренный ум, постигал трудности этой науки»]⁵³⁰. В результате ему было поручено оформление капеллы Сан Дзеноби. Но в конечном счете в этой области Герардо (с братом) и устроившие около 1490 г. конкурирующую мастерскую братья Гирландайо шли за Бальдовинетти. Действительно, в 1481 г. возобновились работы Бальдовинетти в Баптистерии и в

Сан Миниато; в 1483 г. тот же художник назван главой мастерской Баптистерия «non si trovando chi sappia ... altri» [«поскольку других знавших дело ... не нашлось»]; выплаты ему отмечены в 1487, 1489, 1490, 1491 гг.⁵³¹. За десятилетием переделок в Баптистерии последовал период, когда флорентийцы занялись созданием новых произведений, на сей раз в Соборе. В 1490 г. Доменико Гирландайо (уже в 1486 г. привлекавшийся к работе в Баптистерии как эксперт) исполнил тимпан на дверях Мандорла, где его посредственное «Благовещение» окружено украшенной цветами аркой⁵³². Наконец, в 1491 г. было решено, что паруса под куполом капеллы Сан Дзеноби с одной стороны украсят мозаиками братья Гирландайо, а с другой — братья Фора (Герардо и Монте) вместе с Боттичелли.

Все эти факты предстают более выпуклыми, если сопоставить их с известным анекдотом, приведенным Вазари для характеристики свободолюбивого Граффьоне, ученика Бальдовинетти. «Dicono che il magnifico Lorenzo di Medici ragionando un di col Graffione, che era uno stravagante cervello, disse: — io voglio far di musaico e di stucchi tutti li spigoli della cupola di dentro; — e che il Graffione rispose: — voi non ci avete maestri. — A che replicò Lorenzo: noi abbiamo tanti danari che ne faremo» [«Говорят, будто великолепный Лоренцо Медичи, разговаривая однажды с Граффьоне, у которого ум был своеобразный, сказал: «Я хочу весь свод купола внутри украсить мозаикой и лепкой», — а Граффьоне возразил: «А у вас для этого нет мастеров». Лоренцо на это ответил: «У нас столько денег, что и мастеров себе сделаем»]⁵³³. Горделивое заявление Лоренцо вполне отвечало амбициям флорентийских кругов. Их задачей было в полной мере вернуть достоинство искусству, принадлежавшему некогда их городу, сделав Санта Мария дель Фьоре столь же великолепным, как Баптистерий. Так Флоренция стала бы второй Венецией, а Тоскана — вторым Римом. Даже в таком неожиданном месте, как фасад Сиенского собора, предполагалось выложить мозаику: в 1493 г. она была заказана Давиду Гирландайо⁵³⁴. Вазари, при всех колебаниях относительно возрождения тосканской мозаики, с весьма характерным воодушевлением говорит о том, что Доменико Гирландайо обогатил искусство мозаики «più modernamente lavorato che non fece nessun toscano» [«работая современнее, чем любой из тосканцев»]⁵³⁵.

После смерти Доменико в 1494 г. мечтания флорентийского Кваттроценти еще отчасти продолжились в работе Давида, младшего из братьев, имевшего стекольную печь и мастерскую в Монтайоне Вальдельесе, фантазера Бенедетто, автора «Рождества» из Агваперсы, также занимавшегося мозаикой, и их племянника Ридольфо⁵³⁶. В 1504—1513 гг. Ридольфо со все большим отвращением трудился над малоудачным «Благовещением» на Благовещенском портале, начатым его дядей⁵³⁷. Герардо с братом не дожили до конца столетия. Мозаичная техника в Тоскане угасла. Через несколько лет она вновь ожила в Венеции под влиянием толчка, данного Тицианом, братьями Дзуккати, Винченцо Бьянкини и др. Вместе с этими работами возродилась и претензия Венеции быть единственной истинной хранилищем мозаичного искусства, что породило небольшую распрю исторического характера⁵³⁸.

Во всей Италии конца века — в Риме, где Пинтуриккио в 1494 г. закончил роспись апартаментов Борджа, да и в первых станциях Рафаэля,

в Венеции в круге Кривелли, — происходил возврат к роскошным материалам, возродилась любовь к парче и гофрировкам, что позволяло пользоваться золотым ассистом и бликами⁵³⁹. Можно полагать, что интерес к мозаике во Флоренции был лишь одним из аспектов общей моды на живописные эффекты и блестящие краски. Но проявилась она характерно тосканским образом, в сущности, как нельзя более соответствующую принципам Альберти. Стараясь дать новое направление флорентийскому искусству, Лоренцо, совершенно очевидно, нисколько не чувствовал, что допускает анахронизм и покровительствует отжившей технике. Гуманисты, восхваляя мозаику Джотто как образец для современной живописи, поддерживали его в этих иллюзиях. В общем, возврат к «древнехристианскому» стилю оформления, мечты о куполе, полностью выложенном мозаикой, можно внести в список иллюзорных стремлений Кваттрочен-то, поддержанных учеными флорентийцами.

Усыпальницы

Альберти особо говорит о «гражданском» значении надгробий в церковном интерьере. Они должны быть просты, а что касается капелл-усыпальниц, им следует представлять собой как бы миниатюрные церкви («*pusilla templorum exemplaria*» — VIII, 3). Сам он, в общем, дал именно такой пример в капелле Руччеллаи в Сан Панкратио (1460—1467) с поясом пилястров вокруг необычного маленького прямоугольного сооружения, изображающего Гроб Господень, что прямо указано в надписи⁵⁴⁰. Во Флоренции ни эта, ни другие его работы не получили никакого отзвука. Предписания Альберти явились в момент, когда стиль монументальных надгробий претерпевал своеобразный кризис.

Серьезные нововведения появились в надгробном памятнике кардиналу Португальскому: его архитектурная структура заглушается за счет живописных эффектов, больше становится элементов древнехристианского оформления, в деталях убранства вводится новая символика. Перед нами чисто эмоциональное «видение», которое должно трогать душу и впечатлять изображением бренности жизни⁵⁴¹. Другой тип надгробия, взятый из первых веков христианства, однако нагруженный гуманистической аллегорией, создал Агостино ди Дуччо в храме Малатеста в Римини. Саркофаг здесь поставлен в нише, образованной циркульной аркой, — это «аркосолий» катакомб. Но в Римини памятник поставлен на консоли, над ним устроен шатер, и он близок к пристенному типу. Панно по сторонам посвящены двум главным видам бессмертия — Мудрости и Воинской славе: левое панно изображает храм Минервы со статуей Афины Промакос, правое — триумфальную колесницу. Гуманистический характер их ясен до предела⁵⁴². Во Флоренции также рано вернулись к аркосолию. В форме «гробницы в окошке», самый ранний пример которой, по-видимому, — надгробный памятник Онофрио Строцци в Санта Тринита (ок. 1430), — Бернардо Росселлино развил этот тип в надгробии Орландо Медичи в церкви Благовещения (конец 50-х гг.), а один из его учеников (возможно, Дезидерио) — в надгробии Джаноццо Пандольфини в Бадии (1470-е гг.)⁵⁴³. Но самым блестящим произведением, со-

зданным по этому образцу, стала гробница Франческо Сассетти, сооруженная в Санта Тринита под руководством Джулиано да Сангалло около 1485 г.

В ожидании этих свершений во флорентийских мастерских, прежде всего у Верроккио, поиски согласования искусства надгробия с новой культурой шли в ином направлении. В качестве прямого ответа на открытую, неоднозначную композицию Росселлино в Сан Миниато, в гробнице Медичи, поставленной в 1469–1472 гг. в простенке старой ризницы Сан Лоренцо, всем составляющим придана поразительная четкость, а весь эффект сконцентрирован в абстрактном орнаменте, окружающем саркофаг. Это надгробие вобрало понемногу от всех прежних типов: гробницы, окруженной аркадами, гробницы в нише и отдельно стоящего саркофага. Для единства ансамбля достаточно одной сильной находки: бронзовой решетки в виде натянутых струн (мотив, взятый у Луки делла Роббиа), а завершает структуру растительный орнамент, разработанный с редчайшей убедительностью. На крышке изваяны аканфы, обвившиеся вокруг рогов изобилия, с медичейской эмблемой — алмазной гранью; она же изображена и на пальметах, украшающих край арки. Отсутствие какой бы то ни было иконографии выдает желание вернуться к чисто монументальным истокам погребального искусства⁵⁴⁴.

Разумеется, во Флоренции продолжали употребляться и другие типы, но направление для художников, желавших не отстать от времени, во второй половине 80-х гг. задала именно гробница Медичи. Она вдохновила все значительные произведения тосканских мастерских конца века. Однако, дав пример предельно лаконичного памятника, выразительность которого — в чистом сочетании форм, тот же Верроккио, предпринимая работу над кенотафом кардинала Фортегверри в Пистое, решил обновить погребальную иконографию. Он получил этот заказ в 1477 г. в обход Пьеро дель Поллайоло, благодаря вмешательству Лоренцо Медичи. Часть фигур была выполнена к 1483 г., после чего Верроккио отбыл в Венецию; эти статуи были установлены в XVI в. под руководством Андреа Ферруччи, а в 1753 г. переставлены, так что судить о намерениях их автора нет возможности. Тем не менее, в фигурах Христа и Добродетелей (Веры и Надежды), в живых очертаниях ангельских фигур (судя по двум терракотовым эскизам из Лувра), видно желание добиться изящества и подвижности, доводя их сочетание до максимальной выразительности. Главная тема такова же, что и в шедевре Росселлино из Сан Миниато: восхождение души к блаженству, ее вступление в мир ангелов, — но выполнена в более мужественном стиле.

Совсем иное впечатление создает капелла Сассетти. Натерпевшись тягостных проволочек от клира Санта Мария Новелла, банкир Сассетти решил устроить свою погребальную капеллу в Санта Тринита, поставив в ней друг против друга собственный саркофаг и надгробие своей супруги Неры⁵⁴⁵. Фресковая роспись, порученная Гирландайо с учениками, посвящена святому Франциску. Это необычное, но великолепное сооружение, по меньшей мере, дает представление о вкусе крупного флорентийского купца того времени; в своем роде капелла столь же примечательна и насыщена «гуманистическими» идеями, как вилла Поджо. Традиционный для Тосканы пристенный памятник превратился в глубоко

кую нишу, обрамленную поясными карнизами с мотивами, прямо заимствованными из римских рельефов. В полумраке производит торжественное впечатление блестящая поверхность порфирового саркофага, украшенного бараньими головами, окружающими картуши с латинскими надписями. Строгость форм и эффект, производимый цветом, напоминают гробницу Медичи. Но придающие композиции единство многочисленные фигурные украшения, полностью взятые с античных каем и картин, несут символический смысл. На фасаде капеллы Гирландайо написал Тибуртинскую сивиллу, на сводах — еще четырех сивилл. Сочетание алтарной картины на тему Рождества и саркофага с надписью, взятой из пророков, ясно и однозначно говорит о глубоком единстве «латинского мира» и христианства⁵⁴⁶. Повторяющиеся эмблемы Франческо Сассетти — кентавр и праща — указывают на связь произведения с заказчиком⁵⁴⁷. Жертвоприношение двух Эротов на левом карнизе, жертвоприношение, взятое с саркофага Мелеагра, на правом и гризайльные сцены «Воинской славы» над ними на стене, взятые с медальонов арки Константина, в максимально строгой античной форме представляют два лика человеческой судьбы, два требования к душе — *Religio et Justitia* [Веру и Праведность].

Ни одно другое произведение погребального искусства не было столь прямо и всецело языческим по мотивам, как гробница Сассетти. Около 1480 г. пистойское надгробие (насколько мы можем о нем догадываться) и капелла Сассетти представляли два полюса этого искусства в Тоскане. Их общая тема — судьба души; первое надгробие говорит о нем посредством иконографии, второе — на языке образов, взятых в языческой древности. Оба начала тесно переплетаются в самой оригинальной из флорентийских надгробных капелл конца Кваттроценти — капелле Строцци в Санта Мария Новелла. Филиппо Строцци вернулся из изгнания при Пьеро Медичи, в 1485 г. стал приором. В апреле 1487 г., еще не приступив к постройке большого городского дворца (1489), он заключил с Филиппино Липпи весьма подробный контракт на устройство семейной капеллы в доминиканской церкви. В завещании 1491 г. Строцци упоминает изображение чудес апостолов Филиппа и Иоанна на боковых стенах. Смерть заказчика затормозила завершение капеллы; только в 1502 г. Филиппино закончил роспись на средства Филиппо Строцци-младшего, который слушал лекции Дьяччето и дружил с ним⁵⁴⁸. Связи Строцци-отца с Фичино засвидетельствованы лишь при случае закладки его дворца⁵⁴⁹. Контракт 1487 г. не содержит никаких формулировок, указывающих на гуманистические интересы. Тем не менее капелла стала одним из типичнейших проявлений того религиозного чувства, которое оформилось под влиянием учения Фичино.

Весь ансамбль и впрямь исполнен по одной связанной программе. Подобно тому, как палаццо Строцци был развитием самого традиционного флорентийского типа, так и роспись капеллы гораздо отчетливей, чем капелла Сассетти в Санта Тринита, восходит к большим «житийным» росписям. Вместо сивилл здесь на своде изображены патриархи. Оформление передней стены включает три составные части: саркофаг черного мрамора с рельефом двух путти работы Бенедетто да Майано, столь же простой по замыслу, как и надгробие Сассетти, стоит в нише, над кото-

рой помещено беломраморное тондо Мадонны, поддерживаемое ангелами, что напоминает капеллу кардинала Португальского в Сан Миниато⁵⁵⁰. На большом витраже по картону Филиппино, частично расписанному собственной рукой художника, представлено поклонение Мадонне во славе святых покровителей заказчика — апостолов Филиппа и Иоанна⁵⁵¹. В этом полупрозрачном стрельчатом окне и выражается вся идея капеллы. Подлинное величие ей придает поразительная роспись гризайлем вокруг окна: трактованная как триумфальная арка, она вся состоит из надписей и фигур, картушей и аллегорий, связывающих мир язычества с таинствами христианства. Роспись не просто включает множество мотивов античного погребального искусства (бараньи головы, маски, грифоны и проч.): в этой монументальной композиции нимфа Парфеника стоит рядом с Любовью, Полигимния и еще одна муза — с Верой. Так богословские добродетели, встречающиеся и в усыпальнице Фортегверри, составляют пару самым выразительным образам высших способностей души⁵⁵².

Таким образом, видно, как в стиль флорентийских надгробных памятников все больше проникало античное погребальное искусство; в их программу все чаще входила идея триумфа, где сливались воедино похвала покойному и мысль о заключительном преображении души. Дальнейшее развитие этого нового направления следует искать в Риме. Бронзовый монумент, над которым с 1484 по 1493 г. работал Антонио Поллайоло, восходит к гробнице Медичи: он представляет собой отдельно стоящую глыбу саркофага с бронзовой лежащей фигурой на крышке. Гробница украшена панно: на плоской части представлены семь Добродетелей, вокруг саркофага — десять Искусств, которые кажутся опорами сооружения. Выбор аллегорий, поясненных надписями, чисто традиционен: «Искусства» вообще не выходят за рамки схоластических программ⁵⁵³. «Перспективой» здесь названа оптика в средневековом смысле слова, а не новая наука художников, «Философия» цитирует Аристотеля, а «Богословие» — книгу Бытия. И все же это массивное сооружение в целом не укладывается в рамки средневековых привычек. Не часто Искусства призывались для оформления гробниц, здесь же они сопровождают останки Верховного Понтифика в соответствии с темой похвального слова, предложенной Аурелио Брандолини в книге «О славе и деяниях Сикста IV» («De laudibus ac rebus gestis Sixti IV»): прославление Искусств и возрождение культурной жизни в Риме.

Этот бронзовый кенотаф через двадцать лет после того, как Поллайоло получил заказ на него, сыграл свою роль в замысле гробницы Юлия II, но там прославление покойного подчинено более сильной идее⁵⁵⁴. Проект 1505 г., вобрав в себя основные нововведения Кваттроченто, возвращается к «церковке» Альберти в капелле Руччеллаи: как он посредством четырехфасадного сооружения изображал собой Гроб Господень, так и памятник Юлию II Вазари, а потом Кондиви описывали как храм⁵⁵⁵. Кроме того, он трактован как четырехсторонняя триумфальная арка, становясь, таким образом, архитектурной версией росписи Филиппино. Программа гробницы Сикста IV появляется здесь вновь, но силой воображения Микеланджело она расширена до вселенского символа. Развитие флорентийского искусства обрело свое завершение в Риме.

Оформление светских зданий

Нет сомнения, что во второй половине XV в. в городе строилось много. Об этом свидетельствует Бенедетто Деи, говорящий о тридцати дворцах, построенных между 1450 и 1478 г., а что касается последующих лет— свидетель из народа Лука Ландуччи, отметивший в дневнике под 1489 г. работы в палаццо Строцци, палаццо Гонди, на вилле Поджо и далее писавший: «*Molto altre case si murava per Firenze, per quella via che va a Santa Caterina, e verso la Porte a Pinti et la via nuova de' Servi a Castello* (то есть в северном квартале, где работал Сангалло. — *A.III.*), e dalla porta a Faenza verso San Barnaba, e in verso Sant'Ambrogio e in molti luoghi per Firenze» [«Были построены во Флоренции и многие другие дома: на той улице, что идет к Санта Катерине, и близ ворот Пинти, и на новой улице Серви а Кастелло, и от Фаенцских ворот к Сан Барнаба, и около Сант'Амброджо, и во многих иных местах во Флоренции»], — а в заключение: «*Erano gli uomini in questo tempo atarentati al murare, per modo che s'era carestia di maestri e di materia*» [«В то время люди все бросились строить, так что не хватало мастеров и материалов»]. В мае того же года Синьория освободила от налогов на сорок лет жилые дома, построенные в течение последних пяти лет⁵⁵⁶.

Ничто не может заставить предположить, что эти многочисленные палаццо не учитывали примеров Брунеллески и Микелоццо. Но больше всего поражает, что примерно до 1520 г. флорентийцы не любили античные ордера, которые уже начали появляться в Риме, а тем более рельефы, изобразительное оформление и материальные эффекты, вошедшие в моду в Эмилии и Ломбардии. Говоря в общем, после 1460 г. в гражданской архитектуре состоялся возврат к испытанным канонам, усилился тосканский элемент. Судя по проектам Джулиано да Сангалло, роль которого в истории итальянского палаццо следует оценить выше, чем это принято⁵⁵⁷, многие сановники, Лоренцо в первую голову, желали видеть более свободные и более величественные постройки. Палаццо Гонди и палаццо Строцци — вариации типа дворца на Виа Ларга Микелоццо: четко обозначенный объем с поясами, подчеркивающими горизонтальное членение, карнизом, венчающим всю массу, квадратным двориком, оживленным несколькими ярусами в виде портиков. Только во дворике («*cortile*») и допускалось ордерное украшение. Все самое оригинальное следовало приурочивать к оформлению интерьера. Каждый владелец придумывал ансамбли по собственному усмотрению: скульптурные или терракотовые рельефы во дворе, циклы фресок или панно в парадных залах...⁵⁵⁸ Изобразительные элементы жилища всегда как-то связаны с заказавшим оформление сановником, точно отражают его культуру и вкус. Поскольку же большинство домовладельцев были личными друзьями Фичино и Полициано, подчас адептами Кареджи, здесь перед нами несомненная точка соприкосновения гуманизма с искусством.

Ввиду того, что в текстах произведения этого типа упоминаются редко, многие из них не сохранились, а картины рассеяны, можно дать лишь приблизительный их обзор и крайне неполную таблицу:

Основные примеры оформления зданий во Флоренции

Ок. 1455 До 1460	Козимо	Вилла Леньяйа Бадиа (Фьезоле), библиотека	Цикл росписей Живописное оформление
Ок. 1460 Ок. 1460	Ланфредини	Вилла Арчетри Палаццо Барди Сердзелли	Фрески Фрески
1460–1465	Пьеро Медичи	Палаццо Медичи	Три панно «Подвиги Геркулеса»
1475–1480	Сассетти	Палаццо Монтуги и дворец возле Санта Тринита	
Ок. 1478	Лоренцо ди Пьерфранческо	Вилла де Каstellо?	Живописные панно
Ок. 1482		Охотничья вилла Лемми (Мачерелли)	Лоджия с фресками
Ок. 1484	Лоренцо	Вилла Спедалетто (Вольтерра)	Фрески
Ок. 1490	Лоренцо	Вилла Поджо а Кайяно	Фриз, фрески
До 1490	Бартоломео Скала	Палаццо Борго Пинти	Рельефы
Ок. 1490	Франческо дель Пульезе	Дом	Цикл росписей (Пьеро ди Козимо)
Ок. 1500	Джованни Веспуччи	Дом (улица де' Серви)	Циклы росписей (Боттичелли, Пьеро ди Козимо)

Серии изображений «знаменитых мужей» чаще появлялись в оформлении публичных зданий — была такая серия и в Проконсульском дворце. В частных домах Вазари указывает на ансамбль, исполненный Лоренцо ди Биччи для Джованни ди Биччи, отца Козимо Старого. Были, без сомнения, и другие — остатком таких ансамблей может быть «Геркулес» во дворе палаццо Барди Сердзелли⁵⁵⁹. Самая замечательная роспись всего Кваттроченто — роспись виллы Леньяйа, исполненная Кастаньо в первой половине 50-х гг. с размахом замысла и твердостью стиля, особенно поражающими в холле маленькой пригородной виллы⁵⁶⁰.

Внутреннее убранство дворцов включало скамьи со спинками («spalliere»), приделанные к рамам картин. Самый типичный из известных ансамблей — несомненно, комната на первом этаже палаццо Медичи, известная как «la camera di Lorenzo», инвентарь которой (1492) указывает три картины в таком обрамлении: три «Битвы» Учелло, «Львы и драконы» и «Суд Париса» того же художника, «Охота» Пезеллино. Кар-

тины висели очень высоко, их расположение точно не установлено. Ансамбль восходит ко временам Козимо (начало 50-х гг.) и, по-видимому, не имеет определенной программы. Позднее к нему прибавились «Шествие волхвов» Гоццоли (1459) в капелле и роспись «Сказания о Геркулесе» в Большом зале⁵⁶¹. Новые программы появились около 1460 г. в библиотеке Бадиа (Фьезоле), содержащейся на счет Козимо, и особенно в росписи «Вакханки», исполненной Поллайоло в большом зале виллы Ланфредини в Арчетри⁵⁶². Немного позднее, около 1465 г., Пьеро Медичи заказал тому же Поллайоло для одной из комнат апартаментов Медичи три большие картины «Подвиги Геркулеса». Вазари пишет о них как о смелых и сильных произведениях, имевших большой резонанс⁵⁶³. В период 1465—1480 гг., хотя новые дворцы и возводились, в наших сведениях имеется пробел. Так, постройки, с чрезвычайным размахом начатые Франческо Сассетти около 1475 г., должны были включать и декоративные ансамбли, ныне, к сожалению, утраченные. У северного выезда из Флоренции, в Монтуги, этот богатый банкир около 1480 г. воздвиг дворец, роскошь, библиотека и две капеллы которого восхитили всех, судя по восторженному, своеобразному письму Фичино. Несколько позже Уголино Верино писал:

Montuguas Saxetti si videris aedes,

Regis opus credes.

[Если в Монтугах Сассетта увидишь покои —

Царским делом почтешь ...].

Ни от него, ни от более скромного городского дворца возле Санта Тринита (церкви, где Сассетти устроил себе погребальную капеллу и мавзолей) почти ничего не осталось⁵⁶⁴.

Вилла Спедалетто

О фресках, выполненных Боттичелли, Гирландайо, Перуджино и Филиппино Липпи на вилле Спедалетто близ Вольтерры, известно мало⁵⁶⁵: они упоминаются только в одном донесении о знаменитейших художниках Флоренции, отправленном к Лодовико Моро одним из его агентов⁵⁶⁶. Из него ясно следует, что роспись была начата после открытия Сикстинской капеллы в Риме (август 1483), где отличились трое первых художников. Филиппино, в отличие от них, только начинал, и любопытно видеть молодого живописца рядом со старшими товарищами. Роспись единодушно датируется 1484—1485 гг., до отъезда Филиппино в Рим. Вазари уточняет, что вклад Боттичелли был весьма значителен, а в биографии Гирландайо приводит важный факт: «В Спедалетто для Лоренцо Великолепного он написал изображение Вулкана с нагими людьми, кующими молотом Юпитеровы грома»⁵⁶⁷.

Речь, таким образом, идет о мифологическом ансамбле — первом столь явно выраженном. Подобная работа, выполненная художниками такого масштаба для самого Лоренцо, была, безусловно, значительной. Художники Медичи приспособили мир мифологии для украшения жилищ за тридцать лет до Фарнезины. Суть и направление

программы определить невозможно, но Боттичелли был в расцвете сил, считался художником «*d'optima ragione et integra prorogzione*» [«обладающим отличным разумением и совершенной пропорцией»] — можно предположить, что здесь, как и в Сикстинской капелле, он задавал тон всему ансамблю. Но о нем, как ни странно, мало говорили, а в прошлом столетии он весь пропал, за исключением нескольких неопознаваемых следов⁵⁶⁸. Фрески находились под портиком и в большой внутренней зале; можно в связи с этим припомнить композицию Поджо а Кайяно, где вновь явился Филиппино. Со Спедалетто утрачен важнейший пункт сравнения, позволяющий четко отличить ту «мифологию», которую любили во Флоренции, от более фантастических или же натуралистических форм, которые она подчас принимала в Падуе и Ферраре⁵⁶⁹.

Циклы росписей Боттичелли на виллах

Фрески виллы Лемми входили в большой ансамбль росписи «лоджии» на охотничьей вилле Мачерелли, принадлежавшей, возможно, Джованни Торнабуони⁵⁷⁰. Свет в эту «лоджию» поступает через маленькую колоннаду. На одной ее стене можно было видеть пейзаж и фигуры, ныне почти полностью пропавшие, а напротив, с другой стороны от окна, — две аллегорические сцены. В персонажах фресок узнавали Лоренцо Торнабуони (кузена Лоренцо Медичи) и Джованну дельи Альбицци, брак которых состоялся в 1486 г. На той фреске, которая сохранилась лучше, исполненной в мягких розовых и зеленых тонах, изображена молодая женщина перед Венерой и ее нимфами, на другой — молодой флорентинец, которого некое «божество» ведет в круг семи женщин — «искусств», то есть к познанию.

На самом деле никаких серьезных резонансов видеть здесь Лоренцо Торнабуони с невестой нет, и вполне вероятно, что фреска написана раньше 1486 г. Поэтому связывать ее смысл с бракосочетанием совсем не обязательно⁵⁷¹. Обе фрески ясно и неброско представляют стяжание высшей жизни под знаком Венеры — одну из главных идей гуманистов Кареджи. Венера обута в необычные сандалии, которые носит и в «Весне»; ее сопровождают три необутые нимфы, которые могут быть только Харитами. Предостерегающим движением она передает молодой женщине предмет, завернутый в покрывало; эта женская фигура со строгим взглядом встречается и на других флорентийских картинах. Следы живописи, сохранившиеся на штукатурке, и видимый слева источник заставляют предположить, что фигуры были написаны на фоне сада, аналогичного роще в «Весне». Та же богиня, которая вручает дар женщине, ведет за руку молодого человека к хору «семи искусств» — женщин под плотными покрывалами в многозначительных позах, главная среди которых — Риторика. Здесь листья и стволы деревьев и теперь видны на этом фоне, подобно ковру, удачно смотрится прекрасный профиль сосредоточенного героя. Именно фигура Венеры, повторенная из фрески во фреску, указывает на единство произведения и, конечно, всего цикла. Богиня располагает и дарами граций, и «истинным знани-

ем»⁵⁷². Вилла, находившаяся недалеко от Кареджи, особенно близка ему и по духу оформления.

Вазари видел «Весну» и «Рождение Венеры» на вилле Каstellо, в бывшем имении молодого кузена Великолепного: «В нескольких домах в городе, — пишет историк, — Боттичелли написал тонди и обнаженные фигуры. Еще и сейчас в Каstellо можно видеть ... две картины, одна из которых представляет Венеру, выходящую из пены, которую вместе с Амурами ветры прибивают к земле, другая также Венеру, которую Грации венчают цветами, что означает аллегория Весны. Обе картины выполнены очень удачно («con grazia»)). При всех своих обычных неточностях, Вазари безусловно полагает, что обе работы образуют своего рода диптих⁵⁷³, и склонен считать этот диптих продолжением ранее выполненной серии. Художник и далее продолжал работать для Лоренцо ди Пьерфранческо: в 1495—1496 гг. он по-прежнему руководил работами по содержанию и оформлению Каstellо; известно, что тот же самый сеньор заказал ему большой цикл иллюстраций к «Комедии». Этот князь был тесно связан с Фичино и «платониками»⁵⁷⁴. Боттичелли был «его» художником (об этом говорит все), и потому непременно должен был ориентироваться на гуманистический и платонический «дискурс» в духе Кареджи.

В 1477 г. вилла Каstellо была куплена для двух юных сыновей Пьерфранческо: Лоренцо (родился в 1463 г.) и Джованни (1467). Таким образом, в 1478 г., когда, вероятно, написана картина Боттичелли, Лоренцо ди Пьерфранческо было только пятнадцать лет. Но именно в этот момент Фичино, с которым Лоренцо состоял в переписке, адресовал ему большое «педагогическое послание» — своего рода идеальный гороскоп под знаком Венеры, символа «Человечности» («Humanitas»). Вскоре он просил двух друзей — гуманистов, Джорджо Антонио Веспуччи и Нальдо Нальди, пояснить молодому человеку это письмо. «Весна» еще больше, чем фрески виллы Лемми, напоминает ковер: позади — роща апельсиновых деревьев, над головой богини — полукруглый свод; перед рощей расстилается ковер весенних цветов, а по нему проходят многие из тех сущностей, о которых вели речь в садах Кареджи. В левой стороне с дозволения строгой, как Мадонна, Венеры пляшут Грации, рядом с ними Меркурий разгоняет облака, справа же изображена Флора в сопровождении нимфы, которую пихает Зефир. Здесь в сказочной роще изображены две стороны любви: благодать и похоть. С удивительной четкостью здесь связаны самые различные движения, формы извиваются арабесками, цветовая гамма приглушена. Боттичелли придает кругу мотивов, прочно закрепленных за описаниями царства Венеры (*Ovid.*, *Fastes*, 5, 33 след.; *Hor.*, *Carmina*, 7, 30 и затем Полициано — *Stanze*, 1), серьезный аллегорический и астрологический смысл; он «сакрализует» тему, превращая ее в своего рода мирское, гуманистическое боговидение⁵⁷⁵.

Многочисленные у Фичино места о «духовном рождении» Красоты столь же хорошо подходят и к явлению Венеры между двумя ветрами (родные братья Зефира), выдыхающими изо рта цветы, и «Орой» (сестра Флоры) в расписанном цветами платье. Вся сцена иллюстрирует великие тексты греков, в то самое время переложенные Полициано (*Stanze*, 1, 99):

Una donzella non con uman volto
Da' zefiri lascivi spinta a proda,
Gir sovra in nicchio; e par che il ciel ne goda.
[«На раковине резвые Зефиры
Пригнали к берегу неземную деву:
Она кружит, и радуется небо»].

Эта улыбка неба и природы, вызванная красотой, и есть то, что гуманисты неизменно представляли высшей истиной, которая должна открыться правильно совершаемому созерцанию. И так, картина Боттичелли – не просто своего рода литературное упражнение, реконструкция шедевра Апеллеса по описанию Плиния, но и ключ к поэтическим излияниям гуманизма, где применен его излюбленный символ, одна из основных в учении Фичино педагогических тем⁵⁷⁶. Все эти работы Боттичелли явно входили в программу гуманистической «пайдейи» Кареджи.

Палаццетто Бартоломео Скалы

В конце 1480-х гг. Джулиано да Сангалло построил большой дом для одного из близких друзей Фичино Бартоломео Скалы⁵⁷⁷. В письме от 11 ноября 1490 г. об этой дружбе говорится в самых проникновенных выражениях: «Unum sumus, immo sumus et unus» [«Мы едины, а вернее – мы одно»]. Эта прекрасное единодушие не дает Фичино принять друга в своем маленьком домике: «Потому благочестиво было бы принять, напротив, приглашение в твой большой дом на Борго Пинти. Там единым сердцем, под приятной сенью Лаврентия Медичи⁵⁷⁸, да славим Фебово сияние, хранимы Аполлоном, Музами, а в лике Муз Платоном ...». Эта формула, в самом типичном для Академии духе связывающая Лоренцо, Муз и Платона, завершает письмо, в котором Фичино принимает приглашение знаменитого юриста приехать в его новый «аполлинический» дом⁵⁷⁸.

Дом этот известен, но «палаццетто» на Борго Пинти в XVI в. был включен в состав дворца Делла Герардеска и частично перестроен. Недавно отреставрированный старый «кортиле» имеет все черты стиля Джулиано да Сангалло и без колебаний должен быть ему атрибутирован. Каждый из фасадов квадратного двора украшен тремя арками; окружающая его галерея под портиком перекрыта арочным сводом, аналогичным портику Поджо, с полихромными кессонами. Со всех четырех сторон пилястры между арками продолжают выше антамблемента и делят верхний фриз на три части. На этом фризе в 1490 г. были помещены лепные крашенные под бронзу барельефы мастерской Бертольдо. На этих больших панелях под невразумительными латинскими надписями, именующими основные силы душевной жизни («Любовь», «Нежность», «Прение», «Покой» и др.), изображены сцены сражений, шествий, торжеств, в которых можно признать все составляющие псевдоантичной «психомеханики». Эти темные аллегории придумывал сам адвокат-неоплатоник. При всем том, что стиль рельефов поразительно энергичен и подчас прост, им не хватает прелести и ясности. В каком-то смысле они завершают и развивают серию тонди, помещенных в таком же месте и с

той же функцией во дворике палатцо Медичи, но перегруженный стиль Бертольдо, сопологая многофигурные сцены, имитирующие римские бронзы, ввел сюда аллегорический дидактизм «новой психологии»⁵⁷⁹.

Комнатные картины Боттичелли и Пьеро ди Козимо

Сразу после упоминания о «двух Венерах» Вазари говорит о двух циклах, предназначенных для оформления помещений. «На виа де' Серви у Джованни Веспуччи (ныне дом Пьеро Сальвиати) он сделал по всем стенам несколько картин в ореховых рамах, к которым приделана сплошная скамья (spalliera); там много прекрасных и живых фигур. Для дома Пуччи он написал четыре маленькие очаровательные картины с маленькими фигурками по новелле Боккаччо «Настаджо дельи Онести»⁵⁸⁰.

Второй ансамбль датируется временем брака Джанноццо Пуччи и Лукреции Бини в 1483 г., но исполнен не рукой самого художника: если он и выполнил для него картон, то исполнение принадлежит Бартоломео ди Джованни и Якопо дель Селлайо. Эта куртуазная история, жестокая и вместе с тем красивая, по стилю восходит к искусству «кассонов» с некоторыми новыми чертами⁵⁸¹. Но если оформление дома Веспуччи, датируемое 1498 или 1499 г., включало, как полагают, сцены «Жизни Лукреции» (Музей Гарднер, Бостон) и «Римлянки Виргинии» (Академия Каррара, Бергамо), то оно относится к иному роду. Его архитектурные фоны навеяны (и, может быть, нарисованы) Джулиано да Сангалло. На этих фризах, эмалевые тона которых напоминают феррарцев, представлены исключительное богатство движений и беспокойное оживление. Античность Боттичелли не знает меры, драматична, все в ней — жест и патетика⁵⁸².

Примечательно, что в том же доме известен не менее уникальный ансамбль Пьеро ди Козимо. «Для Джованни Веспуччи, жившего напротив Сан Микеле на виа де' Серви, он исполнил по стенам одной из комнат несколько «вакханалий». Там он написал сатиров, фавнов, сильванов и вакханок столь странных, что дивно глядеть на множество этих бурдюков и одежд, разнообразие козлоподобных черт при совершенном изяществе и правдоподобию»⁵⁸³. Дом на виа де' Серви купил Гвидантонио, отец Джованни, гонфалоньер времен Савонаролы и один из тех, кто потрудился над его низвержением; случилось так, что около 1500 г. ему необходимо было еще оформить несколько комнат. Панно Пьеро представляют собой диптихи по мотивам «Фастов» Овидия (III, 725 след.): открытие меда спутниками Вакха (и изготовление медового печенья для ритуальных возлияний) и бурлескная сцена падения Силена, попавшегося осам, думая, что достал пчелиный сот⁵⁸⁴. Точный генезис этих «вакхических сцен» («*storie bacchanagie*») для нас неясен. Саркастическая и вместе с тем простоватая энергия Пьеро здесь особенно ясно проявляется в изображении мертвых деревьев, на которых висят пчелиные рои, и растрепанных вакханок. Это никакая не «вакхическая процессия», а шумная толпа крестьян, которая, по деревенскому обычаю, бежит ловить рой, бряцая в тазы и кастрюли. В картине есть нота едкого юмора, подчеркнуты странные и монструозные формы, что кажется сознательным ответом на целомудренные картины

Боттичелли. Например, фавнесса, лежащая на переднем плане, напоминает один из рельефов на цоколе храма в «Клевете»⁵⁸⁵.

Удалось установить и состав цикла картин, изображающих первобытную жизнь, который, по Вазари, заказал Франческо дель Пульезе «для внутренности комнаты» («*intorno in camera*»): «Охота» и «Возвращение с охоты» (Музей Метрополитен, Нью Йорк) и «Пейзаж с животными» (Оксфорд)⁵⁸⁶. Это своего рода дикая пастораль с фигурами чудовищ и людей, воюющих с непокорной природой. Картины небольшого размера, поэтому предполагают, что в тот же ансамбль входили и другие, более монументальные панно на тему Вулкана — символа технической цивилизации; одно из них изображает «Эола и Вулкана», наставляющих людей. В самом деле, циклы эти соотносятся друг с другом: первый представляет страхи первобытных людей до укрощения огня, второй — эру Вулкана в образе сказаний об этом боге. В «Генеалогии богов» (XII) Боккаччо приводит большой рассказ, взятый из Витрувия и явно восходящий к Лукрецию, в котором излагается бесприютная жизнь человечества до трудов бога-ремесленника.

Интереснее всего источник этого заказа: Франческо ди Филиппо дель Пульезе, богатый купец и активный сторонник народной партии, был активным «плаксои»; в завещании 1503 г. он перечисляет картины религиозного содержания, предназначенные монастырю Сан Марко: «Христос» фламандской работы, «Страшный Суд» фра Анджелико со створками Боттичелли и «Последнее причастие блаженного Иеронима» — быть может, лучшую из «мистических» картин Сандро⁵⁸⁷. Факт, что за несколько лет до того Франческо обратился к Пьеро ди Козимо, чтобы украсить свой дом «антигуманистическими» картинами о первобытном человечестве, любопытен для характеристики этой личности и говорит о том, какое сопротивление подчас вызвали образы, подобные боттичеллиевым. Не стоит упоминания допущенная Вазари путаница между Франческо дель Пульезе и его дядей Пьеро (ум. в 1498 г.), также любителем искусства, портрет которого написал Филиппино Липпи, а надпись к нему — Брачези. Об эклектизме его племянника говорит тот факт, что он заказал Филиппино большую алтарную картину «Явление Богородицы святому Бернарду» (1486), а немного позднее восхищался картиной Перуджино, которую хотел отспорить у монахинь Санта Кьяры. Понятно, почему этого независимого во вкусах любителя пленили смелый бурлеск и резкость Пьеро ди Козимо.

Примечания

К разделу I

¹ Vasari, ed. Milanesi, V, 395.

² Об этой проблеме в целом: *Duhn F. V. Ueber die Anfänge der Antikensammlungen in Italien // Nord und Süd. XV. 1880. S. 293-308; Burckhardt J. Die Sammler // Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Gesamtausgabe. Bd. 12. Berlin, 1930. S. 293-396.* Недавно Р. Краутгеймер опубликовал ценный каталог саркофагов и рельефов, доступных для художников в середине XV в. (*Krautheimer R. Lorenzo Ghiberti. Princeton, 1956. P. 337-352*).

³ Il giubileo dell'anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Ruccellai // Archivio della Soc. Romana di storia patria. IV (1881).

⁴ *Vasari*, ed. Milanese, V, 55.

⁵ Vita di Benvenuto Cellini / A cura di A. Padovan. Milano, 1915. P. 3, 15; *Müntz E.* Les précurseurs ... Гл. 2 (P. 44 след.); *Albertini F.* Memoriale di molte statue e picture della Città di Firenze. Firenze, 1510.

⁶ *Vasari*, ed. Milanese, I, 294 след. («Жизнь Никколо и Джованни Пизано»).

⁷ *Ibid.*, I, 285 («Жизнь Арнольфо»); позднее: *Lami G.* Lezioni di antichità toscane. 2 vol. Firenze, 1766. P. XII-XIII и ил.; P. 196. О них упоминает уже Боккаччо (Декамерон VI, 9). Известно пять из этих статуй и надгробий, из которых две по-прежнему находятся у южного портала, одна считается находящейся во дворце Медичи, одна плита служит надгробием внутри Баптистерия, одна хранится в Уффици (*Paatz W. Kirchen ...* Bd. 2, S. 207, 265 (примеч. 178)).

⁸ *Paatz W. Kirchen ...* Bd. 2, S. 173 и 211, примеч. 2. Эту легенду см. у Данте (Inf., XIII, 143) и особенно у Джованни Виллани (кн. 1, гл. 42 и 60). О свидетельствах Пальмиери и Полициано см.: *Richa G.* Notizie storiche delle chiese fiorentine. Vol. 5. Firenze, 1757.

⁹ *Paatz W. Kirchen ...* Bd. 4, S. 245, примеч. 2. Предание о часовне 62 г.: *Villani G.*, I, 57; *Lami G.* Op. cit. Vol. 1, P. 27. В серии рисунков, с большой вероятностью приписываемых Симоне Кронака, наброски церкви Святых Апостолов находятся в числе римских зданий (*Grassi L.* // *Palladio*. VII (1943). P. 14-22).

¹⁰ *Paatz W. Kirchen ...* Bd. 1. S. 245, примеч. 3; *Villani G.* III, 3; *Salutati C.* Ed. Moreni. Firenze, 1826. P. 21-22; Анонимная биография Брунеллески в изд. Э. Тоэски: Firenze, 1927. P. 29. Вазари (*Vasari*. Ed. Milanese, I, 238) говорит о мраморной доске с надписью в честь закладки Санти Апостоли в 805 г. Считалось, что это подлог эпохи Лоренцо, связанный со всеми прочими восхвалениями величия Флоренции начала 1490-х гг. В этом не было бы ничего удивительного: фальсификации с целью показать историческую славу того или иного города в XV в. были нередки; хорошо известны подделки Аннио да Витербо (*Faldi I.* Dipinti e sculture del museo Civico. Viterbe, 1955. № 38). Но согласно В. Паацу (*Kirchen ...* Bd. 1, in fine), надпись находится на доске начала XIII в. и должна относиться к тому же времени, так что это подделка средневековая.

¹¹ Г. Сулье (*Soulier G.* Les influences orientales dans la peinture toscane. Paris, 1924) поставил эту серьезную проблему, но не нашел ее точного решения, поскольку не заметил элемента экзотизма, присущего всякой «готической» культуре, что выявил позднее Ю. Балтрушайтис (*Baltrusaitis J.* Le moyen âge fantastique. Paris, 1955). Сулье указал на отличие флорентийской атмосферы от римской и поставил «этрусский вопрос».

¹² Флорентийцы XV в. нередко вспоминали, следуя старой «Хронике о происхождении града» (*Chronica de origine civitatis*; начало XIII в.) и Дж. Виллани, о римских корнях Флоренции, основанной то ли Суллой, то ли Цезарем в противовес этрусскому городу Фьезоле (*Rubinstein N.* The beginnings of political thought in Florence // *JWCI*. V (1942). P. 198). Об «этрусском вопросе» см. ниже, с. 62-68.

¹³ *Chastel A.* «Di mano dell'antico Prassitele» // *Eventail de l'histoire vivante: Mélanges Lucien Febvre*. Paris, 1953. Vol. 2. P. 265-271; *Müntz E.* Les précurseurs.; *Walser E.* Poggius Florentinus: Leben und Werke. Leipzig, 1914 (гл. 18); *Jaeschke E.* Die Antike in der florentinischen Malerei des Quattrocento. Strassburg, 1900; *Schlosser J. von.* Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti. Basel, 1941 (гл. 3: «Собиратель и любитель антиков»).

¹⁴ О Скварчоне: *Ridolfi.* Le maraviglie dell'arte ... 1648. P. 67-78. О венецианском враче Джованни Донди, искавшем интересные вещи в Риме в 1375 г., и роли падуанского семейства Каррапа: *Schlosser J. von.* Die ältesten Medaillen und die Antike // *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen* (Wien). XVIII (1897). О Дженгиле Беллини: *Gronau G.* Die Künstlerfamilie Bellini. Leipzig, 1909. P. 51. О Фе-

лице Феличано (1433-1480): *Fiocco G.* Felice Feliciano amico degli artisti // Archivio venetotrentino. IX (1926). P. 188-206.

¹⁵ См.: Введение к наст. кн.; *Müntz E.* Les collections ...; Mostra Medicea. Firenze (1939). Catalogo ... — и особенно: *Kris E.* Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance. 2 Bd. Wien, 1929 (Гл. 3: «Коллекции»).

¹⁶ *Vasari*, ed. Milanese, IV, 218 («Жизнь Мариетто Альбертинелли»).

¹⁷ Документы об этой постройке см.: *Kristeller A.* Andrea Mantegna. Berlin, 1902. S. 429, 525, 528; о собственно жилом доме Мантеньи в Мантуе: *Ibid.* S. 214-215. Дж. Фьокко (*Fiocco G.* Andrea Mantegna e il Brunelleschi // Atti del I congresso nazionale di storia dell'architettura (1936). Firenze, 1938. P. 180, примеч. 2) исправил ошибку Ш. Ириарте (*Yriarte Ch.* La maison de Mantegna a Padoue // Cosmopolis, mars 1897, p. 738) и принял толкование девиза «Ab Olympro», предложенное в ст.: *Dorez L.* Andrea Mantegna et la légende «ab Olympro» // Comptes rendus / Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres. Paris, 1918. P. 370-372.

¹⁸ Инвентари коллекции см.: *Müntz E.* Les arts à la cour des papes. T. 2. Paris, 1879. P. 181-287; *Idem.* Le précurseurs ... Ed. ital P. 138-139.

¹⁹ *Aldrovandi U.* Delle statue antiche, che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono. Venezia, 1566; *Hübner P.G.* Le statue di Roma: Grundlagen für eine Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance. Bd. 1. Leipzig, 1912 (Römische Forschungen: Bibl. Herziana; 2); *Hülßen C.* Römische Antikengärten des 16. Jh. // Abhandlungen der Heidelberger Akad. d. Wiss. Heidelberg, 1917).

²⁰ *Passerini L.* Curiosità storico-artistiche fiorentine. Firenze, 1866; *Müntz E.* Les collections ... P. 107. Археологические находки, в XV в. находившиеся в разных домах Медичи, а в течение следующих столетий поменявшие местонахождение, в большинстве своем перешли на хранение в Уффици, однако инвентарь: *Dütschke H.* Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz. München, 1897, — не всегда удовлетворительно указывает дату поступления из герцогских собраний. А.Ф. Гори (*Gori A.F.* Inscriptiones anticae Etruriae. Vol. 3, ил. 34) упоминает саркофаг (по его мнению, этрусский) «in hortis regiae villae ad Podium Caianum» [«в садах королевской виллы Поджо а Кайяно»] (см.: *Förster R.* Miscellen // Archaeologische Zeitung. Bd. 33 (1875). S. 102, примеч. 4).

²¹ *Hülßen C.* La Roma antica di Ciriaco d'Ancona. Roma, 1907. Самое красноречивое свидетельство того, какие фантастические формы принимала полуученая, полународная археологическая любознательность на рубеже XV и XVI в., — сборник «Antiquarie prospettiche Romane», составленный каким-то ломбардцем и опубликованный Дж. Гови (*Govi G.* Intorno a un opuscolo rarissimo // Atti Accad. dei Lincei, № 3, сер. 2). Roma, 1874. См.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 145).

²² О Фонцио: *Marchesi G.* Bartolomeo della Fonte. Firenze, 1900. P. 103; о Сангалло и Гирландайо: *Egger H.* Codex Escorialensis: Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt D. Ghirlandaios. Wien, 1906; *Saxl F.* The classical inscription in Renaissance art and politics // JWCI. IV (1940, I). P. 367 след. Об археологических тетрадах Джулиано да Сангалло см. ниже, с. 121-122 след.

²³ О реконструкциях античных произведений по описаниям: *Foerster R.* Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. XLIII (1922). S. 12 след. Тот же эффект додумывания на основе отдельных формулировок и текстов может быть отнесен и к другим областям (см. ниже, с. 83-95). Термин «псевдоморфоза» предложен Ф. Закслем и Э. Панофски в работе: Classical mythology in medieval art. Metropolitan museum Studies (New York). IV (1933).

²⁴ *Bürger F.* Geschichte des florentinische Grabmals von der äteten Zeiten bis Michelangelo. Strassburg, 1904. Общие суждения Э. Панофски см. в его кн.: Studies in iconology. New York, 1939. P. 183 след.

²⁵ Леонардо Бруни и значения его «Истории» см.: *Rossi V.* Il Quattrocento. Ed. 4. Milano, 1949. P. 31 след., 170 след. О преклонении Фичино перед Бруни см.

ниже, с. 126. О мотиве книги: *Marrou H. Mousikos anep. Grenoble, 1938.* О произведении Росселлино: *Planiscig L. Bernardo und Antonio Rossellino. Wien, 1942.* Ил. 13; *Bürger F.* Op. cit. Гл. 5. Эпитафия говорит о скорби Истории, Красноречия и всех муз.

²⁶ *Reymond M. La sculpture florentine. T. 3: Seconde moitié du XV siècle. Paris, 1889* («Не знаю, есть ли капелла, которая может с ней сравниться по гармонии живописи, скульптуры и архитектуры» — с. 81); *Planiscig L.* Op. cit. Ил. 41 след.

²⁷ Изображение по гравюре Лафрери (1549): *Tolnay Ch. de. The Medici Chapel (Michelangelo.: T. 3). Princeton, 1948.* Рис. 209.

²⁸ О таких античных мотивах, как пальмы и канделябры, см.: *Altmann W. Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage. Berlin, 1905.* S. 122 след.

²⁹ Сохранилось письмо Пьерфилиппо Пандольфини к Платине от сентября 1459г., написанное по инициативе кардинальского секретаря, с просьбой сочинить возвышенное стихотворение о покойном (*Della Torre A.* Op. cit. P. 535). Подчеркивая дарования и достоинства молодого прелата, Пандольфини заключает: «habes campum latissime ad hunc virum exornandum: cum a genere in quo fere omnes mortales excedit, tum quod majus est a virtutibus maximeque a virginitate ...» [«поле для прославления сего мужа у тебя пространнейшее: и род его, коим он далеко превосходил почти всех смертных, и то, что был он велик добродетелями, всего же паче девством ...»] (*Magl. chap. VI, 166, f. 105b-106b*).

³⁰ *Vasari, ed. Milanese, III, 94-96.* Ф. Закль усматривает в мотиве тавромахии синтез мотивов победы Геракла над быком и митраистского жертвоприношения (*Saxl F. The origin and survival of a pictorial type // Proceedings of the classical association. Vol. XXXI (May 1935).* P. 32-35; см. также: *Idem. Mithras: Typengeschichtliche Untersuchungen. Berlin, 1931*).

³¹ О месте Эрота на колеснице в античном погребальном искусстве: *Cumont F. Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains. Paris, 1942.* P. 348. III. Пикар указал на фигуру крылатого гения на колеснице из Казанлыкской гробницы (Болгария) (*Revue d'histoire des religions. 1947-1948.* P. 113 след.).

³² Один экземпляр из собрания Павла II, то есть приобретенный в 1471 г., указан в инвентаре собрания Лоренцо (*Seymour de Ricci G. The Gustave Dreyfus collection: Reliefs and plaquettes. London, 1931, P. 30* (ил. 14, № 27); серия гемм отмечена Гори..(*Museum Florentinum ... Vol. 2. Ил. 70, рис. 2*).

³³ Именно так толкует два наших изображения П. Шубринг: «In den seitlichen Reliefs des Sockels ist Herkules als Löwensieger und Elias Himmelfahrt dargestellt» [«В рельефах по бокам на цоколе изображены Геркулес — победитель льва и вознесение пророка Илии»] (*Schubring P. Die italienische Plastik des Quattrocento. Berlin, 1919.* S. 125).

³⁴ *Seymour de Ricci.* Op. cit. P. 30; *Hill G.F. A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini. London, 1930.* № 563 (5-6).

³⁵ См.: *Chastel A. Marsile Ficcin et l'art. Введение, 3 и Ч. 2, гл. 1.*

³⁶ *Pope Hennesy J. The Virgin and Child by Agostino di Duccio. London, 1951.* P. 15 (*Victoria and Albert museum monographies; № 6*). Этот медальон здесь сопоставлен с серебряной монетой Гиерона II Сиракузского.

³⁷ См. ниже, с. 137-138.

³⁸ В. фон Бодде (*Bode W. von. Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas. München, 1892.* Ил. 134а) впервые счел этот бюст портретом сына Гаттамелаты Антонио да Нарни, исполненным Донателло в Падуе около 1443 г. И датировка, и атрибуция, и определение персонажа ныне отвергнуты. Каталог выставки 1935 г. «Итальянское искусство» (Paris, 1935. № 1032) приводит библиографию на момент выставки и обзор разных точек зрения, не становясь ни на одну из них. В ст.: *Lanyi J. Problemi della critica donatelliana // La critica d'arte. XIX (1939).* P. 9-23, — автор подробно сравнивает бюст из Барджелло с бюстом из

Сан Россоре, откровенность которого кажется ему несовместимой с «эстетизмом» нашего бюста. Его выводы приняты Л. Планишигом (*Planiscig L. Donatello. Firenze, 1947*); мы поддержали их в одной краткой заметке (Прогнозиони. III (1950). P. 73-74). Однако Г.У. Дженсон (*Janson H.W. The sculpture of Donatello. Princeton, 1957. P. 131-143*) вновь приписал произведение Донателло и датировал временем около 1440 г.

³⁹ Как предполагает Р. Виттковер (*Wittkower R. A symbol of platonic love in a portrait bust by Donatello // Journal of the Warburg institute. I (1937-1938). P. 260-261*). «Федр» был переведен Леонардо Бруни в 1424 г., но предисловие канцлера (*Baron H. Leonardo Bruni Aretinos humanistisch-philosophische Schriften. Leipzig, 1928. S. 125-128*), в отличие от предисловия Фичино, не получило отзвука в эстетике.

⁴⁰ Атрибуция феррарцу Никколо Барончелли (*Schmarsow A. // Repertorium für Kunstwissenschaft. XII (1889). S. 206; Semrau M. Donatellos Kanzeln in San Lorenzo. Breslau, 1891. S. 95*) по меньшей мере не вызывает протеста.

⁴¹ *Ficino M. In Convivium Platonis sive de amore, VII, 14* (Ed. R. Marcel, Paris, 1956, p. 260); *De legibus, dialogus secundus, Marsilli Ficini argumentum // Platonis Opera. Venezia, 1571, p. 435*: «Aurigam pueritiae equis imponit <Plato>, voluptatis et doloris habenas manu tenentem. Quem quidem aurigam virtutum scilicet quae primo pueris advenit, qua voluptas et amor dolorque et odium per alienam rationem recte in animos influunt antequam ratione moveantur» [Платон оставит коням младости возничего, держащего в руках поводья наслаждения и скорби. И поначалу детям достается возница с такими качествами, что в их не ведающие разума души прямо вливаются наслаждение и любовь, скорбь и ненависть, прежде, чем они бывают движимы разумом].

⁴² Г.У. Дженсон (Op. cit. P. 142-143) приводит несколько любопытных сопоставлений между конями на медальоне и аналогичными мотивами статуи Гаттамелаты (ил. 253) и Давида (шлем Голиафа, ил. 368); кроме того, он считает изображенного персонажа близким, например, к «Пророку Даниилу» из Падуи (ил. 284), вследствие чего вновь приходит к предположению, что бюст выполнен около 1440 г., в одно время с «Атисом» (Барджелло). Нет сомнений, что связь с творчеством Донателло у бюста молодого человека с камеей есть, но есть в нем и стилизация, слишком изысканные детали (например, гильошировка волос — ср. ил. 234 и 236), чересчур далекие от манеры мастера. Сомнительной остается и предложенная дата: «колесница души» вошла в моду лишь около 1460 г.

⁴³ *Yriarte Ch. Livre de souvenirs de Maso di Bartolomeo (Masaccio). Paris, 1894. P. 35-37*. Работы: *Foratti A. I tondi nel cortile del Palazzo Riccardi a Firenze // L'arte. XX (1917). P. 19-30; Pesce G. I tondi del cortile del Palazzo Riccardi // Rivista dell'Istituto d'archeologia (Roma). 1935*, — выявляют сомнительность этой атрибуции.

⁴⁴ Во внутреннем дворе палаццо Пикколомини в Пиенце (1460–1463), явно навешанном палаццо Медичи, над аркадами также идет широкий поясной карниз, и по обе стороны от центрального медальона с гербом Пикколомини еще видны места двух других (*Vaum J. Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien. Stuttgart, 1926. Ил. 120*).

⁴⁵ Об использовании «bacini» — керамических блюдец, вделанных в церковные фасады: *Bivanti E. Bacini di Pisa // Faenza. XXXIV (1948). P. 51* след. Об античных «тонди»: *Toynbee J.M.C. Roman medaillons. New York, 144 (Numismatic studies, V)*. По устному замечанию Ш. Пикара, этот мотив имеет греческое происхождение (Приенский алтарь III в., Героон в Калидоне — II в.).

⁴⁶ *Salis A. von. Op. cit. P. 280*. По мнению г-на Пикара, он напрасно связывает с этой проблемой «oscilla» (двусторонние диски) вакхических обрядов.

⁴⁷ Вопреки гипотезе И. Кауффмана (*Kauffmann J. Donatello. Berlin, 1936. S. 172* след.), увидевшего здесь именно аллегорию достоинств Медичи: ключом к ней он считает кентавра с восточной стены, который держит в руках «шары». Но, как

заметил Е. Ланьи, это просто корзина с фруктами, так что никакого цикла, связанного с Медичи, здесь нет (*Janson H.W. Op. cit. P. 83*).

⁴⁸ *Kris E. Meister und Meisterwerke ... Bd. 1, S. 17* след. Об истории печати с Диомедом см.: *Planiscig L. Die Estensische Kunstsammlung. Wien, 1919*. Здесь виден лишний резон более поздней датировки медаллонов: все прототипы упомянуты не в инвентаре Козимо (1452), а лишь в 1492 г. (инвентарь Лоренцо).

⁴⁹ *Dütschke E. Antike Bildwerke ... Bd. 3, S. 10*.

⁵⁰ *Kris E. Op. cit. S. 21; Planiscig L. Op. cit. S. 50*.

⁵¹ *D'Ancona P. La miniatura fiorentina. Firenze, 1914*.

⁵² *Italian manuscripts in the Pierpont Morgan Library. New York, 1953. № 71, ил. 49*.

⁵³ *Нащ. библи. Lat. 8834. См.: Delisle L. Le cabinet des manuscrits. Paris, 1868. Т. 1. P. 218; Hevesy A. de. La bibliothèque du roi Mathias Corvin. Paris, 1923. Ил. 34*.

⁵⁴ Тип Диомеда, сидящего с палладием в руках, распространенный в античной глиптике (*Furtwängler. Die antike Gemmen. № 19, 21; ил. 9; № 1, 2, 4*), встречается и на табличках. Изображение из дворика Медичи также воспроизводилось в принадлежавших им рукописях и послужило прототипом для одного из обнаженных Сикстинской капеллы – того, что находится справа вверху от Эритрейской Сивиллы.

⁵⁵ Краткое исследование этой знаменитой вещи предпринял К. Фрей в связи с рельефом, ошибочно приписанным Микеланджело (*Frey K. Quellen und Forschungen ... Bd. 1. Berlin, 1907. S. 91* след.).

⁵⁶ Текст см.: *Ghiberti E. I Commentarii ... Lib. 2 (Ed. cit. I. P. 47 (текст) и II. P. 177-178 (комментарии))*. В немецком переводе: *Schlosser J. von. Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti ... S. 212*.

⁵⁷ *Schlosser J. von. Der Geist der ghibertinischen Kunst // Op. cit. S. 112* и особенно: *Zwei antike Siegelsteine: der Chalzedon des Niccolo Niccoli und der Karneol der Medici // Ibid. S. 160-164*. Имя Пирготела, взятое у Плиния (*Hist. nat., XXXVII, 4*), особенно занимало воображение людей Кваттроченто, а затем было использовано фальсификаторами вроде венецианца Дж. Дж. Ласкари (*Kris E. Meister und Meisterwerke ... S. 24* след.; *Bode W. von. Der Bronze-Katalog [des Museums von Berlin]. № 490*).

⁵⁸ *Vasari, ed. Milanese, II, 235*. Драгоценная корналина была не камеей, как часто пишут, а именно геммой. Она не сохранилась. Существует ее повторение в бронзе (Берлинский музей), по-видимому, точно воспроизводящее и оправу Гиберти, и саму гемму (*Schlosser J. von. Zwei antike Siegelsteine ... S. 16* с репродукцией; *Kris E. Op. cit. № 28, ил., S. 12*).

⁵⁹ Например, на боковой стенке саркофага в Сан Паоло Фуори ле Муре, упомянутого А. Марру (*Marrou H. Mousikos aner: Etude de la vie intellectuelle sur les monuments romains. Paris, 1934. P. 108, № 109*). Свод рельефов, изображающих Марсия см.: *Robert C. Die antiken Sarcophagreliefs. Bd. 3: Th. 2. Berlin, 1904. № 196-216, ил. 63-69; Cumont F. Recherches sur le symbolisme funéraires des Romains. Paris, 1942. P. 28-30*.

Помимо поединка Аполлона и Марсия, который нас сейчас не интересует, в греко-римском искусстве встречаются следующие изображения «казни нечестивого сатира»: 1) в живописи – картина Зевксиса в храме Согласия, упомянутая Плинием (*Hist. nat., XXXV, 66*); Гиберти (*I commentarii..., I, 20*), цитирует этот отрывок, но с нелепой ошибкой в результате неправильного прочтения: «Марсий, сосланный во храм»; 2) в монументальной скульптуре – группа из Пергама; 3) в резьбе по камню; 4) в погребальном искусстве. См. общий обзор: *Overbeck J. Griechische Kunstmythologie. Leipzig, 1887. Bd. 3. S. 420-432 (Кн. 5: «Аполлон», гл. 12 «Музыкальное состязание с Марсием»)*. Уже в классическом греческом искусстве Марсий был очевидным «олицетворением фригийского духа», как замечает Ш. Пикар в связи с группой Мирона «Афина и Марсий» (*Picard Ch. Manuel d'archéologie grecque: La sculpture. II (V siècle). Vol. 1. Paris, 1939. P. 232*).

⁶⁰ *Vasari*, ed. Milanese, II, 407 (о Донателло), II, 366-367 (о Верроккио). О реставрации Верроккио и ее смысле: *Valentiner W.R. Der «rote Marsyas» des Verrocchio // Pantheon XX (1937). S. 329-334.*

⁶¹ *Dütschke H. Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz. Leipzig, 1878. Bd. 3: Die Antike Bildwerke in Oberitalien. № 549: «Скиф»; № 169: «Марсий». Об эллинистической группе: *Picard Ch. La sculpture antique: De Phidias à l'ère bysantine. Paris, 1926. P. 253-254.* На алтаре Аполлона (I век н.э.), обнаруженном в Арле, в центре рельефа изображен бог-кифаред, а на боковых стенках — скиф и привязанный за руки к дубу Марсий (*Benoit F. Le musée lapidaire d'Arles. Paris, 1936. P. 28-29.*)*

⁶² История мотива вкратце изложена в работах: *Muntz E. Histoire des arts ... T. 1. Paris 1889, P. 257; Frey K. // Anonimo magliabecchiano... P. 275 след.*

⁶³ *Muntz E. Les collections ... P. 69.* Известно, что Пьеро Медичи при бегстве из Флоренции увез ее (*Müntz E. Les précurseurs ... P. 215.*)

⁶⁴ *Kris E. Op. cit., № 30 (Ил. на с. 12; гемма Парижской национальной библиотеки). Дж. Сеймур де Риччи. (Op. cit. P. 28-29, № 24) перечисляет все известные варианты. На № 8 есть надпись: «Prudentia, puritas et tertium quod ignoro».*

⁶⁵ Репродукция: *Gamba C. Botticelli. Paris, s.a. Ил. 113. См.: Mesnil J. Botticelli. Paris, 1938. P. 220.*

⁶⁶ *Bode W. von // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. II, XII (1891). S. 167.*

⁶⁷ В моде было носить именно такую камею, как указывает Вазари (*Vasari*, ed. Milanese, V, 337), а затем Л. Куражо (*Courajod L. L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques aux XV et XVI siècles). Paris, 1889.*)

⁶⁸ Венская библиотека: *Cod. hist. prof. 66; vol. 1: Philostratus. Heroica; Icones (опис.: Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich / ... Hrsg. J. Schlosser u. H.J. Hermann. [Ser.] 6: Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance. Bd. 3: Mittelitalien: Toskana, Umbrien, Rom. Leipzig, 1932. № 25 (S. 101 след., особенно S. 105). См. также: La miniatura fiorentina ... T. 2. P. 805 (№ 1592), ил. 91; Hevesy A. de. La bibliothèque du roi Mathias Corvin. Paris, 1923. P. 38, 82 (№ 130), ил. 31.*

⁶⁹ *Muntz E. Op. cit. P. 257 (Риккардианская библиотека).*

⁷⁰ *Mostra delle biblioteche di Lorenzo. Firenze, 1951. № 90.*

⁷¹ *Pico della Mirandola G. De genere dicendi philosophorum (текст первых изданий см.: *Garin E. Filofofi italiani del Quattrocento. Firenze 1942. P. 436.*)*

⁷² После того, как Ф. Беренс без особых подробностей представил миф о Марсии в эпоху Возрождения как версию античного мифа о спасении (*Bérence F. A la recherche d'un mythe. Nouvelles littéraires. 21 mars 1946*), П. Ренуччи (*Renucci P. Dante et le mythe de Marsyas // Bulletin de la Société des études dantesques. 1949. P. 1 след.*) счел возможным утверждать, что образ «Рая» — чисто декоративный. Тот же ученый в кн.: *Dante, disciple et juge du monde gréco-latin. Paris, 1954, —* пишет, что поэт хотел лишь сказать, что сможет избежать безумной гордыни Марсия и покориться «небесному Разуму, благоволящему вдохновить его» (р. 205-206). Но очевидный интерес Данте к «тайнам языческой религии», на который обратил внимание А. Ренуде (*Renaudet A. Dante humaniste. Paris, 1952*) подводит к выводу, что здесь наряду с «моральным» есть и «мистический» смысл. Во всяком случае, именно в такой полной форме понимали этот миф неоплатоники XV в.

⁷³ Например, корнелиновая камея из Неаполитанского музея, причем более крупная, чем медичейская гемма. Э. Крис и А. Фуртвенглер (*Kris E. Op. cit. № 29; Furtwängler A. Die antiken Gemmen: Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum. 3 Bd. Berlin, 1900, ил. 42, № 28*) подробно перечисляют варианты древних работ, находящихся в Париже, Лондоне, Санкт-Петербурге.

⁷⁴ «La corniuela del patriarcha (Аквилейского. — *A. III.*) che c'è tre figure degnissime quanto sia possibile a fare: uno inudo, leghato colle mani dirieto a uno arbore seccho;

et uno con uno certo strumento in mano con un poco di panno dal mezzo in giù, et uno in ginocchioni» [«Корналина патриарха с тремя фигурами, изображенными превосходно, насколько это возможно: одна нагая, привязанная руками за спиной к сухому дереву, другая с неким инструментом в руке и легкой одеждой от пояса вниз и третья на коленях»] (*Filarete*. Ed. cit. P. 658).

⁷⁵ *Kris E.* Op. cit. № 68, ил. 19; *Molinier E.* Les plaquettes: Catalogue raisonné. 2 vol. Paris, 1886. № 2-6. Под номером 252 отмечен «Аполлон и Марсий», приписываемый Влокрино, как и в маклаженовом каталоге музея Виктории и Альберта (London. 1924. P. 27, ил. 9). Среди североитальянских имитаций — медальон на гробнице Дж. Бривино (ум. 1484) работы Т. Каццаниги и Б. Бриоско в миланской церкви Сан Этторджо (*Venturi A.* Storia dell'arte italiana. Т. 6. Milano, 1910. P. 912). Из североитальянских провинций мотив перешел во Фландрию: медальон с ним есть на «Суде Давида» (или Камбиза), приписываемом Герарду Давиду (музей Брюгге, 1498).

⁷⁶ Лувр.

⁷⁷ Supplement to the Catalogue of Italian drawings: XIV-XV cent. // The British Museum quarterly. XVII (1952), 3. P. 61, ил. 1 (Марсий ошибочно идентифицирован как «сидящий Христос»).

⁷⁸ О Станца делла Сеньятура как «платонической капелле» см. ниже, с. 457-467.

⁷⁹ *Salis A. von.* Op. cit. S. 165. Э. Лангеншёльд (*Langenskjöld E.* Torso di Belvedere // Acta archaeologica. Köbenhavn. I (1930). S. 121-146) считает его частью группы «Марсий с Олимпом» (встречается на геммах и в Геркулануме), не исключая и связи со сценой «Марсий и Аполлон» (ссылка на копию нашей камеи — с. 145).

⁸⁰ *Weiszäcker H.* Michelangelo im Statuenhof des Belvedere // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. LXIV (1943). S. 51 след.

⁸¹ *Salis A. von.* Op. cit. S. 143. Отправной точкой мог быть «Марсий», находящийся в музее Торлония, бывшей галлерее Джустиниани. Джулиано да Сангалло в эскизе воображаемой многоугольной и многоэтажной башни увенчал гребни крыши кариатидами, рисунок которых заимствован от Марсия с корналины Медичи (Cod. Vat. 4424 (Ватикан), f. 15b). На трудно поддающемся датировке этюде Франческо да Сангалло (возможно, 1540-е гг. Cod. Geymüller, f. 27 (Уффици)) есть подписанное изображение Марсия в нише.

⁸² *Venturi A.* Storia ...

⁸³ Овальный барельеф средних размеров (40x30 см), обнаруженный К. фон Липгартом во Флоренции в 1891 г., был приписан молодому Микеланджело В. фон Боду (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. XII (1891) и затем в его кн.: Florentinische Bildhauer der Renaissance. Berlin, 1921. S. 318) в силу очевидного сходства с камеей Медичи. Эта атрибуция осторожно поддержана в кн.: *Thode H.* Michelangelo. Bd. 2, Th. 1. Berlin, 1913, — и получила распространение после ст.: *Mackovsky H.* Michelangelo's first sculpture // The Burlington magazine. VI (1928). P. 165-170. К. Фрей (1937) и Ш. де Тольнай (*Tolnay Ch. de.* The youth of Michel Angelo. Ed. 2) показали, почему это произведение не может принадлежать Микеланджело: это любительская работа 1520—1539 гг. Однако она имеет соответствия среди некоторых композиций Бертольдо.

⁸⁴ Сюжет об Аполлоне и Марсии занимал три панно «в античном стиле» в «лоджете» Ватикана (ок. 1520 г.), оформленной Джулио Романо. Сцена казни не сохранилась (*Redig de Campos D.* Raffaello e Michelangelo. Roma, 1946. P. 47).

⁸⁵ *Gaurico P.* De sculptura / Hrsg. H. Brockhaus. Leipzig, 1886.

⁸⁶ В кн.: *Colasanti A.* Donatello. Paris, 1931 (франц. пер.), — содержится библиография работ о нем до указанной даты, а также подробный каталог его произведений на основе традиционных атрибуций. Новый этап исследования его творчества начал критически замечаниями Е. Ланьи (*Lanyi J.* Op. cit.) и строгим каталогом Л. Планишига (*Planiscig L.* Donatello. Wien, 1939; итал. пер.: Firenze, 1947). Основная часть материала, собранного Ланьи, содержится и в работе Г.У. Дженсона (1957).

- ⁸⁷ В ст.: *Siren O.* The importance of the antique to Donatello // *American journal of archaeology.* XVIII (1914), P. 138-461, — перечислены основные произведения скульптора, созданные под сильным воздействием античных примеров. Позднее предлагались еще более конкретные источники, например Пизанский саркофаг как образец для постамента «Юдифи» (*De Nicola G.* La Giuditta di Donatello // *La Rassegna d'arte.* IV (1917). P. 153 след.), и те, что указал Ф. Жеблен в предисловии к альбому: *Donatello.* Paris, 1943, — вызвавшем некоторые возражения Ш. Пикара (*Picard Ch.* Donatello e l'antique // *Revue archéologique.* XXIII (1947). P. 77-78).
- ⁸⁸ *Panofsky E.* Der gefesselte Eros // *Oud Holland.* L (1933). Blz. 193 след.; *Idem.* *Studies in iconology ...* P. 126 след. По мнению П. Сампаолези (*Sampaolesi P.* La sacristia vecchia di San Lorenzo. Pisa, 1949), оформление купола относится к 1427–1428 гг. а не к 1435 и следующим; в таком случае оно выполнено одновременно с постройкой храма, завершенной в 1428 г. Г.У. Дженсон (Op. cit.) сохраняет датировку 1434–1443 гг., а борющихся Амуров называет «almost an Eros and Anteros» [«очень похоже на Эрота и Антиэрота»] (p. 135). Эта оговорка кажется излишней.
- ⁸⁹ *Kauffmann H.* Donatello. Berlin, 1935. S. 122-123; *Siren O.* Toskanische Maler im Trecento. Berlin, 1922. S. 247.
- ⁹⁰ *Planiscig L.* Op. cit. S. 89-90.
- ⁹¹ Реконструкция предложена в ст.: *Band R.* Donatello's Altar im Santo zu Padua // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts im Florenz.* V (1940), — и представлена в работах: *Planiscig L.* Op. cit. S. 86-88; *Fiocco G.* Mantegna. Paris, s. a. Ил. 47 (франц. пер.). Обломки акротериев и теперь можно видеть в музее Падуи, а части фриза использованы при перестройке храма (сообщено о. С. Беттини). Подробно см.: *Janson H.W.* Op. cit. P. 169 след.
- ⁹² «Подобное смешение Божией Матери с Матерью богов — чрезвычайно интересное свидетельство влияния, которое оказали на Донателло Гемист и зарождавшаяся Платоновская академия Козимо Медичи, стремившиеся связать христианскую веру с греко-римской мифологией» (*Gebelin F.* Op. cit.). Дженсон (Op. cit. P. 184, примеч. 11) отводит эту гипотезу как фантастическую, но признает в этой статуе ряд антикизирующих деталей (почему, в таком случае, не завитой венец?) и цитирует Пико в подтверждение факта, что в подножии трона были два сфинкса.
- ⁹³ Как показал Г.У. Дженсон (Op. cit. P. 185), на спинке трона изваяны «Адам и Ева» — символ грехопадения (ил. 295 a-b).
- ⁹⁴ *Bode W. von.* Versuche der Abbildung des Genre und der Putto in der florentiner Plastik des Quattrocento // *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen.* IX (1890) и в его кн.: *Florentiner Bildhauer der Renaissance.* Berlin, 1921 (гл. 10).
- ⁹⁵ *Chastel A.* Di mani dell'antico Prassitele // *Mélanges Lucien Febvre.* Paris, 1953. T. 2. P. 265-271. См. также: *Janson H.W.* Op. cit. P. 125.
- ⁹⁶ *Hahr.* Donatello's Bronze-David und das praxitelische Erosmotiv // *Monatshefte für Kunstwissenschaft.* V (1912). S. 303-310. Известно три «Эрота» Праксителя (один из них по описанию Каллистрата: *Esphr.* 13: *Klein W.* Praxiteles. Leipzig, 1898, S. 219).
- ⁹⁷ *Marrou H.* Trois sarcophages romains // *Revue archéologique.* Ser. 6. 1933. P. 163-175; *Cumont F.* Op. cit. P. 339, 472.
- ⁹⁸ *Kris E.* Op. cit. P. 21-22. Эта группа часто встречается на иллюминированных бордюрах Аттаванте; самый примечательный из них — в миссале Томаса Джеймса, епископа Дольского (f. 6v), датированном 1483 г. (см.: *Joly H.* Le missel d'Attavante pour Thomas James, évêque de Dol. [Lyon, 1932]).
- ⁹⁹ *De Nicola C.* Op. cit. (указаны римские источники).
- ¹⁰⁰ *Picard Ch.* Dionysos Μιτρόφορος // *Mélanges Glotz.* Paris, 1932. Vol. 2, p. 707 след.
- ¹⁰¹ *Semper H.* Donatello ... P. 311; *Müntz E.* Les précurseurs ... P. 241; *Janson H.W.* Op. cit. P. 143.
- ¹⁰² К таким же выводам Г.У. Дженсон (Op. cit. P. 125) приходит относительно «пляски путти» на хорах Собора.

- ¹⁰³ Theol. Pl., III, I (Opera ... P. 117); *Kristeller P.O.* The philosophy ... P. 416 след.
- ¹⁰⁴ *Alberti L.B.* Della pittura ... Ed. L. Mallé. P. 96-97; *Krautheimer R.* Ghiberti... S. 327. Двери Баптистерия выполнены, бесспорно, ранее 1443 г.; возможно, частично они уже были готовы в 1434-1435 гг. (*Planiscig. L.* Op. cit. S. 74). См. также: *Janson H.W.* Op. cit. P. 136.
- ¹⁰⁵ Это соотнесение подмечено у Э. Винда и Ф. Антала (*Wind E., Antal F.* The maenad under the Cross // *JWCI. I* (1937-1938). P. 70) в связи с рисунком флорентийского скульптора Баччо Бандинелли (Школа Изяжных искусств, Париж): бьющаяся в экстазе «Магдалина» рисовальщика-маньериста прямо связана с «христианскими менадами» Бертольдо и Донателло.
- ¹⁰⁶ Прежние атрибуции Верроккио или Поллайоло ныне полностью отвергнуты (*Weller A. S.* Francesco di Giorgio. Chicago, 1943. P. 154-155; *Panofsky E.* Das «Discordia»-Relief im Victoria und Albert Museum: Ein Interpretationsversuch // *Belvedere. V* (1924). S. 189 след.). Согласно П. Шубрингу (*Schubring P.* Die Plastik Sienas im Quattrocento. Berlin, 1917), здесь изображено бракосочетание Пирифия и Гипподамии, что соотносится с характером сцены еще хуже, чем гипотеза о Ликурге.
- ¹⁰⁷ *Hind A.* Early Italian engravings. A, II, 26; передатировка: *Phillips J.G.* Early Florentine designers and engravers. Cambridge (Mass.). 1955. P. 54.
- ¹⁰⁸ См., в частности, рисунок Боттичелли, опубли.: *Berenson B.* The drawings of the Florentine painters. P. 572, ил. 199, — и ниже, с. 387 (ч. 3).
- ¹⁰⁹ См. об этом: *Horne H.* Botticelli ... P. 83. Известно точное и достоверное сообщение Вазари: «Il detto Lorenzo de' Medici fu primo inventore di quelle mascherate che rappresentano alcuna cosa, e sono dette a Firenze canti, non si trovando che prima ne fossero state fatte in altri tempi» [«Тот же Лоренцо де' Медичи был первым изобретателем этих маскарадов, где давались некие представления и во Флоренции слагались песни; не находится известий, чтобы это делалось в прежние времена»] (Ed. C.L. Raggiant. II, 492 («Жизнь Граначчи»). Граначчи (р. 1469) был одним из мастеров, изготавливавших тематические колесницы, которые Вазари в «Жизни Пьеро ди Козимо» (*Ibid.*, II, 51) именует «триумфами». За отсутствием точных дат, первые такие колесницы можно отнести к 1480 г., последние — к 1490. Их новое появление в 1511 и затем в 1515 г. было понято как знак «возвращения эры Медичи» (см. выше, с. 7).
- В пятиактную переработку «Орфея» Полициано под заглавием «Представление об Орфее и Эвридике», принадлежащую Тебальдео (1490), включена «Вакханалия» с галопом кентавров. Приведенная И. Дель Лунго (*Del Lungo I.* Florentia... P. 284, 349) дата 1471 г. должна быть исправлена на 1480, согласно Дж.Б. Пикотти.
- ¹¹⁰ Картина по Овидию (*Fastes*, III, 725 след.): *Panofsky E.* Studies in iconology ... Гл. 1.
- ¹¹¹ *Hartlaub G.F.* Francesco di Giorgio und seine «Allegorie der Seele» // *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. LXI* (1939). № 4. S. 197-211.
- ¹¹² См. ниже, с. 71 след.
- ¹¹³ *Sabatini A.* Antonio e Piero del Pollaiuolo. Firenze, 1944. P. 32 след.; *Berenson B.* The drawings of the Florentine painters. Ed. 2. Chicago, 1938. Vol. 1. P. 24. Фрески были открыты лишь в конце прошлого века (1897): *Logan M.* // *Chronique des arts*. 1897. P. 343-344; *Carnesecchi C.* // *Arte e storia*. XIX (1900). P. 64.
- ¹¹⁴ *Carocci C.* Dintorni di Firenze. Firenze, 1881, P. 239. Фичино в нескольких письмах упоминает «Якова Ланфредина» (Opera. P. 761, 835) и называет в числе своих учеников Антонио (р. 937). Ге (Gaye. I. P. 341) опубликовал известное письмо Лоренцо к Джованни Ланфредини (который был тогда послом при Ватикане) от 12 марта 1489 г., где Великолепный сообщает о своих разговорах с А. Поллайоло, вероятно, как установил Л.Д. Эттингер (см. выше, с. 8), не имевших отношения к работе над гробницей Сикста IV. О восхищении Лоренцо этим художником см. выше, с. 18 след.

- ¹¹⁵ *Shapley R.* A student of ancient ceramics, Antonio Pollaiuolo // *The Art bulletin.* II (1919). P. 78-86.
- ¹¹⁶ *Pallottino M.* Tarquinia. Roma, 1937; *Его же.* La peinture étrusque. Genève, 1952, p. 45, 53, 76.
- ¹¹⁷ *Müntz E.* Les précurseurs ... P. 136; *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 38, примеч. 64.
- ¹¹⁸ *Promis C.* Dell' antica città di Luni. Marsa, 1857.
- ¹¹⁹ *Nannucci.* Manuale del primo secolo della letteratura italiana. Firenze, 1858. T. 3. P. 201; *Schlösser J. von.* Ueber einige Antiken Ghibertis // *Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen des ... Kaiserhauses.* Wien. XXIV (1903). S. 125 след. (то же в его кн.: *Leben und Meinungen ...* III).
- ¹²⁰ *Hind A.M.* Early Italian engraving. Vol. 1. London, 1938; *Salmi M.* Riflessioni sur Paolo Uccello // *Commentari.* I (1950). P. 29 след.
- ¹²¹ См.: *Bianchi-Bandinelli.* Piccoli problemi da risolvere. I. Parrasio: linea, spazio, volume // *Critica d'arte.* III (1938). № 13. P. 4 след.; *Ragghianti C.L.* Storia d'un problema critico // *Commenti di critica d'arte.* Bari, 1946. P. 174 след.
- ¹²² *Alberti L.B.* Della pittura / A cura di L. Malle. Firenze, 1952. P. 78 (примеч. 1 кажется нам спорным); *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 187, примеч. 25. Об античных текстах, в которых сохранилась память об Этрурии: *Buonamici G.* Fonti di storia etrusca tratte dagli autori classici. Firenze, 1939.
- ¹²³ *Müntz E.* Les collections ... P. 57.
- ¹²⁴ *Vasari,* ed. Milanese. Vol. X, p. X. Джентиле был поставлен епископом при осаде Арещо в 1475 г., а Джорджо Вазари-старший умер в 1482.
- ¹²⁵ Так, Гори (*Gori.* Storia antiquaria etrusca. Firenze, 1749. P. CXCVIII) упоминает о статуе, найденной в Пистое и тотчас отправленной Лоренцо.
- ¹²⁶ «Di questa sorta se ne' visto nè vasi antichi aretini assai figure, maschere, ed altre storie antiche, e similmente nei cammei antichi e nelle monete» [«В таком роде можно видеть на древних аретинских вазах много фигур, масок и прочих древних сцен, также на древних камнях и монетах»] (*Vasari.* Introduzione della scultura, X).
- ¹²⁷ *Milani C.A.* Il Reale museo archeologico di Firenze. Firenze, 1912. P. 234; *Mostra dell'arte e della civiltà etrusca: Catalogo.* Milano, 1955. № 33; *Art et civilisation des étrusques.* Paris, 1955. № 260.
- ¹²⁸ Например, «Путто с тамбурином» (Берлин: *Planiscig L.* Op. cit. Ил. 53) и танцующий мальчик, служащий подставкой бронзовой вазы (Mostra ... № 351). Последний, впрочем, положением ног особенно близок «Орфею» Бертольдо (*Bode W.* von. Op. cit. S. 92).
- ¹²⁹ Р. Блок сопоставляет голову «Святого Георгия» с «Головой Мальвольта» из Вей (*Bloch R.* Le mystère des étrusques. Paris, 1956. P. 214). Г.У. Дженсон (*Janson H.W.* Op. cit. P. 146) сближает некоторые этрусские изображения крылатых божеств с «Атисом — Амуром».
- ¹³⁰ *Weege F.* Etruskische Malerei. Halle/Saale. 1921 (гл. 6). Автор задается вопросом, не тождествен ли Коринфский дворец зале, открытой при Иннокентии VIII, упомянутой Деннисом и изображенной на гравюре XVIII в. род названием «Tomba della Mercareccia».
- ¹³¹ *Ducati P.* La ricerca archeologica dell'Etruria: Cenni storici // *Atene e Roma.* XVI (1913). P. 277-305.
- ¹³² *Petersen E.* Eine antike Vorlage Michelangelos // *Zeitschrift für bildende Kunst.* LXI (1898). S. 294, — и вслед за ним Ф. Вееге. Рисунок, находящийся на одном листе с другими зарисовками, в том числе женским профилем, опубликован в: *Frey K.* Die Dichtungen des Michelangelo. Berlin, 1897; публикатор видел в нем как бы автопортрет рядом с портретом Виттории Колонна. Л. Гольдшейдер (*Goldscheider L.* Michelangelo's drawings. London, 1951. P. 177, примеч. 13) оспорил и атрибуцию, приписав рисунок Монтелупо, и интерпретацию; он, вероятно, прав во втором отношении, но не в первом, поскольку рисунок находится на од-

ном листе со стихами (Cod. 13, f. 4-6) и может принадлежать только Микеланджело.

¹³³ *Uffizi. Disegni architettonici*, № 335, vo. Ср.: *Bombe W. Chiusi // Der Cicerone*. II (1910). S. 124-125; *Weller A.S. Francesco di Gioigio ...* S. 267.

¹³⁴ *Filarete. Traktat über die Baukunst / Hrsg. W. von Oettingen*. Wien, 1890. S. 61, 180. На Варрона ссылается Плиний (Nat. hist., XXXVI, 13). Архитекторы-фантасты конца XVIII в. отдали дань внимания этой баснословной гробнице (*Kaufmann E. J.J. Lequeu // The Art bulletin*. XXXI (1949). P. 130, ил. 10).

¹³⁵ *Vasari*, ed. Milanese, I, 220 (Предисловие к «Жизнеописаниям»). «Лабиринт Порсенны» следует искать среди круглых гробниц Ветулонии (фрагменты в Археологическом музее Флоренции).

¹³⁶ *Vasari*. Ed. C.L. Ragghianti, II, 227 («Жизнь Андреа да Монте Сан Савинио»).

¹³⁷ *Panofsky E. The early history of man in two cycles of paintings by Piero di Cosimo // Panofsky E. Studies in iconology*. New York, 1939. P. 52.

¹³⁸ См. ниже, с. 268 след.

¹³⁹ См. ниже, с. 226.

¹⁴⁰ *Calvi C. Abozzo di un capitolo introduttivo ad una storia della vita e delle opere di Leonardo da Vinci // Raccolta Vinciana*. XIII (1928–1929). P. 6-7.

¹⁴¹ См. о ней ниже, с. 430 след.

¹⁴² Ср., например: *Mostra etrusca ...* № 297.

¹⁴³ *Planiscig L. Verrocchio*. Wien, 1941. Ил. 37, 39.

¹⁴⁴ Лувр, № 2386 (Vallardi, 182); опубли. с комментарием Ж. Рихтером (*Richter J.P. The literary works of Leonardo da Vinci*. Ed. 2. London, 1939. Vol. 2. P. 44-45 и ил. 98; См.: *Sartoris A. Léonard architecte*. Paris, 1952. P. 120. Против атрибуции Леонардо: *Venturi A. // L'Arte*. XLII (1939). P. 167-173; *Weller A.S. Francesco di Giorgio*. Chicago, 1943. P. 276, примеч. 115.

¹⁴⁵ См.: *Saxl F. Lectures ...* London, 1957. Vol. 1. P. 200 след.; С. 445 след. наст изд.

¹⁴⁶ *Poliziano A. Epistolarum libri XII*. (Кн. 1, письмо 2). Зато многочисленные предания о дознеевом (а значит, и доримском) периоде Италии можно найти у Виллани (начало 1380-х гг. *Calo G. Filippo Villani e il libro De origine civitatis Florentiae*. Rocca San Casciano, 1904. P. 91 след.).

¹⁴⁷ *Janitschek H. Das Capitolinische Theater von Jahre 1513 // Repertorium für Kunstwissenschaft*. V (1882). S. 259 след. Из старинных отчетов Гверини переиздал брошюру: *Pallioi Fanese P. Le feste pel conferimento del patriziato a Giuliano e Lorenzo de Medici (Bologna, 1885)*, а Л. Пасквалуччи — письмо М.А. Альтиери (Roma, 1881). Вазари упоминает картины и особенно «la prospettiva ovvero scena di una commedia» [«перспективу или сцену для представления»] (*Vasari*, ed. Milanese, IV, 595; ed. C.L. Ragghianti, II, 257).

¹⁴⁸ Основателем «этрускологии», которая должна была возвеличить значение Витербо в древности, был фра Джованни Нанни — самый известный фальсификатор из гуманистов конца XV в. (*Giehlow K. Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. Jahrbuch der ... Kunstsammlungen*. Wien. XXXII (1915). S. 40. См. ниже, с. 445).

¹⁴⁹ *Hi rem Thyrreniam ita auxere ut non Italiam modo possiderent sed maritima etiam ditone potiti Thyrreniam a se dicerent et quasi orbi terrarum jura darent nomenque aeternum gentibus nationibusque relinquerebant* (vol. 6) [«Они настолько возвысили Тиррению, что тирренские грады не только овладели Италией, но, господствуя над морем, дали и ему имя Тирренского, и предписывали законы почти всей Вселенной, оставив по себе в народах и языках вечную славу»]. (Цит. по.: *Signorelli G. Il cardinale Egidio da Viterbo, agostiniano, umanista e riformatore (1469–1532)*. Firenze, 1929. Гл. 11 и с. 213, примеч. 21).

¹⁵⁰ *Signorelli G.* Op. cit. P. 115, p. 214, примеч. 24. Схожие утверждения относительно «религиозной науки» этрусков: *Ibid.* P. 133, примеч. 45. О восторженном платонизме Эгидия: *Garin E. La filosofia ...* Milano, 1947. T. I. P. 328-329.

¹⁵¹ Историки XVIII в. вследствие своего «гипертосканизма» подхватили эту ренессансную тематику. Так, Дж. Лами (*Lami G. Lezioni di antichità toscane. Firenze, 1766. Т. 1*) в 3-й лекции говорит об этрусском происхождении храма Марса, а в шестой развивает мысль, что среди древних флорентийских строений «non erano riscontri per provare o arguire che la Città fosse stata da Romani edificata, ma che anzi confermavano la mia opinione che ella fosse veramente d'origine etrusca» [«не встретилось доказывающих или приводящих к заключению, будто город действительно был основан римлянами, но все они подтверждали мое мнение, что он и вправду этрусского происхождения»]. Это, в частности, относится к башням: «... alcune porzioni, o pezzi, o reliquie di certe torri, la quali in Firenze ancor fin oggi sussistono, mostrano d'essere etrusche e di etrusca architettura» [«... некоторые части, обломки или остатки этих башен, поныне сохранившихся во Флоренции, показывают, что они этрусского происхождения и этрусской архитектуры»].

¹⁵² *Valori. Op. cit. P. 17*: «Platonis imaginem diu multumque desideraverat. Hunc tandem in ipsis Academiae ruinis repertam quum a Hieronymo Roscio Pistoriensi acceperisset, gaudio exultavit» [«И он давно желал иметь изображение Платона. Когда же он получил от пистойца Иеронима Росция такое изображение, найденное в развалинах самой Академии, то подскочил от радости»]. См.: *Müntz E. Les précurseurs ... P. 168; Marcel R. Marsile Ficin. Paris, 1958. P. 294.*

¹⁵³ См.: *Della Torre A. Op. cit. P. 640, примеч. 3.* Текст, лежащий в основе легенды (*Vita Hieronymi Savonarolae. Lucca, 1761. P. 77*, приписывается Франческо Бурламакки), приводится в: *Kristeller P.O. Supplementum Ficinianum. Т. 2. P. 223*: «Marsilio Ficino, Canonico del Duomo, che di continua tenea una lampada accessa dinanzi all'immagine di Platone, tanto li era affezionato» [«Марсилио Фичино, соборный каноник, который всегда держал зажженную лампаду перед изображением Платона — настолько любил его»]; это место находится в контексте, связанном с недружелюбными действиями Фичино против доминиканца. Критику легенды см.: *Kristeller P.O. Per la biografia di Marsilio Ficino (в его кн.: Studies ... P. 191 след.)*.

¹⁵⁴ О бюсте Силаниона см.: *Picard Ch. Manuel... Paris, 1948. Т. 2. P. 814-829.* Вопрос обсуждался неоднократно; последние по времени работы: *Boehring R. Das Antlitz des Genius: Platon, Bildnisse und Nachweise. Breslau, 1935, — и: Schefold K. Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker. Basel, 1943.* Последний автор замечает: «Es ist tief bedeutsam, dass das erste Bild des neuen Stils das des Sokrates ist, nach einer schönen Vermutung aus dem Kreis Platos hervorgegangen, bei der Gründung der Akademie geweiht. So musste notwendig das Meisterwerk des neuen Stils das des Plato werden» [«Весьма многозначительно, что при учреждении Академии был торжественно установлен первый портрет нового стиля — бюст Сократа, по благонамеренной легенде происходивший из окружения Платона. Поэтому шедевром нового стиля неизбежно должен был стать портрет Платона»] (S. 36).

¹⁵⁵ О бюсте в коллекции Орсини: *Bellori P. Imagines veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum ac oratorum. Roma, 1686. P. 27*; Гори — в его кн.: *Historia glyptografica praestantiorum sculptorum ... Firenze, 1767. Т. 1. P. XCIX.* Странно, что Орсини в своем труде «*Imagines et elogia ...*» (Roma, 1570) с гравюрами Лафрери воспроизвел не бюст, а гемму.

¹⁵⁶ О первом бюсте: *Bernoulli J.J. Griechische Ikonographie mit Einschluss Alexanders und der Diadochen. München, 1901. Bd. 2. S. 18 след. (ил. 2 — S. 21).* О втором: *Dütschke H. Op. cit. Bd. 3, № 393.*

¹⁵⁷ *Poulsen F. Greek and Roman portraits in English houses. Oxford, 1923. P. 33; Bernoulli J.J. Op. cit. S. 18 след.*

¹⁵⁸ Согласно эпиграмме Плиния. Между тем, А. Эклер (*Hekler A. Portraits antiques. Paris, 1913. P. XXIV*) находит голову Силаниона слишком абстрактной, более же удовлетворительными — герму «Платон» в Ватикане и голову в Копенгагене (ил. 22-23).

¹⁵⁹ «Жизнеописание Платона» с гороскопом см. в письме к Бандини (Орега ... P. 763 след.). Фичино пишет далее: «Conatus sum ... ideam philosophi Platonici coloribus pingere. Verum si Platonem ipsum in medium adduxissem ideam ipsam veri philosophi digitis ostendissem» [«Попробовал я ... написать идею философа Платоновыми красками. Однако если бы я представил явно самого Платона, указал бы перстом и на саму идею истинного философа»] — портрет он связывает с «идеей» мудреца. На медали Фичино есть лишь надпись: Platone (*Chaslel A. Marsile Ficin et l'art.* Ч. 3, Заключение, примеч. 31).

¹⁶⁰ *Della Torre A.* Op. cit. P. 687.

¹⁶¹ *Convivio*, IV, 24. О возрасте Платона как совершенного мудреца: *Bidez J. Platon et l'Orient.* Bruxelles, 1945. P. 1 след.

¹⁶² *Studniczka F.* Das Bildnis des Aristoteles. Leipzig, 1900; *Planiscig L.* Manuele Crisolora trasformato in Aristotele // *La Rinascita.* IV (1941). P. 218-226. Как указал Л. Гольдшейдер (*Goldscheider L.* Léonard de Vinci: Trad. fr. Paris, 1948. P. 22), этот тип «намечен» уже на Райских дверях (1440).

¹⁶³ *Courajod L.* L'imitation et la contrefaçon ...; *Molinier E.* Les plaquettes ...; *Ricci S. de.* The Gustave Dreyfus collection: Reliefs and plaquettes ... P. 4, № 2 (прекрасный пример, который автор считает «флорентийским»). Тот же тип повторен в иллюстрациях к странному произведению флорентийца Бартоломео Дельбене «Град истины», написанному до 1585 г., а напечатанному в Париже в 1609 (*Yates F.A.* The French Academies of the Sixteenth Century ... Ил. 8; p. 111 след.).

¹⁶⁴ См. ниже (Заключение), с. 503. Культ Платона существовал и в Северной Италии. В 1470 г. во дворе Амброзианы была установлена подписанная и датированная статуя Платона миланского скульптора Габриеле де Ро (*Venturi A.* Storia ... Vol. 6: Scultura del Quattrocento. Roma, 1908. P. 908).

¹⁶⁵ Ок. 1475. О возможной атрибуции Берругете см. ниже, с. 374 след.

¹⁶⁶ См. ниже, с. 81.

¹⁶⁷ *Della Torre A.* Op. cit. P. 622-624.

¹⁶⁸ См. ниже, с. 244-248.

¹⁶⁹ *Klibansky R.* The continuity of the Platonic tradition during the Middle Age. London, 1939.

¹⁷⁰ О проблеме «Платон и Леонардо» см. ниже, с. 516, 518.

¹⁷¹ Вазари в одном месте (*Vasari*, ed. Milanese, II, 431) упоминает его как «верного подражателя Донателло», а в другом (VII, 141) как учителя Микеланджело, что явно неверно (см. выше, Введение к ч. 1). Цитированная выше работа: *Bode W. von.* Bertoldo (1925), — справедливо критикует прежние суждения о скульпторе, но предпринятая там попытка реконструкции его творчества, в свою очередь, неудачна — проблема остается открытой.

¹⁷² *Bode W. von.* Ibid. S. 38. Бертольдо отлил для членов кружка Лоренцо множество медалей. Об этой стороне его деятельности: *Hebich G.* Die Medaillen der italienischen Renaissance. Stuttgart, 1922.

¹⁷³ *Planiscig L.* Venezianische Bildhauer der Renaissance. Wien, 1922. Впрочем, есть странное свидетельство связей между Флоренцией и Севером: «зеркало Мартелли» (см. ниже, ч. 2, Введение, и примеч. 9), основные фигуры которого восходят к камням Медичи, но старомодный стиль и фактура указывают скорее на Северную Италию начала XVI в.

¹⁷⁴ В прошлом веке Бертольдо постоянно приписывали принадлежащие Франческо ди Джорджо пластинку «Св. Иероним» (собр. Дувеен), медальоны с бюстами святых (там же) и портретную медаль Федерико да Монтефельтро с изображением Беллерофона и Химеры на обратной стороне (*Weller A.S.* Francesco di Giorgio ... P. 144, 163, 171).

¹⁷⁵ *Molinier E.* Les plaquettes. 2 vol. Paris, 1886.

¹⁷⁶ *Bode W. von.* Op. cit. S. 38 след.

¹⁷⁷ Эта пластинка была довольно распространенной. Она отчасти использована в барельефе, написанном Карпаччо на стене дворца справа в сцене «Возвращение послов» (цикл фресок «Святая Урсула», 1490-1495): *Paoletti P. L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia. Venezia, 1893, P. 272 и ил. 140, 9; Le Gallerie della Accademia di Venezia: Catalogo. Venezia, 1949. P. 36 (№ 574).*

¹⁷⁸ Сюжет восходит к Феокриту (эклоги 9 и 15), где «эроты» — это птицы. Затем он перешел в куртуазную поэзию, например к Гильому де Машо («Сказ о вертограде»). См.: *Koechlin E. Le dieu d'amour et le chateau d'amour sur les ivoires // Gazette des Beaux-arts. LXIII (1921). P. 279-297.* Ю. фон Шлоссер (*Schlosser J. von. Die Wandgemälde aus Schloss Lichtenberg in Tirol. Wien, 1916. S. 23*) указывает, что на одной из фресок на дереве растут розы и фаллосы.

¹⁷⁹ См. выше, с. 56 и ниже, с. 260 след.

¹⁸⁰ См. выше, с. 55 след.; *Bode W. von. Op. cit. S. 113 след.*

¹⁸¹ Opera. P. 675; *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 45-46; ниже, с. 260.*

¹⁸² *Panofsky E., Saxl F. Classical mythology in medieval art // Metropolitan Museum studies. IV (1932-1933). P. 270 след.; Seznec J. La survivance des dieux antique. London, 1940 (англ. пер.: New York, 1953. P. 184 след.); Panofsky E. Iconography and iconology ... // В его кн.: Meaning in the visual arts. New York, 1955. Гл. 1.*

¹⁸³ Была лишь одна серия астрологических рукописей с изображениями планетных богов, сохранивших античные типы: сочинения Арата (Поджо видел одну из них). Одна копия была сделана для Федерико Урбинского, другая для Лоренцо, третья для Фердинанда Арагонского (*Seznec J. Op. cit. P. 184*).

¹⁸⁴ *Condivi, 7; Vasari, ed. Milanesi, VII, 142; Tolnay Ch. de. Op. cit. P. 195.* О значении этих выразительных масок: *Borinski K. Op. cit. P. 163 след.*

¹⁸⁵ Анекдот о копиях древних рисунков — *Condivi, 4; о «Купидоне», проданном как античный — Ibid., 18; Tolnay Ch. de. Op. cit. P. 65, 201.* О рисунках: *Goldscheider L. Michelangelo's drawings. London, 1951.* О странной терпимости Возрождения в том, что касалось поддельных антиков: *Kurz O. Fakes. London, 1948. P. 116 след.*

¹⁸⁶ *Wickhoff F. Die Antike im Bildungsgange Michelangelos // Mitteilungen des Instituts für Oesterreichische Geschichtsforschung. II (1882). S. 402 след.; Lanckoronska R. Antike Elemente im Bachhus Michelangelos und in seinen Darstellungen des David // Dawna Sztuka. I (1938). S. 183 след. Hekler A. Michelangelo und das Antike // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. VII (1930). S. 201 след.; Tolnay Ch. de. The youth of Michelangelo. Princeton, 1947.* Иногда за источники Микеланджело принимали поздние подражания произведениям Нового времени. Например, А. Грюнвальд указал на одну из гемм с изображением Орфея (Вена) как на источник «нагих пленников» на своде Сикстинской капеллы (*Grünwald A. Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Antike. Jahrbuch der ... Kunstsammlungen. Wien. XXII (1908). S. 133 след.*); эту интерпретацию поддержал и А. фон Залис (*Salis A. von. Op. cit. S. 182*). Однако Э. Крис (*Kris E. Op. cit. S. 49, примеч. 13*) с большой долей вероятности показал, что гемма принадлежит Валерио Белли и сама восходит к фигуре Микеланджело. В кн.: *Eichler F., Kris E. Die Kameen in dem Kunsthistorischen Museum. Wien, 1927, —* особо отмечено, насколько трудно, а то и невозможно точно провести границу между античными и антикизирующими произведениями в области глиптики.

¹⁸⁷ В их обществе Микеланджело и приобрел на всю жизнь любовь к стихотворству, но от его юношеской поэзии осталось очень мало. В стихотворении, начинающемся: «Nuovo risere e di maggiore stima ...», которое следует отнести к 1506-1508 гг., содержится похвала сельской жизни, очень близкая к стихам Полициано и Лоренцо. Пейзаж в стихотворении традиционный, однако населенный аллегорическими фигурами: Скупостью, Лестью, Сомнением и др. Некоторые из них описаны с большой силой: Сомнение подобно саранче, Вопросание увешано ключами и т.д. К. Фрей (*Frey K. Op. cit. № CLXIII (P. 249 след.)*) дает очень по-

зднюю дату: ок. 1555 г. Ш. де Тольнай (Op. cit. P. 54, примеч. 81) резонно предлагает отнести стихотворение на полвека назад.

¹⁸⁸ *Condivi*, гл. 10. Кондиви ошибается, говоря о похищении Деяниры, как и Вазари, называющий этот рельеф «Геркулес и кентавры» — см.: *Tolnay Ch. de*. Op. cit. P. 133-134. Его источник — несомненно Овидий, причем нет никаких оснований недооценивать посредничество Полициано.

¹⁸⁹ *Schubring P. Cassoni*. Leipzig, 1915. № 385. Э. Пановски (*Panofsky E. Studies in iconology ...* P. 51, примеч. 4) установил, во-первых, что эта створка не принадлежит к серии о «первобытной истории»; во-вторых, что она не связана с рельефом Микеланджело См.: *Davies M. The earlier Italian school (National Gallery)*. P. 328-330.

¹⁹⁰ *Wilde J. Eine Studie Michelangelos nach Antike // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. IV (1932). S. 41 след. Известно, что «Спящего Купидона» в 1488 г. привез из Неаполя Джулиано да Сангалло в подарок Лоренцо Медичи от Ферранте (*Vasari*, ed. Milanese, IV, 473). Эта позднеантичная работа известна в нескольких вариантах (*Wilde J. Op. cit.* P. 53), но именно по мотивам Купидона из собрания Медичи Микеланджело создал мраморного Купидона из собрания д'Эсте (1496, не сохранился) и деталь на рисунке «Лучники» справа (ок. 1530) — *Tolnay Ch. de. The youth ...* P. 202. О «Геркулесе» (1492-1493, не сохранился): *Ibid.* P. 197-198.

¹⁹¹ *Vasari*, ed. Milanese, VII. О различных гипотезах по поводу «источников»: *Tolnay Ch. de. Op. cit.* P. 127 след.

¹⁹² У батального рельефа нет определенного источника, но есть много аналогий с рядом известных произведений (*Ibid.* P. 134). Любопытный анекдот рассказывает о непроизвольном интересе художника к любым выразительным формам: говорят, как-то вечером он состязался с друзьями-художниками, кто может изобразить «фигуру без всякого рисунка и грубую, вроде тех, которые невежды малюют на стенах» (Ed. C.L. Raghianti, III, 513).

¹⁹³ *Vasari*, ed. Milanese, VII, 210.

К разделу II

¹⁹⁴ *Robb N. Neoplatonism of the Italian Renaissance*. London, 1935; *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. Введ., 2.

¹⁹⁵ О Лукреции: *Garin E. Medioevo e Rinascimento: Studi e ricerche*. Bari, 1954. P. 82, 293. Об Овидии: *Panofsky E. Studies in iconology ...* P. 61, примеч. 73. Позднеантичного латинского поэта Клавдиана считали флорентийцем. Филиппо Виллани упоминает его в числе знаменитых поэтов города наряду с Данте, Петраркой, Боккаччо, Салютати, а в комментарии к Данте называет «нашим согражданином» («*concivis noster*»). См.: *Calo G. Filippo Villani... Rocca San Casciano*. 1904. P. 131. Поэмы Клавдиана, известные в рукописях и изданиях в 1482 г. в Виченце, входили в число источников «Стансов» Полициано и одного из панно на фризе Поджо а Кайяно (см. ниже, с. 225-226).

¹⁹⁶ *Ghiberti L. Commentarii...* / A cura di O. Morisani. Napoli, 1947; *Krautheimer R. Op. cit.* P. 309.

¹⁹⁷ *Gilson E. Histoire de la philosophie du Moyen Age*. Paris, 1947. P. 731 след.

¹⁹⁸ Маттео Пальмиери в «Граде жизни» (ок. 1460); Пико в «Апологии» (1487), Эгидий из Витербо и др. См.: *Wind E. The revival of Origen // Studies in art and literature for Belle da Costa Greene*. Princeton, 1954. P. 412-424.

¹⁹⁹ *Boas G. The Hieroglyphics of Horapollo*. New York, 1950 (Bollingen Series. XXII); *Giehlow K. Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. XXXII (1915). S. 1 след.

²⁰⁰ Влечение это было общераспространенным: Аллаmano Ринуччини (он родился в 1419 г., то есть был старше Фичино и в «Камальдуленских беседах» представлен другом Аргиропула) в 1473 г. преподнес Федерико Урбинскому жизнеописа-

ние языческого чудотворца Аполлония Тианского, написанное Филостратом, с прекрасным предисловием.

²⁰¹ *Kristeller P. O. Supplementum Ficinianum. T. 1. P. CXXIX след.; Chastel A. Marsile Ficin et l'art. Введение, 3; ч. 3, 1 («Гермес»); Garin E. Note sull' ermetismo del Quattrocento // Testi umanistici sull' ermetismo. Roma, 1955.*

²⁰² *Gilson E. Op. cit. P. 269-270.*

²⁰³ *Chastel A. Pic de La Mirandole et l'Heptaplus // Cahiers d'Hermes. II (1947); Blau J. L. The Christian interpretation of the Cabala in the Renaissance. New York, 1944 (гл. 2), а также более свежие работы о значении деятельности маэрра Пало Эредии и Пико: Scholem G. Zur Geschichte der Anfänge der christlichen Kabbala // Essays presented to Leo Baeck. London, 1954; Segret F. Pico della Mirandola e gli inizi della cabala cristiana // Convivium. XXV (1957), № 1.*

²⁰⁴ *B. Забугин (Zabughin V. Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Bologna, 1921. Vol. I: Il Trecento e il Quattrocento, гл. 3) особо указывает, что Ландино, во-первых, рассматривает Вергилия через призму Данте, во-вторых, разбивает уже указанную Сервием (II, 96) аналогию между шестой песней «Энеиды» и платоническим учением «О душе», в-третьих, ищет у него только моральную аллегорю, в отличие от Полициано, который извлекает из античных эпопей прежде всего аллегорю природных сил.*

²⁰⁵ *Buck A. Italienische Dichtungslehren. Stuttgart, 1954.*

²⁰⁶ *Kristeller P. O. Supplementum Ficinianum. Предисл.; D'Ancona P. La miniature florentine (XI-XVIs.). 2 t. Florence, 1914. № 1489, 1518, 1527, 1528, 1531, 1532, 1541 (все — Библиотека Лауренциана). Вероятно, они входили в состав рукописей, предназначенных для Матвея Корвина, а в 1490 г., после его смерти, присвоенных Лоренцо Медичи. Некоторые из этих рукописей экспонировались на «Медичейской выставке» 1939 г. (Mostra Medicea. Firenze, 1939. № 95, 117 и др.).*

²⁰⁷ *Milanesi G. Di Attavante degli Attavanti, miniatore // Miscellanea storica della Valdesa. I (1893). P. 60; D'Ancona P. La miniature italienne du X au XVI siècle. Paris, 1925. P. 74; Salmi M. L'enluminure italienne. Milan, 1954. P. 55.*

²⁰⁸ *D'Ancona P. La miniature florentine ... № 1518 (Plut. 73-39), f. 64, 77.*

²⁰⁹ *Ibid., № 1529 (Plut. 82-10), f. 1r-2v, 211.*

²¹⁰ *Urb. lat. 185 (Ibid., № 1238), f. 7r.*

²¹¹ *Plut. 83-11 (Ibid. № 1532), f. 65.*

²¹² *См с. 260.*

²¹³ *Plut. 84-1. См.: Vagaggini S. La miniatura fiorentina. Milano, 1952. Ил. 45.*

²¹⁴ *О герцоге Андреа III Аквавиве см.: De Marinis T. Un manoscritto di Tolomeo fatto per Andrea Matteo Acquaviva e Isabella Piccolomini. Verona, 1956. В этой работе речь идет о рукописи Национальной библиотеки (Latin 10764), вероятно, также исполненной Реджинальдо да Монополи.*

²¹⁵ *Все исследователи отмечали исключительную роскошь рукописи: D'Ancona P. La miniature italienne ... P. 88-89 (на ил. 91 — репродукция л. 27 рукописи); Hermann H.J. Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III Acquaviva // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen. Wien. XIX (1898). S. 147-216 — чрезвычайно подробное исследование, повторенное в корпусе рукописей из австрийских хранилищ: Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich: Neue Folge / Hrsg. J. Schlosser u. J.H. Hermann. T. 6, Bd. 4: Unteritalien: Neapel, Abruzzen, Apulien und Calabrien. Leipzig, 1933. S. 79-105 (№ 40).*

Существование рукописи, выполненной феррарской мастерской для неаполитанского князя, соответствует связям более общего порядка. Леонору Арагонскую, супругу Эрколе д'Эсте, считают виновницей распространения астрологии, в результате чего появился большой ансамбль палатцо Скифанойя; благодаря ей установились культурные связи между южной Италией и Феррарой (см.: *Warburg A. Italienische Kunst und internationale Astrologie // Warburg A. Gesammelte Schriften. Bd. 2, S. 475*). Кроме того, арагонский двор Неаполя исповедовал ари-

стотелизм: его гуманистическую академию возглавляли Панормита, Георгий Трапезундский и, наконец, при короле Ферранте, Понтано. Но доктрину перипатетиков там понимали весьма эклектично, включая в нее существенные платонические элементы; наряду с ней существовали и «научные» умозрения, в итоге которых явились большие астрологические поэмы Понтано и сентиментально-вергилианское течение в поэзии, в середине 80-х гг. давшее «Аркадию» Саннадзаро. Сам герцог-гуманист и поэт — был из этих перипатетиков, знакомых и с академией, о чем говорят его сочинения. Необычные аллегории рукописи, вероятно, исполнены под его руководством или по его программе.

²¹⁶ Соответственно: F. 1, 10, 17, 27, 36, 45, 80.

²¹⁷ «Um die *virtutes morales* zu bezeichnen, werden der Deutlichkeit halber die vier Cardinaltugenden der platonischen Ethik verwendet, für die Gestaltung des Ratio, das platonische Bild der gefiederten Seele übernommen» [«Для изображения моральных добродетелей ради ясности используются четыре кардинальные добродетели этики Платона, а для представления Разума был заимствован платоновский образ крылатой души»] (*Hermann H.J.* Op. cit. S. 65). Это подтверждается одним местом из сочинений самого герцога, где вполне по-платоновски говорится о «разуме, потерявшем крылья». Источник аллегории души как крылатого существа — «Федр» (*Phaedr.* 249 след.), учения о четырех добродетелях — «Государство» (*R.P.*, 428 след.). Тот же образ «пернатой» души встречается в заголовке трактата «*Philosophi Graeci*» (Вена, 2, ф. 123) из той же серии, что и «Никомахова этика» (*Hermann H.J.* Ibid. S. 160).

²¹⁸ См. ниже, с. 224–248. В рукописи «*Philosophi Graeci*» (*ibid.*, № 35) трактат Аристотеля «О небе» открывается инициалом Н, также изображающим обоих философов под космической сферой (*ibid.*, p. 65).

²¹⁹ Миниатюра «Добродетель» исследована Э. Пановски (*Panofsky E.* *Herkules am Scheidewege* ... S. 151).

²²⁰ Улисс — авантурный герой, которого в этом качестве уже выводил Данте (*Inf.*, XXVI, 42 след.), — соответствует духу текста Аристотеля, но в верхнем ярусе изображено умозрение, согласно все той же тенденции ставить аристотелизм в неоплатонический контекст.

²²¹ У. Гофф (*Hoff U.* *Meditation in solitude* ...) приводит несколько более ранних итальянских примеров этой композиции.

²²² О популярности «Никомаховой этики» во Флоренции см.: *Warburg A.* *Francesco Sassetti's letzwillige Vefügung* // *Warburg A.* *Gesammelte Schriften*. Bd. 1, S. 153; *Garin E.* *Le traduzioni umanistiche di Aristotele nel secolo XV* // *Atti dell'Accademia Fiorentina di scienze morale*. Firenze, 1951.

²²³ *Krautheimer R.* *Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien* // *Repertorium für Kunstwissenschaften*. L (1929). S. 49; *Schlosser J.*, *Magnino E.* *La letteratura artistica*. Firenze; Wien, 1956. Гл. 4; *Chastel A.* *Marsile Ficcin et l'art*. P. 180; *Grinter E. Van der.* *Enquiries into the history of art-historical writing*. Venlo, 1953 (резюме этой и следующей главы: *Kunstchronik*, 1954).

²²⁴ Письмо к Никласу ван Вилю (*Aeneas Silvius*. *Opera*. 1551. P. 646 (Ep. I, № 119); *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*, III, 1, Wien, 1918. S. 98, № 47). В 1473 г. параллель красноречия и искусства стала темой прекрасного послания Алламано Ринуччини, о котором см.: *Gombrich E.* *The Renaissance concept of artistic progress and its consequences* // *Actes du XXVIII Congrès intern. d'histoire de l'art* (1952). Amsterdam. 1955. P. 291 след.

²²⁵ Это одна из основных идей Буркхардта, на выводы из которой мы указали в очерке: *Art et religion dans la Renaissance italienne* // *Humanisme et Renaissance*. T. 7 (1945). P. 5 след.

²²⁶ О «новых ценностях», возникших таким образом, см.: *Gombrich E.H.* *Visual metaphors of value in art* // *Symbols and values: an initial study* (13th Symposium of the conference on science, philosophy and religion). New York, 1954. P. 262.

²²⁷ *Morisani O.* Art history and critics // *The Burlington magazine*. XCV (1953). P. 267-270.

²²⁸ О соперничестве Рима и Флоренции см. выше (Введение). Конкретный пример соперничества Флоренции с Венецией – их спор о первенстве в мозаике: Вазари (*Vasari*, ed. Milanese, I, 337), а также Андреа Тальфи полагают, что прежде венецианского собора Святого Марка мозаичное искусство зародилось во флорентийском Баптистерии, а Карло Ридольфи утверждает, что мозаики собора были раньше. См.: *Chastel A.* La mosaïque à Venise et a Florence au XV siècle // *Arte Veneta*. XIII (1954). P. 130.

²²⁹ *Panofsky E.* Das erste Blatt aus dem «Libro» Giorgio Vasaris ... // *Städel-Jahrbuch*. VI (1930). P. 25-72 (то же в его кн.: *Meaning in the visual arts*. New York, 1955. Гл. 5).

²³⁰ См. Введение. Об эволюции этого «мифа» в эпоху Возрождения см. ниже, с. 357-365.

²³¹ Новейшая работа: *Krautheimer R.* Ghiberti. Princeton, 1956 (Гл. 21: «Гиберти и Альберти»).

²³² *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 194.

²³³ Р. Краутгеймер (Op. cit. Гл. 20 «Гиберти-писатель»), вопреки попытке фон Шлоссера переоценить значение литературных сочинений Гиберти, приходит к выводу: «Ghiberti was a humanist and scholar by ambition only» [«Гиберти имел лишь пустую претензию быть гуманистом и ученым»] (3. 313). О замысле Гиберти: *Gombrich E.H.* The Renaissance concept of artistic progress ... P. 295 след. Около 1530 г. «Мальябеккьянский аноним» вновь сочинил «двустворчатую» всемирную историю искусства: древние соответственно новым:

²³⁴ Ed. G. Nicco Fasola. Firenze, 1942. P. 129.

²³⁵ *Morisani O.* Gli artisti nel «De viris» di B. Facio // *Archivio storico per le provincie napoletane*. LXXIII (1955). P. 107 след.

²³⁶ *Krautheimer R.* Op. cit. P. 311-312.

²³⁷ Только у Леонардо да Пезаро (*Leonardus Pesauriensis*. *Speculum lapidis*. Venezia, 1502) можно встретить более компетентное суждение (см.: *Schlosser J. von, Magnino E.* Op. cit. P. 109).

²³⁸ *Kristeller P.O.* La posizione storica di Marsilio Ficino // *Civiltà moderna*. V (1933).

²³⁹ *Horne H.P.* Botticelli. London, 1908. P. 360. О разных значениях слова «академия»: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 191, примеч. 7; *Pevsner N.* Academies of art: Past and present. London, 1939. P. 39, с. 15, 527-533 наст. кн.

²⁴⁰ Об этом еще помнил и «Мальябеккьянский аноним», писавший об Апеллесе: «e furno nel suo tempo più eccellenti pittori e' quali egli sommamente lodava, ma diceva mancare loro una certa venusta laquale e' greci chiamono: charis» [«и были в его время превосходнейшие живописцы, которых он весьма хвалил, но говорил, что им не хватает некоей прелести, которую греки называют словом «харис»»] (Ed. K. Frey. Berlin, 1892. P. 22). Можно спросить, не считал ли Гиберти себя новым Лисиппом (в соответствии с Плинием, XXXIV, 61-65 – *Gombrich E.H.* The Renaissance concepts ... P. 296).

²⁴¹ *Theol. Plat.* III, 1 (Opera. P. 108). См.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 65; p. 69, примеч. 8.

²⁴² *Commentario alla Comedia* (1481). См.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 193.

²⁴³ *Verino.* Carliades, I. См.: *Gombrich E.H.* Apollonio di Giovanni // *JWCI*. XVIII (1955). P. 165.

²⁴⁴ Этот сюжет, который уже Альберти ставил в образец «изящного вымысла» («*inventione grata*» – *Alberti L.B.* Della pittura., III. Ed. L. Mallé. P. 104), упоминает и Леонардо в доказательство того, что живопись может не хуже поэзии «*dimostrare molti morali costumi*» [«изображать многие нравственные обычаи»] (Ed. J.P. Richter. № 23, 25; *Trattato ...* Ed. McMahon. P. 19, 26).

²⁴⁵ Несколько лет спустя грация Рафаэля, также возведенная к примеру Апеллеса, была объявлена истинным идеалом искусства в противоположность гру-

бой мощи («terribilità»): *Dolce L. L'Areino. Venezia, 1557* (Ed. Lanciano. 1913. P. 7).

²⁴⁶ Из работ последнего времени см. исследование: *Kristeller P.O. The classics and Renaissance thought. Cambridge (Mass.), 1955. Гл. 1.*

²⁴⁷ О данной проблеме в целом: *Kristeller P.O. «The modern sistem of arts»: A study of aesthetics // Journal of the history of ideas. XII (1951). P. 496-528; XIII (1952). P. 17-45.*

²⁴⁸ Об эволюции понятий об искусстве в целом: *Blunt A. Artistic theory in Italy: 1450—1600. London, 1940* (ed. 2: 1954); *Richter J.A. Paragone: A comparison of the arts by Leonardo da Vinci. London, 1949* (предисл.); *Olschki L. Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur/ Bd. I: Die. Literatur der Technik ... Leipzig, 1919.*

²⁴⁹ *Chastel A. Léonard de Vinci et la culture // Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI siècle. Paris, 1953. P. 260* след.

²⁵⁰ *Alberti L.B. Della pittura. Ed. L. Mallé. Firenze, 1950. P. 9* след.; *Gilbert C. Alberti and Pino. Marsyas (New York). III (1946). P. 87* след.

²⁵¹ Квинтилиан был обнаружен Поджо в 1416 г.; в 1420 г. им заинтересовался Гаспарино Барцицца в Падуе, позже — Гварино, Георгий Трапезундский, а в 1480 г. Полициано посвятил ему курс лекций.

²⁵² *Lee R.W. Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting. The art bulletin. XXX (1940), № 4. P. 197* след.

²⁵³ История афоризма прослежена в той же статье Р.У. Ли.

²⁵⁴ На тему «Naturam vincere» см.: *Colasanti A. Gli artisti nella poesia del Rinascimento: Fonti poetici per la storia dell'arte italiana // Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVII (1904). P. 195* след.

²⁵⁵ *Schweitzer B. Mimesis und Phantasia // Philologus. Vol. 89 (1934). P. 286-300; Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P 68, примеч. 2; Leonardo da Vinci. Ash. I, 20b* (ed. J.P. Richter, № 13); *Trattato, ed. McMahon, № 6, §5; Fumagalli G. Op. cit. P 235* (заимствование у Филострата отмечает только Ж.П. Рихтер); *Gaurico P. De sculptura... P. 16, 104.* Что «вольность» воображения необходима как художнику, так и живописцу, вслед за Аристотелем утверждал Гораций (*Ars poetica, 9-11*). Его слова не остались незамеченными: они подробно развиты в «Диалогах» Франсиско де Олланда (Ed. cit. P. 109 след.): там стихи Горация цитирует Микеланджело, заявляя при этом: «Когда большой художник — что бывает очень редко — создает произведение, которое кажется ложным и неверным, мнимая ложность его не менее согласна с истиной». Это сказано по поводу химер и гротесков.

²⁵⁶ См. ниже, с. 286 след. См. также: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 66-67.*

²⁵⁷ См. ниже, с. 412 след.

²⁵⁸ См. ниже, с. 200.

²⁵⁹ *Müntz E. Les archives des arts: ser. 1. Paris, 1890. P. 33-42.* Отрывок из книги «О божественной пропорции» (гл. 12): Ed. C. Winterberg. Wien, 1889. S. 153; см. ниже, с. 302-308.

²⁶⁰ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. Разд. 2, гл. 5. См. ниже, с. 285-286, 289.*

²⁶¹ Так утверждал Плиний (*Nat. hist., XXXIV, 65*), которого Ландино и Гаурико, просто повторяли.

²⁶² Уже для Гибerti «*misura*» (приблизительный перевод слова «*symetria*») была золотым правилом (*Krautheimer R. Op. cit. S. 231*).

²⁶³ *La vita di Filippo di ser Brunellesco / A cura di E. Toesca. Firenze, 1927. P. 18.*

²⁶⁴ *Gaurico P. De sculptura. Ed. Brockhaus. S. 154; Chastel A. Marsile Ficin et l'art. Разд. 2, гл. 5.*

²⁶⁵ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. Разд. 2, гл. 2.*

²⁶⁶ *Olschki L. Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen litteratur ... Гл. 6.*

²⁶⁷ Латинское сочинение венецианца Франческо Дзордзи «О мировой гармонии» представляет систему Вселенной на основе музыкальных аналогий; его сопостав-

ляли с эстетикой Палладио (*Wittkower R. Architectural principles ... IV, 1*). О личности Франческо Дзордзи (он же Джорджо Венето) см.: *Vasoli C. // Testi umanistici su l'ermetismo. Roma, 1955. P. 79* след.

²⁶⁸ В. Данти, автор трактата о совершенной пропорции (Firenze, 1567) приписывает Микеланджело весьма осторожное применение пропорции, которую он не желал выводить за пределы механической и прикладной. Об этом: *Panofsky E. Idea ... Гл. 4; доклад Ш. де Тольная (Il congrès d'esthétique et de science de l'art. Paris, 1937. T. I. P. 23)* и его же: *Werk und Weltbild ... S. 92*.

²⁶⁹ *Buck A. Op.cit.*

²⁷⁰ *Gaurico P. Ed. cit, S. 122*. Вазари передает слова Микеланджело: «Циркуль должен быть не в руках, а в глазах: рука работает, но судит глаз». См.: *Tolnay Ch. de. Werk und Weltbild ... S. 94*.

²⁷¹ *Das Tagebuch des Poliziano / Hrsg. von A. Wesselsky. Jena, 1929. S. 150*.

²⁷² *Gutkind C. Cosimo de' Medici il Vecchio. Firenze, 1949. P. 311*. Кое-что на эту тему содержится в наших работах: *Marsile Ficini et l'art, p. 66; Léonard et la culture, p. 259*. О проблеме в целом: *Hartlaub G.F. Das Selbstbildnerische in der Kunstgeschichte // Zeitschrift für Kunstwissenschaft. IX (1955). № 1-2*.

²⁷³ *Chastel A. Marsile Ficini et l'art. P. 65-66*. Эту поправку следует сделать к наблюдениям статьи: *Gilbert C. On subject and non-subject in Italian Renaissance. The Art bulletin. XXXIV (1952). № 3*.

²⁷⁴ *Sonetti di Matteo Franco e Luigi Pulci. Lucca, 1759; Franco M. Il libro dei sonetti / A cura di G. Dolci. Milano, 1933*. Об этом придворном поэте см.: *Volpi G. Un cortegiano di Lorenzo il Magnifico // Giornale storico della letteratura italiana. XVII (1891). P. 229* след.

²⁷⁵ «E si dice che ogni dipintore dipinge se medesimo. Non dipinge già se inquanto huomo perche fa delle imagini di leoni, cavalli, huomini e donne che non sono, ma dipinge se inquanto dipintore: idest secondo il suo concepto. E benche siano diverse fantasie o figure de dipintori che dipingono, tamen sono tutte secondo il concepto suo: cosi li philosophi perche erano superbi descripsono Idio per modi altieri e gonfiati...» [«Говорят, всякий живописец самого себя живописует. Живописует не яко человека, ибо рисует изображения львов, коней, мужчин и женщин, которых нет, но живописует яко живописца, сиречь по понятию своему. И сколько бы ни живописали живописцы фантазий или фигур, всегда все они будут по понятию их: так и философы, будучи горды, говорили о Боге высокомерным и надменным образом»] (следует критика Аристотеля и Платона. *Savonarola. Prediche sopra Ezechiel: XXVI. Цит. по изд.: Venezia, 1517. F. 71*).

²⁷⁶ Ms A, f. 23a Ed. Richter. № 586; ed. McMahon. P. 44 след. («Del massimo difetto de' pittori»). По этому поводу сохранилась острота Микеланджело, переданная Вазари: «Aveva non so chè pittore fatto un' opera dove era un bue che stava meglio dell'altre cose; fu domandato perchè il pittore aveva fatto più vivo quello chè l'altre cose, disse: "ogni pittore ritrae se medesimo bene"» [«Раз какой-то художник написал картину, на которой был бык, выглядевший лучше всего остального, и на вопрос, почему художник живет всего изобразил быка, Микеланджело ответил: "Всякий художник сам себя хорошо пишет"»] (*Vasari, ed. Milanese, VII, 280*).

²⁷⁷ Ms 2038 (Нац. библ.), f. 33 b; *Fumagalli G. Op. cit., p. 264; Chastel A. Léonard et la culture... P. 259*.

²⁷⁸ *Dante, Convivio, IV [Canz. 3, 52-53; IV, 10]*.

²⁷⁹ *Pico della Mirandola G. Ed. E. Garin. Vol. I. P. 467-468*.

²⁸⁰ *Zilsel E. Die Entstehung des Geniebegriffes. Tübingen, 1926; Panofsky E., Saxl F. Dürers Melancholia*.

²⁸¹ Подробнее об этом в ч. 3 и Заключение.

²⁸² Эти споры начались еще в XIV в. (*Rossi V. Dante nel Trecento e nel Quattrocento // Scritti di critica letteraria. Firenze, 1930. I, p. 293; Idem. Il Quattrocento ... P. 105-115*). Самым серьезным кажется упрек в незнании латыни: «Если бы он умел пи-

сать по-латыни столь же изящно, как и на родном языке, то превзошел бы Вергилия и Гомера» (*Coluccio Salutati. Epistolario* / Ed. F. Novati. Roma, 1891-1911. Т. 3, р. 491). В конце XIV в. монах из Монте Оливето Маттео Ронто перевел «Комедию» на латинский язык. Другой отклик этих споров — текст Франческо Ринуччини (*Rinuccini F. Investiva contra a certi caluniatore di Dante // Il paradiso degli Alberti* / A cura di A. Wesselofsky. Bologna, 1867. Т. 1. Р. 380 след.; см.: *Garin E. Il Rinascimento italiano ...* Р. 84-85), где говорится и о значении Данте, и о первенстве Платона. См. особенно: *Della Torre A. La prima ambasceria di Bernardo Bembo a Firenze // Giornale Storico della letteratura italiana. XXXV (1900).* Р. 305-308; *Ledos E.G. Lettre inédite de Cristoforo Landino a B. Bembo // Bibliothèque de l'École des chartes. LIV, № 6. P. 721-724.*

²⁸³ *Bruni Leonardo. Dialogi ad Petrum Histrum* / Ed. G. Kirrer. Livorno, 1889.

²⁸⁴ *B. Iohannis Dominici, cardinalis Santi Sixti Lucula noctis* / R. Coulon ed. Paris, 1908. Это сочинение вышло в свет вследствие полемики о чтении древних авторов между Леонардо Бруни и блаженным Иоанном (*Rossi V. Il Quattrocento ...* Р. 56). См. также: *Renaudet A. Dante humaniste.* Paris, 1954.

²⁸⁵ *Laurent le Magnifique. Ambra ...* / Trad. par A. Chastel. Paris, 1946. Мистическим местам «Комедии» Лоренцо подражал в «Споре».

²⁸⁶ *Rossi V. Il Quattrocento ...* Р. 336. В то же самое время, как показывает письмо Антонио Манетти к Лоренцо от 13 апреля 1476 г., был впервые возбужден вопрос о возвращении праха поэта (*Del Lungo I. Un pensiero a Dante // Idem Florentia ...* Р. 451 след.). Бернардо Бембо, которого во время его пребывания во Флоренции просили о содействии, лишь велел реставрировать гробницу поэта в Равенне (1483). Вновь этот вопрос встал при Льве X (*Ricci V. L'ultimo rifugio di Dante Alighieri.* Milano, 1891).

²⁸⁷ Цит. по: *Kristeller P.O. Supplementum Ficinianum ...* Т. 2, р. 184-185. Об обстоятельствах появления перевода см.: *Della Torre A. Op. cit.* Р. 576.

²⁸⁸ Об этом аспекте поэзии Данте: *Busnelli G. L'Etica Nicomachea e l'ordinamento morale dell' Inferno di Dante.* Bologna, 1907. *Gilson E. Dante e la philosophie.* Paris, 1942. Справедливо, впрочем, замечание, что «стагиризм» Данте не безусловен, но увенчан «цистерцианской» (а значит, «дионисиевой») мистикой в «Рае», где, естественно, проявилось сильнейшее влияние античного неоплатонизма (*Whittaker Th. The neoplatonists.* Ed. 2. Cambridge, 1918. Р. 192). Об этой проблеме см. также: *Nardi B. Saggi di filosofia dantesca.* Milano, 1930 (Рец.: *Testa E. // Giornale storico della letteratura italiana.* 97 (1931). Р. 163-167).

²⁸⁹ *Comedia di Dante Alighieri con l'esposizione di Cristoforo Landino.* Venezia, 1529. Р. 9 (Проэmio: латинский текст с итальянским переводом). Послание Фичино (по-латыни) включено и в его «Сочинения» (*Opera.* Р. 840), где заключает шестую книгу «Эпистол». В обоих изданиях напечатано «jam redivino», следует читать «redivivo».

Ж. Фестюжьер (*Festugière J. Dante et Marsile Ficin // Bulletin du Jubilé. V.* (1922), р. 535-543) отмечает лишь факт, что «Данте отнюдь не платоник», но для читателей XV в. он им был.

²⁹⁰ *Barbi M. Della fortuna di Dante nel secolo XVI.* Firenze, 1890. Р. 150. См. также: *Rambaldi P.L. Dante e Giotto nella letteratura artistica sino al Vasari // Rivista d'arte.* XIX (1937). Р. 286 след.

²⁹¹ *Speroni S. Dialogo dell' istoria // Speroni S. Opera.* Т. 2, р. 269 (цит. по: *Barbi M. Op. cit.* Р. 15, примеч.). Именно благодаря кругу Кареджи культ Данте восторжествовал в Венеции; посредником был Бернардо Бембо, находившийся во Флоренции в 1474-1475 гг. (*Della Torre A. La prima ambasceria di Bernardo Bembo ...* Р. 305-308; см. также: *Ledos E.G. Op. cit.* Р. 721-724).

²⁹² В своем большом предисловии Ландино проявил особый интерес и к некоторым свежим и безыскусным образам Данте (*Inf., XXVI, 25*), и, разумеется, к его самым необычайным астральным картинам (*Par., XXVII, 13*).

²⁹³ Например, Purg., XXIX, 120. Эти вопросы подробно исследованы А. Ренде (Op.cit.).

²⁹⁴ Par., I, 19-21. Эта сцена (без каких бы то ни было параллелей с античным искусством) изображена в рукописи Йейтса Томпсона из Британского музея (Sienese, v. 1440, f. 129a), которой посвящено исследование: *Pope-Hennessy J. A sienese codex of the Divine Comedy*. London, 1947 (ил. 41). Аполлон стоит у древа поэтической славы, рядом с ним лежит Марсий с содранной кожей, на заднем плане любопытствующий Пан оранжевого цвета («обычно дополняющий этот эпизод») играет на флейте (Idem, p. 21, примеч. 91).

Античные мифы, при помощи которых Данте изъяснял новизну и необычность своего творения (например, упоминания об аргонавтах: Par. II, 16; Par. XXXIII, 94) хорошо подтверждали неоплатоническое учение об аллегории. См. об этом: *Batard Y. Dante, Minerve et Apollon*. Paris, 1954.

²⁹⁵ *Schubring P. Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie (Italien 14. bis 16. Jh.)*. Zürich, 1931. S. 12, 26. «Художественные источники» «Комедии» рассмотрены А. Вентури (*Venturi A. Dante e l'arte // Dante*. Milano, 1921 и др.). Об этой сложной проблеме см.: *Roedel R. Il sussidio delle arti figurative nella interpretazione dei velami della Divina Commedia // Atti del V Congresso di lingue e letterature moderne*. Firenze, 1955.

²⁹⁶ Т. Уиттекер (Op. cit.) отмечает, что «Данте все передает в терминах протяженности, никогда не доходя как (александрийские. — А.Ш.) неоплатоники до прямого восприятия чистой, нематериальной действительности». Может быть, это у него и есть общее с Фичино.

²⁹⁷ Все места в «Комедии», где излагается учение о строении мира (Inf, XI; Purg. XVII, Parad. XXVIII), связаны с тайной божественной Любви, о которой говорится в начале поэмы (Inf., I, 39-40) и в последнем стихе «Пая» (Parad. XXXIII, 145). Г.Р. Петч (*Patch H.R. The last line of the «Commedia» // Speculum*, XIV (1939). P. 56-65) показал, что здесь перед нами «по-христиански возвышенный вариант платоновской дружбы».

²⁹⁸ Например, толкование знаменитого «Пса» («Veltro») из «Ада» (I, 105) в соответствии с модными тогда во Флоренции астрологическими данными, связывается с необычным соединением Сатурна и Юпитера, которое должно было произойти 25 ноября 1484 г., предвещаая великое потрясение и религиозную реформу (*Warburg A. Gesammelte Schriften ... Bd. 2 (Прилож.)*, S. 654). Можно заметить, что формулировка поэмы Полициано «Нутриция»:

Aligerum ... Dantem,

Per Styga, per stellas mediique per ardua montis,

Pulchra Beatricis sub virginis ora, volantem, —

[... Дант пролетал Алигьери

Водами Стикса, звездами, горою крутую срединной,

Беатрики прекрасной девственным ликом хранимый]

(стих 720-722: Ed. I. del Lungo, Firenze, 1925, p. 176), — особо выделяет небесную и астрологическую сторону «Комедии».

²⁹⁹ *Robb N. Neoplatonism ... Гл. 5; Rossi V. Il Quattrocento ... P. 257-262*. Э. Мюнц отмечал популярность Данте у живописцев и скульпторов конца XV в., но допустил любопытную ошибку, говоря: «Как раз в тот период, когда у Данте было больше всего подражателей среди поэтов, он получал больше всего знаков почитания и от художников» (*Müntz E. Histoire de l'art pendant la Renaissance ... Т. 2, P. 65.*)

³⁰⁰ *Palmieri Matteo. Città di vita (песни 1-15)*. Ed. M. Rooke. Northampton, 1927. *Robb N. Op. cit.* P. 140; С. 203-204 наст. кн.

³⁰¹ *Soldati B. La poesia astrologica nel Quattrocento*. Firenze, 1906. Гл. 2. Поэма получила всецелое одобрение Фичино (письмо об этом: Opera. P. 750).

³⁰² *Della Torre A. Op. cit.* P. 687-688. *Lazzari A. Ugolino e Michele Verino ... Torino*, 1897.

³⁰³ Н.А. Робб (Op. cit. P. 157) утверждает, что поэма написана в 1489–1498 гг. под влиянием Савонаролы. Согласно более вероятному мнению А. Делла Торре (Op. cit. P. 697–700), она сочинена после 1499 г. (смерть Фичино) и хранит верность учению неоплатонического наставника.

³⁰⁴ В наиболее скрупулезном исследовании этой проблемы (*Goetz W. Das Dantebildnis. Weimar, 1937* (Schriften der deutschen Dantegesellschaft; 1) репертуары Фолькмана, Шубринга и Пассерини (*Passerini. Il ritratto di Dante. Firenze, 1921*) сопоставлены с результатами антропологических изысканий (*Frassetto F. Dantis ossa: La forma corporea di Dante. Bologna, 1933*). Существует также сборник: *Mather F.J. (jun.). The portraits of Dante. Princeton, 1921*.

³⁰⁵ *Altrocchi R. Michellino's Dante // Speculum. VI (1931). P.15-59.*

³⁰⁶ *Archangeli F. Tarsie. Ed. 2. Roma, 1943, № 32 (Quaderni d'arte; 3).*

³⁰⁷ Впрочем, «Портрет Данте» из серии «знаменитых мужей» в Урбино (ок. 1475), видимо, не имеет никакого отношения к флорентийским портретам.

³⁰⁸ Об интересе к Петрарке Ландино и Лоренцо см.: *Rossi V. Op. cit. P. 335 след.*, 547. Ландино произнес известную речь при начале своих лекций о «Канцоньере». Об иллюстрациях к Петрарке см.: *Essling V. (prince d'), Müntz E. Pétrarque: Ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits. Paris, 1902.* О значении темы «триумфа», связанной с поэмами Петрарки: *Weisbach W. Trionfi. Berlin, 1919.* С некоторыми из иллюстраций связаны определенные проблемы: на л. 1г «Триумфов» Петрарки в венецианском издании 1470-х гг. (каталог выставки: *Italian illuminated manuscripts. Bodleian library. Oxford, 1948, № 25*) изображены девять философов в пещере; по догадке д-ра О. Пехта это может быть аллегорией в платоновском духе.

³⁰⁹ Начиная с очерка Б. Беренсона «Данте и его первые иллюстраторы» (*Dante and his early illustrators // Berenson B. The study and criticism of Italian art. London, 1901. T. 1, p. 13-19*) на роль его творчества в становлении великих художников Ренессанса не раз обращалось пристальное внимание (*Goetz W. Op. cit. S. 22; Fischel O. Dante und die Künstler. Berlin, 1921*). Осталось еще показать, в какой степени возросшее значение Данте в художественной жизни совпадало с его усвоением Платоновской академией.

³¹⁰ Труд: *Volkman L. Bildliche Darstellungen zu Dantes Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance. Leipzig, 1892* (итал. пер.: *Iconografia dantesca: Le rappresentazioni figurative della divina Commedia. Firenze, 1908*), — несмотря на неполноту, остается основополагающим. Его дополняет кн.: *Schubring P. Illustrationen zu Dantes Göttliche Komödie (Italien 14. bis 16. Jh.). Zürich, 1931.* В издании: *Ricci C. La divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone. Milano, 1931. 3 vol.*, — собраны произведения всех времен, навеянные Данте; издание Н. Дзингарелли и П. д'Анкона (*La divina Commedia. Bergamo, 1934.* В предисл., с. XXIII след.: «Божественная Комедия» и изобразительное искусство) воспроизводит старые иллюстрации.

³¹¹ Firenze, Bibl. naz., Palatina 313 (рукопись выполнена до 1333 г.).

³¹² Budapest, Univ. Könyv., № 33 (*Volkman L. Op. cit. (итал. изд.). P. 49-50*).

³¹³ Firenze, Bibl. naz., Cod. II, l. 29.

³¹⁴ Bibl. Marciana, classae IX, № 276 (245 больших миниатюр). Некоторые из них опубликованы, в работе *Bastermann A. Dante und die Kunst // Idem. Dantes Spuren in Italien. Heidelberg, 1897* (итал. пер.: *Orme di Dante in Italia. Bologna, 1902*). Этот автор, как и Л. Фолькманн (Op. cit., нем. изд., S. 45) считает рукопись постджоттовской.

³¹⁵ *Ricci P. de. Les manuscrits de la collection H. Yates Thompson. London, 1926. № 33.* Дж. Поуп-Хеннеси (*Pope-Hennessy J. A sienese codex of the Divine Comedy. London, 1947*), предложивший эти атрибуции, показал, что рукопись была выполнена на волне успеха чтений Данте, состоявшихся в Сиене в 1430–1440 гг.

- ³¹⁶ *Rocca L.* Di alcuni commenti della Divina Commedia. Firenze, 1891; *Pope-Hennessy J.* Op. cit., p. 28-29. Например, иллюстрация к XXII песне «Рая» (f. 163b, у стиха 45; *Pope-Hennessy J.*, № 70), изображен св. Бенедикт, сокрушающий идол Аполлона, о чем говорится лишь в этом комментарии.
- ³¹⁷ F. 129b (*Ibid.*, № 41, 7.20) — ср. рукописи, о которых говорится в примеч. 294. <или примеч. 101 к наст. разделу>.
- ³¹⁸ Paris, Bibl. nat., Ms. it. 2017 (опубл.: *Auvray L.* Les manuscrits de Dante des Bibliothèques de France. Paris, 1892. P. 115-127; *Morel C.* Une Illustration de l'«Enfer» de Dante: 71 miniatures du XV siècle. Paris, 1825) и: Imola, Bibl. comunale, Cod. framm., № 32. Эта важная рукопись включала более ста миниатюр.
- ³¹⁹ *Vasari*, ed. Milanese, V, 396. См.: *Mesnil J.* Botticelli. Paris, 1938. P. 121.
- ³²⁰ *Mambelli G.* Gli annali delle edizioni dantesche. Bologna, 1931. № 10; *Hind A.M.* Early Italian engraving: A critical catalogue. T. I: Florentine engraving. 4 vol. London, 1937.
- ³²¹ *Passerini G.L.* La Divina Commedia nelle silografie quattrocentesche. Terni, 1920; *Mambelli G.* Op. cit. № 12. Неверно изображен, например, барельеф на иллюстрации к первой песне «Чистилища».
- ³²² *Soulier G.* Op. cit. P. 226.
- ³²³ *Mambelli G.* Op. cit. № 13-14 (различаются первоиздание, вышедшее в марте, и ноябрьская перепечатка).
- ³²⁴ Catalogue des enluminures de hautes époques (vente galerie G. Petit. 6 déc. 1926). Paris. P. 26-46 («Иллюминированная книга конца XV в.: макет издания Пьетро да Филлине»); *Gnoli T.* Il Dante di Pietro da Figline // Accademie e Biblioteche d'Italia. I (1927). P. 20-35; *Sarri F.* // Giornale Dantesco. XXX (1927). P. 3.
- ³²⁵ Firenze. Bibl. Laurent. Plut. 40, 7; *Volkman L.* Op. cit. P. 42. Эту рукопись с 65 миниатюрами П. Шубринг (Op. cit. № 303) назвал «Второй Лауренцианской»; он же заметил ее связь с гравюрами 1491 г.
- ³²⁶ Bibl. Vaticana, Urb., 365: серия из 110 миниатюр большого формата (420 x 240), некоторые из которых (*Purg.* 7, 26; *Parad.* 10, 28-33) относятся к концу XVI в. См.: *Volkman L.* Op. cit. P. 32, 67-90; *Franciosi.* Il Dante vaticano e l'urbinate descritti. Città di Castello, 1896. Ф. Эрманин (*Hermanin F.* La miniature ferrarese della Biblioteca Vaticana // L'Arte, III (1900) выделила руку нескольких художников: Гильельмо Джиральди, Алессандро Джиральди, Маэстро Виолачео I и др. О феррарской миниатюре: *Hermanin J.* // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der ... Kaiserhof. Wien, XXIII (1902); *D'Ancona P.* Op. cit. P. 65; *Salmi M.* L'enluminure italienne. Milano, 1954. P. 64.
- ³²⁷ П. д'Анкона (Op. cit. P. 27-29) особо обращает внимание на бедность рукописей Данте XIV в.
- ³²⁸ *Mazzoni G.* Influssi danteschi della «Maestà» di Simone Martini // Archivi storico italiano. 1936. Pt. 2. P. 144-162; *Rossi P.* L'ispirazione dantesca in una pittura di Giovanni di Paolo // Rassegna d'arte senese. XIV (1931). P. 149; *Volkman L.* Op. cit. P. 14. «Страшный Суд» Нардо ди Чоне (до 1365) близок к миниатюре: Bibl. naz. 74, — с которой нередко и сопоставлялся (*Volkman L.* Op. cit. P. 7).
- ³²⁹ О. Фишель (*Fischel O.* Dante und die Künstler ...) отметил, что противоречивость и неоднородность художественного мира Данте вызвала к жизни два противоположных способа его изображения.
- ³³⁰ Codice Magliabecchiano ... Ed. K. Frey. S. 105. Вазари (ed. Milanese, III, 321) сообщает, как некий товарищ Боттичелли в ответ на слишком вольную шутку, в свою очередь, высмеял художника за то, что он «сам невежда и едва умеет читать, а берется толковать Данте и цитирует его вкривь и вкось».
- ³³¹ *Gombrich E.H.* Botticelli's mythologies ... P. 43; *Horne H.P.* Botticelli. London, 1908. P. 59 (здесь впервые отмечена связь «Весны» Боттичелли с Лоренцо ди Пьерфранческо); *Mesnil J.* Botticelli ... P. 122; с. 145 наст. кн.
- ³³² Весь цикл был обнаружен и обнародован лишь в конце XIX в.: *Lippmann F.* Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie. Berlin, 1887;

англ., пер. (дополненный): London, 1896; первая публикация: *Perate A. Dessins inédits de Sandro Botticelli pour illustrer l'Enfer de Dante // Gazette des Beaux-Arts*. 1887, I. P. 196 след. Репродукции см.: *Mesnil J. Op. cit.* Ил. LXXII–LXXX («Чистилище» и «Рай»); *Horne H.P. Op. cit.* P. 192; *Gamba C. Botticelli*. Paris, s.a. P. 153–160 (текст там же, с. 187–194). Дурная репродукция рисунков к «Аду» с гравюрами Бальдини взамен восьми утраченных рисунков в изд. Данте: New York, 1947. Подробное исследование: *Batard Y. Les dessins de Sandro Botticelli pour la «Divine Comédie»*. Paris, 1952.

Местонахождение иллюстраций:

	Inf.	Purg.	Parad.
Ватиканская библиотека	(8) 19-10 12-13 15-16 19		
Не сохранились	(8) 2-7 11 14		
Берлин.			
Кабинет эстампов (погибли в 1945 г.)	(18) 8 17-18 20-34	1-33	1-30
Не были исполнены:			31-33

³³³ Многочисленные исследования на эту тему: *Supino I.B. I disegni per la Divina Commedia*. Bologna, 1909–1912; *Venturi A. Il Botticelli interprete di Dante*. Firenze, 1921; *Toesca P. Sandro Botticelli e Dante // Bibliofilia*. 1922 и замечательный анализ: *Berenson B. The drawings of the Florentine painters ...* Техника этих рисунков – серебряная игла с отделкой пером; возможно, первоначально они должны были быть раскрашены акварелью (три листа затенены и частично раскрашены: *Gamba C. Op. cit.* P. 187). В каком-то смысле, она обобщает всю флорентийскую практику рисунка (*Meder J. Die Handzeichnung*. Wien, 1923).

³³⁴ «Готический чудотворец» у Боттичелли полностью противоположен «поэту в тоге» у Синьорелли (*Comparetti D. Virgilio nel medio evo*. Ed. 2. Firenze, 1896; *Soulier G. Op. cit.* P. 158; с. 247 наст. кн.).

³³⁵ *Mesnil J. Op. cit.*, ил. LXXIII.

³³⁶ *Venturi A. Op. cit.* P. 38.

³³⁷ *Fischel O. Dante und die Künstler ...* S. 8.

³³⁸ *Pope-Hennessy J. Op. cit.* Ил. XIII (P. 33).

³³⁹ *Mesnil J. Op. cit.* P. 127.

³⁴⁰ См. ниже, с. 391 след.

³⁴¹ *Bettini S. Botticelli... P. 40.*

³⁴² В. Голубев (*Goloubev V. // Gazette des Beaux-Arts*. 1914) и Р.Ф. Мартин (*Martin R.F. Zeichnungen nach Wei Tao-Tze*. München, 1914) сопоставляют иллюстрации Боттичелли с китайским рисунком XIV в. См.: *Mesnil J. Op. cit.* P. 124.

³⁴³ Ж. Сулье (Op. cit. P. 260) особо указал на некоторые персидские мотивы в миниатюрах к «Раю». См. также: *D'Ancona P. La miniature florentine ...* Таб. LIII.

³⁴⁴ *Baltrusaitis J. Le Moyen Age fantastique*. Paris, 1956. P. 211 след.

³⁴⁵ *Bettini S. Op. cit.* P. 39.

³⁴⁶ *Lippmann F. Op. cit.* Гл. 28, репродукция: *Mesnil J. Op. cit.* Ил. LXXX. Дионисий упоминается в ст. 133, а Павел – в ст. 138–139. Боттичелли подписал свое имя еще лишь под одним своим произведением – «Мистическим Рождеством» (Национальная галерея, Лондон). Три последние песни, включая заключительное видение Данте, остались без иллюстрации.

³⁴⁷ Фицино, следуя Дионисию, излагает «распорядок небес, ангелов и душ» в трактате «О христианской религии» (гл. 14 – Opera. P. 19); тому же источнику следовал и Данте (Conviv. II, 9 и особенно Parad. XXVIII). Фицино считает ангелов – «mentes plurimas corporibus non unitas» [«многочисленными умами, не соединенными с телом»] (Th. PL, I, 5) «неподвижным множеством» («multitudo immobilis»).

³⁴⁸ Наиболее полное описание памятника по-прежнему содержится в работе: *Vischer R. Luca Signorelli und die italienische Renaissance: Eine kunsthistorische Ikonographie.* Leipzig, 1879. S. 285-304. См. также: *Dussler L. Signorelli.* Leipzig, 1905 (Klassiker der Kunst); *Salmi M. Signorelli.* Firenze, 1954. Анализ медальонов — в кн.: *Luzi L. Il duomo d'Orvieto.* Firenze, 1866. P. 59-200; некоторые поправки к нему: *Kraus F.X.* Op. cit.; *Dussler L.* Op. cit. P. 204-206. Некоторые общие замечания: *Venturi A. Luca Signorelli, interprete di Dante.* Firenze, 1922.

³⁴⁹ См. ниже, с. 441.

³⁵⁰ Благодаря «zoccolo» Синьорелли стал «подлинным иллюстратором Данте» (*Caioli N. Spiriti e forze dantesche negli artisti aretini // Dante et Arezzo. Atti della reale Academia Petrarca. II. Arezzo, 1922. P. 287*). О культурной жизни Орвьето, где в XIV в. Данте читали в соборе: *Fumi L. Il Duomo di Orvieto.* Roma, 1891.

³⁵¹ Об обстоятельствах создания и о значении этого произведения см. ниже, с. 438-442.

³⁵² Th. Pl., XVIII (см.: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art ... P. 166, примеч. 6*).

³⁵³ Р. Фишер (*Vischer R.* Op. cit. S. 303) предположил, что это были ученики, упомянутые Вазари: Дженга и Полидоро. Эту гипотезу принял Ф.Кс. Краус (*Kraus F.X.* Op. cit. S. 50), но отверг А. Вентури (*Venturi A. Luca Signorelli.* Firenze, 1921. P. 43).

³⁵⁴ Ф. Липпманн (Op. cit) без всяких оснований предположил здесь влияние Боттичелли; опровержение его точки зрения см.: *Volkmann L.* Op. cit. P. 70.

³⁵⁵ *Purg.*, I, 31 след. Этот новый тип — Вергилий как мудрец-платоник из комментария Ландино к «Энеиде» (*Zabughin V.P.* 198 (Гл. 3). Как отметили Л. Фолькманн (Op. cit. S. 72) и Г. Вёльфлин (*Wölfflin H. L'art classique ... P. 120*), он же появляется и у Рафаэля в «Парнасе».

³⁵⁶ В. Гёц (*Goetz W.* Op. cit. S. 28) отметил полную противоположность этого портрета разрисованному арабесками профилю поэта (собрание Ленгтона-Дугласа; см.: *Gamba C.* Op. cit. P. 161), который приписывается Боттичелли.

³⁵⁷ См. ниже, с. 314-351.

³⁵⁸ *Inf.*, III, 52; ср. также Харона у Синьорелли и *Inf.* XXV, 1 след. Этой точки зрения придерживаются Ф.Кс. Краус и А. Вентури; она же утверждается и в кн.: *Marle A. van. The development of the italian schools ... Vol. 26. P. 62.*

³⁵⁹ *Vasari, ed. Milanese.* II, 353.

³⁶⁰ *Michelangelo L.A. Sul disegno dell' inferno dantesco.* Bologna, 1905. P. 40. Сочинение Манетти переиздано Дзингарелли (Città di Castello, 1897).

³⁶¹ Ed. J.P. Richter. № 1421 (Т. 2. P. 355).

³⁶² Эта сцена, о которой сообщает «Галдианский аноним», имела место, вероятно, в 1501—1502 гг. — время создания «Давида» — и не позже 1504 (*Seailles G. Léonard de Vinci.* Paris, 1892. P. 123).

³⁶³ Ф. Шнейдер (*Schneider F. Dante und Leonardo // Deutsches Dante Jahrbuch. XXII (N. F. XIII).* Weimar, 1940. S. 152-155) обобщил и дополнил данные работ: *Solmi E. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci.* Torino, 1908. № LVIII; *Fuggi F. Studi filosofici e letterari.* Torino, 1938. P. 454-459. П. Меллер (*Meller P. Leonardo da Vinci's drawings to the Divine Comedy // Acta historiae artium.* Budapest. II (1955). P. 135-168) также обратил внимание на близкое знакомство Леонардо с творчеством Данте и предложил считать навеянными «Божественной комедией» некоторые демонические маски и кое-какие силуэты, в которых обычно видели маскарадные костюмы (*Popham A.E. The drawings of Leonardo da Vinci.* London, 1946. № 121 след.). Это, в частности, Пикарда (Parad. III, 42), Раваа (Parad. IX, 112), Мательда (*Purg.* XXVIII, 97); последняя — знаменитая «Виндзорская нимфа». Это давало бы параллелизм с Боттичелли. Гипотеза Меллера опирается лишь на некоторые аналогии, не поддающиеся проверке.

³⁶⁴ *Johnson M. Leonardo's fantastic drawings // Burlington Magazine. LXXX (1942). P. 142.* Факты, данные в работе: *Popp A.E. Leonardo da Vinci: Zeichnungen.* München, 1928, —

уточнены в статье: *Neufeld G. A drawing by Leonardo // The Art bulletin. XXVIII (1946). № 1. P. 47-49.* Рисунок W. 12388 изображает, наряду со взрывом и разрушением космоса, малое воскресение мертвых (см.: *Popham A.E. Op. cit. P. 288*).

³⁶⁵ *Trattato della pittura, ed. Ludwig, §25.* Франц пер. (ошибочный): ed. Péladan, № 65 (p. 28).

³⁶⁶ *Degenhart B. Dante, Leonardo und Sangallo // Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. VII (1955). S. 101-291.* Краткое резюме этого исследования опубликовано в: *Kunstchronik. VII (1954). Maj. S. 131*, — после чего появился ряд других наблюдений. См. также: *Humanisme et Renaissance. XIX (1957). P. 366*.

³⁶⁷ Известно место из одного письма от 13 декабря 1510 г., где о Юлии II говорится: «Parmi si voglia far docto in Dante ché ogni sera si fa legere Dante e dichiarar da Bramante architeto doctissimo» [«Мне кажется, он хочет быть сведущим в Данте, потому что каждый вечер велит учейшему архитектору Браманте читать и объяснять ему Данте»] (*Baroni C. Bramante. Bergamo, 1944. P. 52*).

³⁶⁸ Л. Фолькманн видел между Данте и Рафаэлем лишь весьма слабую связь. Напротив, О. Фишель (*Fischel O. Raphael und Dante // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. XLI (1920). S. 83 след.*) ее энергично подчеркивал, сделав важнейшей составляющей своей концепции, согласно которой Данте был для Рафаэля «вожатым на всех стадиях его творчества» («Begleiter in allen Stadien seines Schaffens») — это уже преувеличение. См. также: *Spadoni C. Dante e Raffaello. Roma, 1921; Fischel O. Dante und die Künstler ... S. 9-11.* О Браманте.— дантологе см.: *Renier R. Gaspare Visconti // Archivio storico lombardo. 1886. P. 585*, примеч.

³⁶⁹ *Goetz W. Op. cit. P. 34.*

³⁷⁰ Толкования Г. Гримма (*Grimm H. Raffael's Schule von Athen in dantescher Beleuchtung // Repertorium für Kunstwissenschaft. XLVII (1926). S. 94-112*) интересны, но проведены слишком строго.

³⁷¹ *Vossler K. Die Göttliche Komödie. Heidelberg, 1907. Bd. I. S. 805; Schubring P. Op. cit.*

³⁷² *Parad. XXX, 115; XXXI, 122.* Эскизы воспроизведены в: *Fischel O. Raphaels Zeichnungen. Berlin, 1925. Bd. 6. № 258 (Виндзор), 259 (Оксфорд), 260 (Шантийи).* «Люминистская» интерпретация, столь противоположная графическому символизму Боттичелли, прямо подсказана самим Данте, который говорит о «сражении, нелегком для немощных очей» и разрыве туч, закрывавших солнце (*Parad. XXIII, 78 след.*).

³⁷³ *Fischel O. Raphael. 2 vol. London, 1948. P. 161-165.*

³⁷⁴ Старые исследования: *Klaczko J. Dante et Michel-Ange // Revue des Deux Mondes. 1880* и *Thode H. Michelangelo und das Ende der Renaissance. Bd. 2. Berlin, 1903. S. 119-127*, ныне представляются недостаточно конкретными; по-прежнему полезны факты, приведенные Л. Фолькманном (*Op. cit.*). К. Борински (*Borinski K. Die Rätsel ...*) попытался найти в «Божественной комедии» единое первоначало творчества Микеланджело, что означало бы и слишком много, и ничего. В том, что касается потолка Сикстинской капеллы, предположения Борински сурово критиковал А. Фаринелли (*Farinelli A. Michelangelo e Dante. Torino, 1918. P. 182 след.*). Новых обобщающих исследований на эту тему явно не хватает.

³⁷⁵ Старый издатель Вазари О. Боттари на основании одного не слишком внятно-го места (*Vasari, ed. Milanese, VI, 244*) предположил (*Le vite ... Roma, 1759. T. I. P. 428*), что Микеланджело полностью иллюстрировал текст «Комедии» (см.: *Bassermann A. Orme di Dante in Italia ...*). Эта работа якобы пропала после смерти ее последнего владельца А. Монтанти (ум. в 1740 г.). Обоснованность этого предания оспорил Ф.Кс. Краус (*Kraus F.X. Dante ... S. 618*), а после работы А. Фаринелли (*Op. cit. P. 67-68*) она вышла из обихода.

³⁷⁶ Попытка обнаружить портрет Данте в «Страшном Суде» (*Nogara E. // Rendiconti della Pontifica Accademia Romana di archeologia. IX, 1934*) противоречит общей критике идентификаций этого произведения, где, вероятно, нет никаких портретов (*Goetz W. Op. cit. S. 43*). Что касается «открытия» Х.Д. Гонсале-

ca (*Gonzalez J.D.* Scoperto d'un grande segreto dell'arte nel Giudizio universale di Michelangelo. Roma, 1954), — будто бы промежутки между фигурами фрески образуют колоссальный портрет Данте, а выше — образ Христа в гробу, — оно, на наш взгляд, вообще не заслуживает внимания.

³⁷⁷ *Tolnay Ch. de.* The youth of Michelangelo ... P. 22 (со ссылками на Вазари и Кондиви). Именно благодаря Альдовранди Микеланджело получил заказ на три статуи для гробницы св. Доминика.

³⁷⁸ Оригинал см.: *Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti* / Hrsg. von K. Frey. Berlin, 1897. Как показал Ш. де Тольнай (Op. cit. P. 54), его датировки подчас нуждаются в пересмотре.

³⁷⁹ *Del Lungo I.* Dell' esilio di Dante. Firenze, 1881. P. 183-188.

³⁸⁰ *Tolnay Ch. de.* The Medici chapel... P. 26.

³⁸¹ Они сведены вместе в работе: *Tietze H.* Francisco da Hollanda und Donato Giannottis Dialogi und Michelangelo // *Repertorium für Kunstwissenschaft.* XXVIII (1905). S. 313-320.

³⁸² *Le lettere di Michelangelo Buonarroti* / A cura di G. Milanese. Firenze, 1875. Let. 155 (p. 180).

³⁸³ *Barbi M.* Op. cit. P. 247.

³⁸⁴ *Dialogi di Donato Giannotti de' giorni che Dante consumo nel cercare l'Inferno e'l Purgatorio* / Publ. D. Redig de Campos // *Raccolta di fonti per la storia d'arte.* II. Firenze, 1939. P. 37.

³⁸⁵ *Ibid.* P. 66-67. Последнюю фразу стоит сопоставить с тем, что отмечал П.О. Кристеллер: *Kristeller P.O.* The philosophy of Marsilio Ficino ... P. 96 след.

³⁸⁶ Бенедетто Варки (*Varchi B.* Due lezioni ... Firenze, 1549. P. 117) сопоставлял сравнение поэта с ребенком, обернувшимся к матери (Parad. XXIII, 121 и XXX, 82-84), и «Мадонну» из капеллы Медичи. Как отметил Ш. де Тольнай (Op. cit. T. 3. P. 144), это первая по времени параллель между поэзией Данте и художественным творчеством Микеланджело.

³⁸⁷ В частности, Варки (см.: *Steinmann L.* Die sixtinische Kapelle ... Bd. 2. S. 564-565).

³⁸⁸ *Purg.* XXIX, 100; *Inf.* XXIV, 91 след.

³⁸⁹ Ср. *Purg.* XXVII, 97 след. Эта реминисценция отмечена Кондиви (*Le vite ...* Ed. K. Frey. Berlin, 1887. S. 66). Толкование двух жен Иакова как символов деятельной и созерцательной жизни встречается у Фомы Аквинского, где его, очевидно, и взял Данте; Микеланджело использовал его через посредство платонической разработки (*Panofsky E.* Studies in iconology ... P. 140, 192). О четырех адских реках упоминается в «Аде» (*Inf.* XIV, 116) и «Федоне» (*Phaed.* 15-16). См. также: *Tolnay Ch. de.* Werk und Weltbild ... S. 44.

³⁹⁰ *Purg.* IX, 19 след. (см.: *Borinski K.* Op. cit. S. 142; *Panofsky E.* Op. cit. P. 214.

³⁹¹ Насколько мне известно, это заметил только Э. Панофски. Нижеследующее место (*Panofsky E.* Studies ... P. 179) близко общему направлению нашего исследования: «Just his serious study of Dante's «Divina Commedia» could not fall to deepen his interest in the doctrines of the Platonic Academy. Nobody read Dante without a commentary. And of the ten or eleven editions of Dante printed before 1500 nine are provided with the commentary by Cristoforo Landino in which every line of the poet is interpreted on neoplatonic grounds, and is connected with the theories set forth in Landino's other writings» [«Даже просто серьезное изучение «Божественной комедии» Данте не могло не способствовать его глубокому интересу к учению Платоновской Академии. Без комментария Данте никто не читал. А из десяти или одиннадцати изданий Данте, напечатанных до 1500 г., девять снабжены комментарием Кристофоро Ландино, в котором каждая строчка поэта истолкована на основании неоплатонизма и связана с теориями, развивавшимися в других сочинениях Ландино»].

³⁹² К. Борински и В. Каллаб (*Borinski K.* Op. cit. S. 204 след.; *Kallab W.* Dante und Michelangelos Jüngstes Gericht // *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeinen*

Kunstwissenschaft. II (1907). S. 202-216) видели в «Комедии» основной источник произведения Микеланджело (так же, как и Синьорелли в Орвието). Э. Штейнман (*Steinman E. Die Sixtinische Kapelle ...* Гл. 2), считая поэму одним из важных источников фрески, искал соответствия ее композиции трем кантикам и дантовских персонажей у Микеланджело. Новейшие исследования, во-первых, свели заимствования у Данте к нескольким второстепенным мотивам, указанным ниже (обобщающая работа: *Redig de Campos D., Biagetti B. Il Giudizio universale di Michelangelo // Monumenti Vaticani di archeologia e d'arte. VII. Roma, 1943. P. 46-47*), во-вторых, рассматривают «Комедию», скорее, как передатчик неоплатонических или собственно мистических мотивов, которые Микеланджело, тем более в 1540 г., вполне мог найти и в других местах (*Tolnay Ch. de. Le Jugement demier de Michel-Ange: Essai d'interprétation // The Art quarterly. 1940. P. 125-147*).

³⁹³ Inf. III, 109-111; V, 4-6; XXI, 29.

³⁹⁴ См.: Purg. VI, 118; Parad. XXXI, 1 след.

³⁹⁵ *Varchi B. Due lezioni...* P. 299 (см.: *Barbi M. Op. cit. P. 317*).

³⁹⁶ Вазари (не забудем, что «Жизнью Микеланджело» он венчает свою историю мирового искусства) также обращался к Данте, но гораздо более скромным образом: включив его в ряд «знаменитых флорентийцев» (*Caioli E. Spiriti e formi dantesche ..* Гл. 3; *Passerini. Il ritratto di Dante ...* P. 21, примеч. 1 — о необычном аллегорическом рисунке из Оксфорд Колледж (Оксфорд).

К разделу III

³⁹⁷ О Манетти см.: *Garin E. Filosofi ...* P. 230-242; *Chastel A. Marsile Ficini et l'art. P. 181, 195*. На тему «Брунеллески и Гиберти»: *Krautheimer R. Op. cit. P. 19* и гл. 17 («Гиберти-архитектор»). Алламано Ринуччини объявил Брунеллески и Альберти несравненными в зодчестве: «Duo praecipue claruerunt summis ingeniis homines et omnium antiquitatis indagatores accuratissimi. Unus quidem Philippus Brunelleschi scribae filius Florentinae basilicae architector, alter autem Baptista Albertus vir et familiae nobilitate et ingenii praestantia clarissimus qui etiam de picturae architecturaeque praescriptis libros aliquot scripsit accuratissime» [«Два человека особенно прославились как мужи высочайшего ума и обстоятельные исследователи всей древности. Один из них — Филипп Брунеллески, сын нотариуса, архитектор Флорентийской базилики, другой же Баптист Альберт — муж преславный и знатностью рода и выпренностью ума, который написал также некоторые весьма обстоятельные книги о правилах живописи и зодчества»] (Посвящение к переводу «Жизни Аполлония Тианского» (1473). Отрывки см. в: *Gombrich E.H. A panel ...*

³⁹⁸ О неоконченном дворце партии гвельфов см.: *Salmi M. Il palazzo della parte guelfa di Firenze e Filippo Brunelleschi // Rinascimento. II (1951). P. 3* след. О проекте Брунеллески для дворца Медичи (которому Козимо предпочел более скромный и «эkleктический» проект Микелоццо): *Libro di A. Billi / Hrsg. von K. Frey. Berlin, 1892. S. 34* (цит.: *Morisani O. Michelozzo architetto. Torino, 1951. P. 91*).

³⁹⁹ См. ниже, с. 120-121.

⁴⁰⁰ *Botto C. L'edificazione della chiesa di Santo Spirito in Firenze // Rivista d'arte. 1931. P. 475-511; 1932. P. 25-53; Paatz W. Kirchen ... Bd. 5. S. 120-121, 168* (примеч. 5). Несоблюдение плана Брунеллески уже в начале XVI в. отмечалось флорентийскими хронистами, например А. Билли. Проект Джулиано да Сангалло в духе Брунеллески (1482-1486), находящийся в Cod. Urb. 4424 (Ватикан), встречается также среди набросков Леонардо, Антонио да Сангалло и Перуцци (*Paatz W. Kirchen ... S. 127-128*). Протестующее письмо Джулиано к Лоренцо Медичи приводится в кн.: *Classe G. Les Sangallo. T. I, Paris, 1900. P. 133-134*.

⁴⁰¹ Ed. E. Toesca. Roma, 1927. Ср.: *Chastel A. Marsile Ficini et l'art. P. 181-182*. О том, как Манетти продолжал полемику Брунеллески с Гиберти, см.: *Krautheimer R. Op. cit. P. 255*; о его связях с Альберти: *Kallab W. Vasari-Studien. Wien, 1908. S. 158*.

- ⁴⁰² *Schul P.M.* Platon et l'art de son temps (Arts plastiques). Ed. 2. Paris, 1952; *Borinski K.* Die Antike ... S. 156; *Bousquet J.* Le trésor de cyrene à Delphes. Paris, 1952. Гл. 6: «Киренская сокровищница и математика времен Платона».
- ⁴⁰³ *Ficino.* Commentarium in Convivio, V, 5 (éd. R. Marcel. P. 187-188, цит.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 70-71); *Alberti L.B.* De re aedificatoria, I, 1.
- ⁴⁰⁴ *Pico della Mirandola G.* Commento sopra una canzona de amore, II, 6 (ed. E. Garin. P. 467-468; цит.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 77, примеч. 3). О высказывании Данте см. выше, разд. 2, гл. 2. Это сравнение, поясняющее различие между материей и воплощенной в ней формой, было распространено в греческой философии и встречается в том же смысле даже у Фомы Аквинского (*Panofsky E.* Gothic architecture and scholasticism. Latrobe (Penn.), 1951. P. 28).
- ⁴⁰⁵ О постепенном распространении термина «идея» среди художников: *Panofsky E.* Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig, 1924.
- ⁴⁰⁶ О Брунеллески — инженере, изобретателе технических приемов, которые после него, кажется, больше не употреблялись, см.: *Präger F.D.* Brunelleschi's inventions and the renewal of roman masonry work // *Osisis.* IX (1950). P. 457-554.
- ⁴⁰⁷ *Heydenreich L.H.* Spätwerke Brunelleschi // *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen.* LII (1931). S. 1-28.
- ⁴⁰⁸ В работах: *Giovannoni G.* Saggi sulla architettura del Rinascimento. Milano, 1935. P. 1, 5 («Архитектура и архитекторы Ренессанса»); *Idem.* La figura professionale ed artistica dell' architetto. Firenze, 1929, — эти истины утверждаются в полемике с традиционным, но ошибочным взглядом О. Шуази (*Choisy A.* Histoire de l'architecture. 2 vol. Paris, 1929. T. 2. P. 603): «Возрождение в Италии состояло только в реформе орнаментальной системы».
- ⁴⁰⁹ Это положение, в общем виде выдвинутое в кн.: *Dvořak M.* Geschichte der italienischen Kunst. München, 1927. Bd. 1. S. 76, — конкретизировано в работе: *Argan G.C.* The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the XVIth c. // *JWCI.* IX (1946). P. 96-121.
- ⁴¹⁰ «Non injuria Plato cum regem quaereret mundi monarcham, principio architectum produxit in medium, scientiamque in tria tandem distinxit genera. Quorum primum in cognoscendo, secundum in agendo, tertium in faciendo versatur. In primo arithmetram geometramque, in secundo architectum, in tertio fabrum ministrumque collocavit, probans architecti facultatem inter speculationem solam solumque ministerium esse ponendam, magis tamen speculationis quam ministerii esse participem neque judicare solum geometrarum more verum etiam facientibus imperare opificioque semper adesse» [«Не противосудно Платон, рассуждая о царе и единодержавце мира, изначально в середину поставил зодчего, а умения разделил на три рода: первый связан с областью знания, второй — действия, третий — рукоделия. К первому он отнес математика и геометра, ко второму — зодчего, к третьему — ремесленника и слугу, доказывая, что способность к зодчеству должна быть помещена между чистым умозрением и чистым служением, более, однако, будучи причастно к умозрению, нежели к служению, и что состоит она в умении не только рассуждать наподобие геометров, но также отдавать приказания рабочим и всегда присутствовать при работах»] (*Platonis Civilis vel De Regno / Marsilii Ficinis argumentum.* Venezia, 1571. P. 116).
- ⁴¹¹ *Comm. in Timaeum,* 40 (*Opera.* P. 1463; цит.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 99 и выше, с. 91). О месте Альберти в истории точных наук: *Wolf I.* Leone Battista Alberti als Mathematiker // *Scientia.* 60 (1936), № 2. P. 353-359.
- ⁴¹² *Michel P.H.* La pensée de L.B. Alberti. Paris, 1930. P. 443 след. Наблюдения над использованием Витрувия у Альберти: *Borinski K.* Die Antike in Poetik und Kunsttheorie ... Th. I. S. 152 след.
- ⁴¹³ *Alberti L.B.* De re aed., IX, 6. См.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 101, 109.

⁴¹⁴ О планах Альберти см.: *Michel P.H.* Op. cit. P. 451; *Wittkower R.* Architectural principles ... Гл. 2.

⁴¹⁵ О пропорциях: *Michel P.H.* L'esthétique arithmétique du Quattrocento: Une application des médiétés pythagoriciennes à l'esthétique architecturales // *Mélanges de philologies, d'histoire et de littérature offerts à H. Hauvette.* Paris, 1934. P. 181-189. *Wittkower R.* Op. cit. P. 94 след. Три системы отношений, по преданию восходящие к Пифагору (*Heath Th.* A history of Greek mathematics. London, 1921. P. 85), выражаются по-разному. В простейшей форме среднее арифметическое записывается: $2m = a+b$, среднее геометрическое: $ab = m^2$, среднее гармоническое: $ab / (a+b) = m/2$.

⁴¹⁶ *Michel P.H.* Op. cit. P. 158. Кроме того, К. Борински (Op. cit. P. 153) показал определяющее влияние «Тимея» (31b) в переводе Фичино («О силе умозаключения»), в конце XV в. занявшего место неудовлетворительных рассуждений Евклида об этом предмете.

⁴¹⁷ Исходя из этих общих установок (которым следовали не все архитекторы), можно было бы точно исследовать, как из простых геометрических фигур (квадрат, прямоугольник) дедуктивно выводились вертикальные и горизонтальные ярусы здания, а внутри них — форма окон и дверей, ритм опор и т.д. Тирш и Джованнони (*Thiersch.* Die Proportionen in der Architektur // *Handbuch der Architektur.* Darmstadt, 1885; *Giovannoni G.* Op. cit. P. 12) показали, какую важную роль в искусстве Ренессанса играли диагонали. Но развитие этих схем от Брунелески к Палладио шло не равномерно. С другой стороны, не следует забывать и о роли «перспективного построения». Ритмическое членение произведения четко диктовала «prospettiva», доминирующая роль которой даже в декоре известна — см. ниже, с. 288 (ч. 2, разд. 2, гл. 2): внутреннее пространство проецировалось на вертикальную плоскость, ярусы которой уменьшались по гармонической шкале, и плоскость эта становилась явной в тот момент, когда архитектура передавалась изображением на картине (отмечено в ст.: *Wittkower R.* Brunelleschi and proportion in perspective // *JWCI.* XVI (1953). P. 275-291).

⁴¹⁸ По прекрасному выражению Г. Вёльфлина (*Wölfflin H.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Trad. fr. Paris, 1952. P. 215), «сначала нужно было ощутить на опыте красоту расчлененной формы, а уж потом стали понятны унитарные ордера».

⁴¹⁹ *Wittkower R.* Architectural principles ... Гл. 2. Документирующие фотографии см.: *Baum J.* Baukunst der Frührenaissance in Italien. Stuttgart, 1926.

⁴²⁰ Любопытный анализ этого портика Вазари дает в начале «Жизни Андреа да Сансовино», которому и приписывает работу (*Vasari*, ed. Milanese, IV, 448). Но согласно документу 1493 г., завершение свода вестибюля было поручено Джулиано да Сангалло, которому помогал Кронака (*Botto E.* Op. cit.; *Marchini G.* Giuliano da Sangallo. Firenze, 1492. P. 90). Здесь, как и в портике Поджо а Кайяно, двойные арки свода не совпадают с осями колонн. О творчестве Джулиано да Сангалло как точке соединения разнонаправленных течений в архитектуре XV в. см.: *Stegman H., Geymüller H.* Die Architektur der Renaissance in der Toscana. Bd. 5. München, 1908.

⁴²¹ De re aed., IX, 8 (*Michel P.H.* Alberti... P. 476).

⁴²² *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 163; p. 166, примеч. 1.

⁴²³ *Michel P.H.* Alberti ... P. 352.

⁴²⁴ *Wittkower R.* Op. cit. P. 10.

⁴²⁵ Ms. 148, f. 32 (Туринская б-ка); Cod. Ash. 461 (Лауренцианская б-ка), f. 1b. См.: *Weller A.S.* Op. cit. S. 274.

⁴²⁶ *Wittkower R.* Op. cit. P. 12 след.

⁴²⁷ *Pacioli L.* Trattato d'architettura / Hrsg. C. Winterberg. Wien, 1889. S. 129.

⁴²⁸ *Milanese G.* Le lettere di Michelangelo Buonarroti. Firenze, 1875. P. 554; *Schiavo A.* Michelangelo architetto. Roma, 1944. Ил. 96 (фотография письма).

⁴²⁹ *Pacioli L.* Ed. cit. S. 148-149. (См. также выше, Введение).

⁴³⁰ Помимо указанной выше работы Дж. Маркини (1942) мы располагаем также, в первую очередь, солидным изданием альбома Сангалло (*Libro di Giuliano da Sangallo* / Hrsg. von Hülßen. Leipzig, 1910) и хронологией, составленной К. фон Фабричи (*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. 1902: Anhang. S. 1-42). Работы Кюсса (1900) и Лукомского (1934) ненадежны.

⁴³¹ О Сангалло и Боттичелли: *Byam Shaw J. Botticelli oder Sangallo // Belvedere*. X (1931). S. 163. О Сангалло-рисовальщике: *Fabriczy C. von. Giuliano da Sangallo figurliche Kompositionen // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. XXIII (1902). S. 197-204; *Berenson B. The drawings ... T. I. P. 175 след. Marchini G. Op. cit. P. 105-106.*

⁴³² Согласно Вазари (*Vasari*, ed. Milanese, IV, 476), будучи в Милане и представляя герцогу проект его замка, Сангалло давал Леонардо ценные советы для отливки конной статуи Сфорца.

⁴³³ *Tolnay Ch. de. Michel-Ange et la façade de San Lorenzo // Gazette des beaux-arts*. XIV (1934). I. P. 24 след.

⁴³⁴ *Vasari*, ed. Milanese, IV, 277.

⁴³⁵ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. P. 59; p. 62, примеч. 11.

⁴³⁶ *Alberti L.B. Opere volgari ... T. I. P. 91*. С этим местом можно сопоставить рельеф «Храм Минервы» в Римини (гробница предков Сиджисмондо Малатесты).

⁴³⁷ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. P. 30.

⁴³⁸ *Wittkower R. Op. cit. P. 5 след.*

⁴³⁹ Поэтому книга Альберти была запрещена испанским «Индексом» 1611 г. (*Michel H. Op. cit. P. 544; Wittkower R. Op. cit. P. 5*).

⁴⁴⁰ *Pusino I. Ficinios und Picos religiös-philosophische Anschauungen // Zeitschrift für Kirchengeschichte*. XLIV (1925). S. 526.

⁴⁴¹ См.: *Symbolisme cosmique et monuments religieux / Musée Guimet. Paris, 1953.*

⁴⁴² Удобный для пользования свод: *Strack H. Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Berlin, 1882.*

⁴⁴³ Солидное исследование Р. Виттковера (*Wittkower R. Op. cit. Гл. I — см.: Humanisme et Renaissance. XII (1951). P. 363*) позволяет нам ограничиться здесь лишь основными фактами.

⁴⁴⁴ *De re aed. III, 14; VII, 2*. О восточном и имперском наследии этого представления см.: *Baldwin Smith E. The dome. Princeton, 1950; Его же. Architectural symbolism of imperial Rome and Middle Ages. Princeton, 1956.*

⁴⁴⁵ *Th.Pl. II, 6 (Opera. P. 96) и Comp. in Timaeum, гл. 40; см.: Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 59, 101.*

⁴⁴⁶ *Chastel A. L'art italien. Paris, 1956. Vol. I. Ил. 35.*

⁴⁴⁷ *Krautheimer R. Ghiberti... P. 336, примеч. 22*. Это здание, реставрированное при Николае V, упоминается у Альберти под названием «круглой базилики» (*De re aed. VII, 15. См.: Mancini A. Vita di Alberti... P. 338*).

⁴⁴⁸ *Colvin S. Op. cit. Ил. 57.*

⁴⁴⁹ *Symbolisme cosmique ... P. 87.*

⁴⁵⁰ *Scharf A. Filippino Lippi... Ил. 127.*

⁴⁵¹ Относительно датировки и атрибуции этих знаменитых панелей мы присоединились (в статье: *Maqueterie et perspective ... // Revue des arts. 1953. P. 154*) к мнению П. Санпаолези (*Sanpaolesi P. Le prostettive architettoniche di Urbino, di Filadelfia (Балтимор. — А.Ш.) e di Berlino // Il bollettino d'arte. 34 (1949). P. 335 след.*), которое подтверждает и Б. Дегенгарт (*Degenhart B. Dante, Leonardo und Sangallo ... P. 233 след.*). Р. Краутгеймер (*Op. cit. S. 268, примеч. 26*) ошибочно, на наш взгляд, считает нужным защищать датировку 1470 г. и предположенную в ст.: *Kimball F. Luciano Laurana and the High Renaissance // The Art bulletin. X (1927-1928). P. 125 след.*, — интерпретацию, приравнивающую их к типовым театральным декорациям по Витрувию. Эта гипотеза неприемлема, поскольку панели использовались как передние стенки сундуков, аналогично маркетри.

- ⁴⁵² *Paatz W.* Kirchen ... Bd. 3. S. 114-115 (библиогр.: S. 130, примеч. 3); *Baroni C.* Elementi stilistici fiorentini negli studi vinciani di architettura a cupola // Atti del I Congresso nazionale di storia dell'architettura (1936). Firenze, 1938. P. 64; *Marchini G.* Un disegno di Giuliano da Sangallo // Ibid. P. 147-154. В последнем исследовании устранены некоторые подробности, произвольно добавленные Ластри при публикации им разреза здания в «Оссерваторе фиорентино» (1821) на основании рисунка (ныне утраченного) из Камальдуленского монастыря.
- ⁴⁵³ Весьма вероятно, что именно возле неоконченного храма Брунеллески в 1468 г. читались лекции о «Филебе», а разговоры, которые Ландино положил в основу своих знаменитых диалогов, происходили в казентинских владениях монастыря, где летом было прохладней и уютней (*Della Torre A.* Op. cit. P. 573 след.).
- ⁴⁵⁴ Рисунок находится посередине листа, на котором позднее (именно в 1488 г.) были дорисованы бордюры справа и слева.
- ⁴⁵⁵ *Baroni C.* Op. cit. P. 63; *Richter J.P.* The literary works of Leonardo da Vinci... Vol. 2. P. 31.
- ⁴⁵⁶ Собр. Геймюллер — Кампелло (Уффици), № 38 (см.: *Ferri N.* La raccolta Geymüller-Campello // Il bollettino d'arte. 1908. P. 64). Великий герцог Козимо I примерно в 1563 г. предполагал достроить ротонду и поместить в ней «Академию рисунка» (*Paatz W.* Kirchen ... S. 131).
- ⁴⁵⁷ Первое сопоставление предложено В. Паацем (Ibid. S. 133, примеч. 21), второе — Л.Г. Гейденрейхом (*Heydenreich L.H.* Spätwerke Brunelleschis ... S. 4 след.).
- ⁴⁵⁸ *Heidenreich L.H.* Die Sakralbaustudien Leonardo da Vinci's: Dissertation. Leipzig, 1929.
- ⁴⁵⁹ *Baroni C.* Op. cit. P. 63.
- ⁴⁶⁰ Cod. Ashburnham 361 (Лауренцианская б-ка); *Mancini A.* Di un codice artistico e scientifico del Quattrocento con alcuni ricordi autografi di Leonardo da Vinci // Archivio storico italiano. 1885. P. 354-363; *Berti E.* // Belvedere. VII (1925). P. 100; краткое описание см.: *Weller A.S.* Op. cit. S. 273-274 (по его мнению, Франческо мог дать Леонардо рукопись в 1490 г.). Образцы циркульного плана: л. 11а, 12b. Те же типы можно встретить в серии рисунков, которые, по предположению Геймюллера, у Франческо ди Джорджо скопировал Фра Джокондо (*Geymüller H.* Cento disegni di architettura di Fra Giovanni Giocondo).
- ⁴⁶¹ *Huelsen C.* Il libro di Giuliano da Sangallo (Cod. Vat. Barb. Lat. 4424). Leipzig, 1910; *Egger H.* Codex Escorialensis. Wien, 1906.
- ⁴⁶² См. особенно: Туринская б-ка. Ms. 148 T.
- ⁴⁶³ Ibid. F. 84b, 87b соответственно.
- ⁴⁶⁴ *Lotz T.W.* Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance // Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. VII (1956). S. 193-226.
- ⁴⁶⁵ *Huelsen C.* Op. cit.
- ⁴⁶⁶ *Baroni C.* Documenti per a storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco. Firenze, 1940. P. 145-146.
- ⁴⁶⁷ Л.Г. Гейденрейх (*Heydenreich L.H.* Die Tribuna der S.S. Annunziata in Florenz // Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz. III (1930). S. 268 след.) излагает ход дискуссии 1471 г. Более поздняя работа: *Lang S.* The program of the S.S. Annunziata in Florence // JWCI. XVII (1954). P. 288.
- ⁴⁶⁸ *Wittkower R.* Op. cit. P. 10.
- ⁴⁶⁹ *Marchini G.* Op. cit. P. 90; *Wittkower R.* Op. cit. P. 18-20.
- ⁴⁷⁰ *Wittkower R.* Op. cit. P. 41 след.
- ⁴⁷¹ *Botto C.* Op. cit. P. 23, 34 и введение к настоящему разделу.
- ⁴⁷² *Botto C.* Op. cit. P. 34; *Marchini G.* Op. cit. P. 90. О «гуманистической» росписи потолка над портиком см. ниже, с. 260 след.
- ⁴⁷³ *Sampaiole G.* Ventura Vitoni // Palladio. 1934. P. 249.
- ⁴⁷⁴ *Manni.* Bartholomei Scalae Collensis vita. Firenze, 1768. P. 22 след.; *Marchini G.* Op. cit. P. 89. Об отношениях Сангалло со Скалой см. ниже, с. 146.
- ⁴⁷⁵ *Terzaghi A.* L'Incoronata di Lodi // Palladio: Seria nuova. III (1953), № 4. P. 145-152.

- ⁴⁷⁶ *Reggioni F.* // Atti di Congresso di storia dell'architettura ... P. 173 след.
- ⁴⁷⁷ *Heidenreich L.H.* Zur Genesis des S. Peters-Plans von Bramante // Forschungen und Fortschritte. Okt. 1934. S. 365-367.
- ⁴⁷⁸ Так ее трактует О. Фёрстер (*Förster O.* Bramante. Wien, 1956). См. ниже, с. 450 след.
- ⁴⁷⁹ Вопреки мнению А. Росси (*Rossi A.* Cenno storico sulla chiesa della Consolazione a Todì // Giornale di erudizione artistica. I (1872). P. 3 след.), который отнес начало работ на 1508 г. и предложил в качестве автора Кола да Капрарола. В ст.: *De Angelis d'Ossat G.* Sul Tempio della Consolazione a Todì // Il bollettino d'Arte. IV (1956). P. 207 след., — вновь предлагается датировка мартом 1504 г. и атрибуция первоначального проекта Браманте при возможном сотрудничестве Вентуры Витони, как предположил уже Пунджилеони (*Pungileoni.* Memorie intorno alla vita e alle opere di Donato o Donnino Bramante. Roma, 1836). Строительство продолжалось до начала XVII в.
- ⁴⁸⁰ Об этом здании (1519—1526) см.: Bollettino del Centro di studi di storia dell'Architettura. 1952. № 6. P. 33-50.
- ⁴⁸¹ De vita ... I, 8-9 (Opera, p. 502); *Della Torre A.* Op. cit. P. 640.
- ⁴⁸² О флорентийской пасторали Кваттроченто см.: *Robb N.* Op. cit. Гл. 4; *Hulubei A.* Naldo Naldi ... // Humanisme et Renaissance. III (1936).
- ⁴⁸³ Письмо к Ф. Валори (Opera, p. 893-894). См.: *Della Torre A.* Op. cit. P. 641; *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 147.
- ⁴⁸⁴ *Alberti L.B.* Della famiglia / A cura di R. Spognano. Firenze, 1946. P. 309 след.
- ⁴⁸⁵ Речь идет о Пьер Филиппо Пандольфини, которого отец еще в детстве отдал на попечение Аргиропулу; как и его братья, Пьер Филиппо был связан с гуманистами: к Рождеству 1490 г. Фичино послал ему «астрологический подарок» (Opera, p. 918; ср.: *Della Torre A.* Op. cit. P. 387-389).
- ⁴⁸⁶ Дирекция Флорентийского архива любезно согласилась предпринять разыскания по этому поводу, которые оказались безрезультатными. Машцукелли (Gli scrittori d'Italia. Brescia, 1763. Т. 2, p. 2199) сообщает, что Бруни был «proposto di Fiesole» («главным магистратом Фьезоле»), но вскоре уступил этот пост Салютати. Вилла, на которой он останавливался, могла сохранить его имя, но тогда она должна была бы фигурировать среди церковного имущества города Фьезоле. Между тем «Кадастр» 1427 г. упоминает лишь имение с садовым домиком, в котором трудно видеть «виллу» Бруни, если только в послании Фичино, посвященном главным образом «блаженству места», реальные факты не видоизменены произвольно.
- ⁴⁸⁷ См.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 18, примеч. 24.
- ⁴⁸⁸ Ibid., p. 33, примеч. 1.
- ⁴⁸⁹ *Vasari G.* Ragionamenti, 2, I (Ed. C.L. Ragghianti. Т. 4. P. 127). Здесь говорится об «uomini dottissimi, co' quali, quando alla villa di Careggi, e quando al Poggio a Sajaano, per più lor quiete, esercitava gli onorati studi» [«ученейших мужах, вместе с которыми он как на вилле Кареджи, так и в Поджо а Кайяно к вящему их покою занимался почтеннейшими трудами»].
- ⁴⁹⁰ Здесь и в дальнейшем используется исследование: *Patzak B.* Die Renaissance- und Barockvillen in Italien. Bd. 1: Palast und Villa in Toscana. Bd. 2: Die Zeit des Suchens und des Findens. Leipzig, 1913.
- ⁴⁹¹ Общие сведения о садах Кваттроченто: *Burckhardt J.* Die Kultur der Renaissance, IV, 2; *Dami L.* Il giardino italiano. Milano, 1912. О требованиях Альберти (De re aed., 9, 4): *Michel P.H.* Op. cit. P. 502. О «восточных» украшениях садов, редкостных птицах, экзотических деревьях (представленных и в итальянской живописи середины XV в.): *Soulier G.* Op. cit. P. 245 след.
- ⁴⁹² О вилле Медичи, в Кареджи, ее истории и этапах строительства: *Carocci G.* I dintorni di Firenze. Firenze, 1881. P. 121-124; La villa medicea di Careggi. Firenze, 1888; *Stegmann C. von, Geymüller H. von.* Architektur ... Bd. 2: Michelozzo. S. 26-28 (планы и разрезы); *Patzak B.* Op. cit. Bd. 2, S. 74 след.; *Morisani O.* Michelozzo ...

⁴⁹³ Müntz E. Les précurseurs ... P. 144, примеч. 2.

⁴⁹⁴ Marchini C. Op. cit. P. 91. При Клименте VII это элегантное маленькое здание было переделано, причем роспись его поручена Понтормо. Аллегорические изображения не сохранились, но известны по рисункам: на стенах — Фортуна, Правосудие, Победа, Мир и Слава, на потолке — Любовь. См.: Vasari, ed. Milanese, VI, 281; о работе Понтормо: Clapp F.M. Op. cit. Гл. 4. Судьба этой лоджии совпадает с переменами в Поджо а Кайяно, замысел которого также далеко отстоит по времени от оформления.

⁴⁹⁵ Braccesi A. Descriptio horti Laurentii Medici (см.: Garin E. Il Rinascimento... P. 340); Nardi P.M. «Le Printemps» de S. Botticelli. Paris, 1946. P. 8 (каталог цветов по О. Маттироло); Орега..., p. 909 (письмо от 29 апреля 1490 г.; Фичино в шутку именуется свою «Медицинскую книгу о жизни», задуманную среди цветов, «utinan florentem» [«о если бы процветающей»]).

⁴⁹⁶ Valori N. Laurentii Medices vita ... P. 47. Источниками для истории имени служат три документа: 1. В декларации Лоренцо для кадастра 1460 г. говорится об «uno casamento, che era rovinato al Poggio a Cajano, detto l'Ambrà» [«домик, прежде разрушенный, в Поджо а Кайяно, Амбра тож»], что дает «terminus ante quem»; 2. Поэма Полициано, воспевающая скот и сады нимфы Амбры в Поджо (1485); 3. Место из «Флорентийского дневника» Ландуччи (Landucci L. Diario fiorentino dal 1450 al 1516 / A cura di I. del Badia. Firenze, 1883. P. 58), где также говорится о молочных фермах и плодовых садах.

⁴⁹⁷ Vasari, ed. Milanese, IV, 270. Эта сцена изображена на ковре Б. Сквилли, вытканном для Великого герцога Тосканского в 1570 г. по картону Дж. Страдано, (Музей Медичи).

⁴⁹⁸ Об истории виллы: Anguillesi G. Notizie storiche dei palazzi e ville appartenenti alla I. et R. Corona di Toscana. Pisa, 1825; De Benedetti M. Palazzi e ville d'Italia. T. 1: Roma e Firenze. Firenze, 1911; Tarchiani N. I palazzi e le ville che non sono piu del re. Milano, 1921. P. 129-141; Loukomski C.K. Les Sangallo. Paris, 1934. P. 27 (с некоторыми ошибками, в частности, неверна дата портика). Описание и технический анализ: Stegmann C. von, Geymüller H. von. Op. cit. Bd. 5. S. 2 след.; Patzak B. Op. cit. S. 107 след. Marchini G. Op. cit. P. 16-20, 84-86.

⁴⁹⁹ Тигри (Tigri. Guida da Pistoja. Pistoja, 1854. P. 346; указано в кн.: Marchini G. Op. cit. P. 86) передает, что Карл V счел эту крепостную стену излишеством для «частного» лица. Картина Утенса — не вполне надежный источник: он забыл угловые пилястры портика, неправильно расположил его аркады, пририсовал на них руст, изменил форму колонн центрального портика и т.д.

⁵⁰⁰ Uffizi. Disegni d'architettura, № 1640; Marchini G. Op. cit. T. 2. Тяжеловатый рисунок балясин и наличников в оригинальном проекте напоминает о том, что Сангалло начинал свой путь как «декоратор»: ему, в частности, принадлежат скамьи в капелле Медичи.

⁵⁰¹ В первоначальной схеме пяти проходам портика соответствовало по пять аркад с каждой стороны от входа на первом этаже. Этот «пентаметрический» ритм был применен и Альберти в проекте Сан Франческо в Римини (1460) — «возможно, первом фасаде античного храма в христианской архитектуре», как писал П. Франкль (Frankl P. Die Renaissance-Architektur in Italien. Leipzig, 1912. S. 36; цит. по: Wittkower R. Alberti's approach ... P. 5).

⁵⁰² Burger F. Die Villen des Andrea Palladio. Leipzig, 1909; Loukonski G.K. Andrea Palladio. Paris, 1924.

⁵⁰³ Wittkower R. Architectural principles ... P. 67, примеч. 5. В этой прекрасной книге показан умозрительный характер вилл Палладио; в некоторой мере его выводы можно ретроспективно применить и к Поджо.

⁵⁰⁴ Vasari, ed. Milanese, IV, 271 и примеч. 2. Братья Сангалло купили участки земли в квартале Сан Пьетро Маджоре и на виа Борго Пинти в конце 1490-х — начале 1491 г. Впрочем, Вазари ставит в заслугу Браманте, что он впервые «ha gettato le

volte di materie che venissero intagliate» [«перекрыл свод потолком на растворе»] (Ibid., IV, 162).

⁵⁰⁵ О проекте королевского дворца (1488) см.: *Marchini G.* Op. cit. P. 88. Один рисунок в Уффици (№ 319v) представляет собой план дворца Медичи на Борго Пинти. Предполагали, что он принадлежит Джулиано и датируется 1488 г. (*Redtenbacher R.* // *Allgemeine Bauzeitung.* 1879. S. I след.; эта мысль развита Б. Пацаком — Op. cit. Bd. 2. S. 125). Однако, как показал Дж. Маркини (Op. cit. P. 101), речь идет об эскизе Антонио да Сангалло, выполненном после 1512 г. В любом случае, этот тип плана восходит к опытам Джулиано да Сангалло и Франческо ди Джорджо (ср.: *Weller A.S.* Op. cit. P. 260).

⁵⁰⁶ Интерьер портика Поджо поразительно близок вестибюлю Санто Спирито: те же шесть колонн (пилястров), причем средний проход, чтобы разместить в нем дверь, несколько шире прочих (*Marchini G.* Op. cit. P. 36; виды внутренней части портика; *Stegmann, Geymüller.* Op. cit. Ил. 7a).

⁵⁰⁷ *Middeldorf U.* Giuliano da Sangallo and Andrea Sansovino // *The Art Bulletin.* XVI (1936), № 2. P. 107-115. О самом фризе см. ниже, с. 221-227.

⁵⁰⁸ *Vasari, ed. Milanese, III, 473-474.*

⁵⁰⁹ Ms. Plut., XXXIX, № 40 (Лауренцианская б-ка): *Ugolino Verino.* Libri VII epigrammarum ad Matthyam regem (*Descriptio villae Cajanae cum agris suis Laurentii Medicis* — f. 38r-39); опубл.: *Brockhaus H.* Op. cit. P. IV. Известно также письмо того же автора в прозе. О Верино — поэте-неоплатонике — см.: *Della Torre A.* Op. cit. P. 637.

⁵¹⁰ *Wackernagel M.* Op. cit. S. 159; *Vasari, ed. Milanese, VI, 264-265* («Жизнь Понтормо»). Историческая программа включала четыре эпизода: «Цезарь» (Андреа дель Карто, 1521), «Сципион» (Аллори, 1588), «Фламинин» (Аллори, 1581), «Цицерон» (Франчабиджо).

⁵¹¹ *Clapp F.M.* Jacopo Carucci da Pontormo, his life and work. London, 1916. Гл. 4. Вазари (ed. Milanese, II, 365) говорит о «Vertumno con i suoi agricoltori (sic!) .., Pomona e Diana con altre dee» [«Вертумне со своими земледельцами, Помоне и Диане с прочими богинями»] (по Овидию: Met. XIV, 623-697).

⁵¹² *Halm P.* Das unvollendete Fresko des Filippino Lippi in Poggio a Cajano // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.* III, № 7 (Juli 1931). S. 392-427. Самый показательный рисунок опубликован: *Berenson B.* The drawings ... Ил. 1329A, № 129A. Другой рисунок см.: *Scharf A.* Zum Laokoon Filippino Lippis // *Mitteilungen ...* III, № 8 (Jan. 1932). Можно заметить, что сказание об Амбре, представлявшее собой местный «миф» Поджо, — это и рассказ о наводнении, которое вызвал отец рек — Океан, — и поэма о реках этого края Тосканы.

⁵¹³ *Halm P.* Op. cit. S. 400.

⁵¹⁴ Поэтому утверждение, будто флорентийцы не усвоили полностью античные ордера (*Willich H., Zucker P.* Die Baukunst der Renaissance in Italien. Berlin. Bd. I. S. 167 след.; *Salis A. von.* Antike und Renaissance ... S. 28), неточно.

⁵¹⁵ *Verino U.* De illustratione urbis Florentiae libri tres. Paris, 1583. F. 17 (франц. пер.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 195).

⁵¹⁶ К примечаниям Дж. Миланези в издании «Жизни Герардо» (*Vasari, ed. Milanese, III, 245-252*) и заметке в «Словаре художников» Тиме — Беккера теперь можно добавить работу: *Martini G.S.* La bottega di un cartolaio fiorentino della seconda metà del Quattrocento. Firenze, 1956. Заметку Леонардо о «фигурах, явившихся в мастерской Герардо, миниатюриста флорентийского Сан Марко» («le figure che appariano nello scrittoio di Gerardo miniatore a San Marco in Firenze») см.: *Richter J.P.* Op. cit. № 1424. Об иллюстрациях к «Дидиму» см. ниже, с. 260-262.

⁵¹⁷ *Paatz. W.* Kirchen ... Bd. 3. S. 414, 602-603, примеч. 668-669. Документы см.: *Pozzi G.* Il Duomo di Firenze ... 1909. № 967-992; *Martini G.S.* Op. cit. P. 33-35.

⁵¹⁸ *Chastel A.* La mosaïque à Venise et à Florence au XV siècle // *Arte Veneta.* XII (1954), — где в основном изложено содержание настоящей главы.

- ⁵¹⁹ *Kennedy R.W.* Alesso Baldovinetti. New Haven, 1938. P. 60-61.
- ⁵²⁰ *Vasari*, ed. Milanese, II, 596; ed. C.L. Ragghianti, I, 727-728 («Жизнь Бальдовинетти»). Документы приведены в: *Kennedy R.W.* Op. cit. P. 213-214.
- ⁵²¹ *Kennedy R.W.* Op. cit. P. 111-112 (документы: P. 241).
- ⁵²² *Vasari*, ed. Milanese, II, 596.
- ⁵²³ *Averlino Filarete* A. Tractat über die Baukunst... S. 649. Вазари также называет главными центрами мозаики Венецию (с Равенной), Флоренцию и Рим (Della pittura, гл. 29).
- ⁵²⁴ «One of the most bizarre of historical curiosities is the persistence in Florence in the Quattrocento of the use of mosaic for mural decoration after its secret has been lost in Venice ... After the middle of the century Baldovinetti almost alone preserved a knowledge of it because it so well suited his own taste, and at last passed it on to the Ghirlandajo brothers with whom it flickers into apparent stability and then dies out» [«Один из самых странных парадоксов истории — то, что во Флоренции эпохи Кваттроченто искусство мозаики для украшения стен еще сохранялось в то время, когда в Венеции секрет ее был уже утрачен ... В начале второй половины столетия память о ней сохранил едва ли не один Бальдовинетти, поскольку его вкусам она весьма хорошо подходила. В конце концов он передал это искусство братьям Гирландайо, у которых оно при видимой стабильности стало меркнуть и в конце концов угасло»] (*Kennedy R.W.* Op. cit. P. 60-61).
- ⁵²⁵ *Vasari*, ed. Milanese, III, 237; ed. C.L. Ragghianti, I, 837 («Жизнь Герардо»).
- ⁵²⁶ *Vasari*, ed. Milanese, III, 274; ed. C.L. Ragghianti, I, 855 («Жизнь Доменико Гирландайо»).
- ⁵²⁷ *Alberti L.B.* Della Pittura /A cura di L. Mallé. Firenze, 1950. P. 95; *Landino C.* Divina Commedia di Dante Alighieri. Firenze, 1482. Proemio: Fiorentini eccellenti in pittura e sculptura. В главе о технике мозаики (Proemio, гл. 29) Вазари утверждает, что «il più bello di tutti è quello di Giotto nella nave del portico di S. Pietro a Roma, perchè veramente in quel genere è cosa miracolosa» [«прекраснее всех мозаика Джотто с кораблем в портике Святого Петра в Риме, потому что в этом роде она в самом деле удивительное произведение»].
- ⁵²⁸ *Paatz W.* Kirchen ... Bd. 3. S. 371, 501 примеч. 49 (многочисленные источники). Согласно Вазари (*Vasari*, ed. Milanese, III, p. 336), бюст был открыт самим Лоренцо. На панно изображен лик Христа, похожий на «Челнок». См.: *Haftmann W.* Ein Mosaik der Ghirlandajo-Werkstatt aus dem Besitz des Lorenzo Magnifico // Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. VI (1940). S. 98-108.
- ⁵²⁹ *Müntz E.* Les collections des Médicis. Paris, 1888. P. 39 (опись 1465 г. — p. 63; большой зал — p. 76-77; кабинет). Он же (*Müntz E.* Les mosaïque byzantines portatives // Bulletin monumental. LII, 1886. P. 223-240) составил краткую опись подобных произведений XII—XIII вв., изготовленных в Византии, в собраниях Лувра, Рима, Флоренции, Венеции, Лондона и Санкт-Петербурга.
- ⁵³⁰ *Vasari*, ed. Milanese, III, 237.
- ⁵³¹ *Kennedy R.W.* Op. cit.
- ⁵³² *Lauts J.* Domenico Ghirlandajo. Wien, 1943. S. 44, ил. 107. В главе о технике мозаики (см. выше) Вазари объявил это произведение несравненным среди мозаик недавнего времени.
- ⁵³³ *Vasari*, ed. C.L. Ragghianti, I, 729.
- ⁵³⁴ *Ibid.*, I, 858 («Жизнь Доменико Гирландайо», к которому здесь ошибочно отнесен заказ).
- ⁵³⁵ *Ibid.* В 1493 г. Доменико реставрировал мозаики абсиды собора в Пистое (*Lauts J.* Op. cit. P. 43).
- ⁵³⁶ *Vasari*, ed. C.L. Ragghianti, III, 201, 203 («Жизнь Давида, Бенедетто и Ридольфо Гирландайо»).
- ⁵³⁷ *Ibid.*, p. 207. Здесь любопытно следующее место: «Perchè non poteva aver pacienza a commettere que' pezzuoli, non fece mai più altro di quel mestiere» [«по-

сколько ему не хватало терпения укладывать эти стекляшки, больше он этим ремеслом не занимался»].

⁵³⁸ *Vasari*, ed. Milanese, VII, 466 след.; ed. C.L. Ragghianti, III, 586-587 («Описание творений Тициана»), где хвалятся «Суд Соломона» Винченцо Бьянкини (1532–1548), работы Дзуккати (1532–1564), в том числе портрет Бембо (1542, Барджелло) и, наконец, Боццы и Денте. О работах Тициана в качестве «картониста»: *Ridolfi C. Le meraviglie dell' arte* / Hrsg. von D. von Hadeln. Berlin, 1914. Bd. I. S. 203; *Saccardo P.* Op. cit. P. 45. Любопытный процесс 1563 г., сделавший явной борьбу мозаичных мастерских, свидетельствует, что мозаичное дело при соборе Святого Марка было живо. О соперничестве Флоренции и Венеции см. нашу статью в «*Arte Veneta*» (см. выше).

⁵³⁹ *Ehrle, Stevenson.* Les fresques de Pinturicchio aux appartements Borgia. Paris, 1899; *Berenson B.* The Italian painters of the Renaissance. London, 1952. P. 118.

⁵⁴⁰ *Stegmann, Geymüller.* Architektur der Renaissance in Toscana ... Bd. 3. S. 11; *Paatz W. Kirchen* ... Bd. 4. S. 568-569 (примеч. 31-38), 582-583. Вазари, весьма резко критикующий творчество Альберти, делает исключение только для этого «*sepolcro di marmo molto ben fatto*» [«весьма хорошо сделанного мраморного надгробья» – Ed. Milanese, II, 543].

⁵⁴¹ См. выше, с. 45 след.; *Burger F.* Geschichte des florentinischen Grabmals ... S. 162.

⁵⁴² *Burger F.* Ibid., гл. 6. Можно заметить аналогию левого панно с цитированным выше местом о храме Минервы Пронио.

⁵⁴³ *Paatz W. Kirchen* ... (соответственно: Bd. 5, S. 293, примеч. 232; Bd. I, S. 101, примеч. 257, S. 284, примеч. 96).

⁵⁴⁴ *Planiscig L.* Andrea del Verrocchio. Wien, 1948. S. 18 след.; *Paatz W. Kirchen* ... Bd. 2. S. 499, примеч. 209 (библиогр.).

⁵⁴⁵ *Paatz W. Kirchen* ... Bd. 5. S. 295, примеч. 245-246. Фантоши (*Fantozzi*. Guida di Firenze. Firenze, 1842. P. 370), беря на веру старое предание, приписывает этот уникальный памятник Сангалло. О нем существует исследование А. Варбурга, (1907. Переизд.: *Warburg A.* Francesco Sassettis letztwillige Verfügung // *Gesammelte Schriften* ... Bd. I. S. 127 след.). О месте памятника в истории флорентийских надгробий см.: *Burger F.* Das florentinische Grabmal ... S. 192.

⁵⁴⁶ *Marchini G.* Op. cit. P. 26. Об античных источниках карнизов см.: *Schott-Muller F.* Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbilder // *Repertorium für Kunstwissenschaft*. XXV (1902). S. 401-403.

⁵⁴⁷ Имеется в виду каламбур, связанный с латинизированной формой имени, приведенной и в надписи: *Franciscus Saxettus sibi u[tm] p[osuit]* [«Франциск Камешек поставил себе урну»]. Медальоны с арки Константина встречаются на л. 23-24 сиенской записной книжки Джулиано да Сангалло (Hrsg. C. Falb. Wien, 1902).

⁵⁴⁸ *Strozzi L.* Vita di Filippo Strozzi il Vecchio. Firenze 1851. P. 60; *Vasari*, ed. Milanese, III, 471; *Scharf A.* Filippino Lippi. Wien, 1935, документы 8-12.

⁵⁴⁹ *Della Torre A.* Op. cit. P. 833.

⁵⁵⁰ *Paatz W. Kirchen* ... Bd. 3. S. 708-709, примеч. 227, S. 797.

⁵⁵¹ *Marchini G.* Le vetrate italiane. Milano, 1955. P. 44.

⁵⁵² О Филиппино и гуманизме см. ниже, с. 393-397.

⁵⁵³ *Beltrami G.* Il monumento sepolcrale di Sisto IV e le sue vicende // *Atti III congresso nazionale di studi romani*. II (1935). P. 365; *Sabatini A.* Antonio e Piero del Pollaiuolo. Firenze, 1944. P. 82-83; *Ertlinger L.D.* Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV // *JWCI*. XVI (1953). P. 239 след.

⁵⁵⁴ *Tolnay Ch. de.* The tomb of Julius II. Princeton, 1954. P. 28.

⁵⁵⁵ *Einem H. von.* Michelangelos Juliusgrab im Entwurf von 1505 und die Frage seiner ursprünglichen Bestimmung // *Festschrift für Jantzen*. Berlin, 1951. S. 152-168.

⁵⁵⁶ *Landucci L.* Diario fiorentino ... P. 58-59. П. Франкастель (*Francastel P.* L'architecture civile du Quattrocento // *Eventail de l'histoire vivante: Hommage à*

Lucien Febvre. Paris, 1953. Vol. 2. P. 195-206) справедливо заметил, что новые формы архитектуры долго оставались «воображаемыми», реализуясь лишь постепенно. Однако трудно видеть во флорентийских палаццо «имплантацию отдельно стоящих сельских поместий», непосредственно сохранившую черты деревенского дома; не приходится также говорить о «малом числе гражданских построек, осуществленных в течение XV в.», и утверждать, будто «в 1420—1500 г. ... новая архитектура существовала лишь в немногих разрозненных произведениях». Хронологическая таблица М. Реймона в «Истории искусства» издательства А. Мишель (Т. 3, vol. 2, p. 512), включающая лишь несколько точно датированных зданий, не должна вводить в заблуждение.

⁵⁵⁷ В самой Флоренции, где, по словам Вазари, Сангалло построил «a' privati cittadini molte case» [«много домов для частных граждан»], нам известны: палаццо Гонди (закладка в 1490 г.), палаццетто Бартоломео Скалы, дворец «per un Veneziano fuor della porta a Pinti» [«для одного венецианца за воротами Пинти»] (см.: *Commentari ... I* (1950). P. 34) и др., не считая виллы Поджо и лоджетты в Кареджи. Кроме того, Джулиано построил в Савоне дворец Джулиано делла Ровере (1495), отправил в Неаполь знаменитый проект королевского дворца (1488), в Милан — проект для Лодовико Моро (1492), а его деятельность в Риме — как в первую поездку, во времена Павла II, так и позднее, при Сиксте IV, Юлии II и даже Льве X (проект дворца на площади Навона Off. Dis. Arch. 7949. A) заслуживает углубленного исследования. Основные сведения на эту тему приведены в указанной работе Маркини.

⁵⁵⁸ *Wackernagel M.* Op. cit. P. 152 след. Филарете (ок. 1460) с восторгом описывает интерьер палаццо Медичи «il quale a tutta la città rende honore» [«делающий честь всему городу»] (Ed. W. von Oettingen. Wien, 1890. S. 677-678).

⁵⁵⁹ О Проконсульском дворце см.: *Lami. Delizie eruditorum*. Т. 12. P. 88; о цикле Лоренцо ди Биччи: *Vasari*, ed. Milanese, II, 50; о Геркулесе из палаццо Барди Сердзелли: *Salmi M. Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*. Ed. 2. Milano, 1938. P. 32.

⁵⁶⁰ В 1475 г. виллу купил Джакопо ди Джанноццо Пандольфини, брат Пьерфиллиппо, дружившего с Донато Аччайуоли и Фичино (*Carocci G. I dintorni di Firenze*. Firenze, 1907. Т. 2. P. 400; *Salmi M. Gli affreschi di Andrea del Castagno ritrovati // Il bollettino d'arte*. IV (1950). P. 295-308).

⁵⁶¹ *Schiapparelli A. La casa fiorentina e i suoi arredi*. Firenze, 1908; *Pope-Hennessy J. Paolo Uccello*. London, 1950. P. 149 след.

⁵⁶² О фьезоланской библиотеке см. ниже, ч. 2, примеч. 272, о фресках Арчетри выше, с. 62.

⁵⁶³ *Sabatini A. Antonio e Piero del Pollaiuolo*. Firenze, 1944. P. 96.

⁵⁶⁴ *Wackernagel M.* Op. cit. S. 272 след.; *Warburg A. Francesco Sassetti's letztwilliges Vermächtnis ...* S. 133-134. Об остатках виллы (ныне вилла Мартини Бернарди): *Carocci G. Dintorni ...* P. 183.

Письмо Фичино (Опера, р. 799-800) входит в V книгу его эпистолярная, датируемую 1477—1478 гг. (*Kristeller P. O. Suppl. Fic. P. CL*). В конце письма говорится: «Duplo tibi Saxette religiosior domus est quam caeteris, alae certe sacellum vix unum habent, tua vera gemina et illa quidem speciosissima continet» [«Твой дом, Сассет, вышел вдвое благочестивее, чем у прочих: у тех, конечно, едва в одном крыле дома [есть часовня], у тебя же их пара, и притом прелестнейших»]. Встает вопрос, не аналогична ли эта «пара часовен» капеллам дворца в Урбино, построенным как раз в то же время, одна из которых посвящена Музам, другая — Святому Духу.

⁵⁶⁵ *Wackernagel M.* Op. cit. S. 158 и особенно: *Horne P. Quelques souvenirs sur Botticelli // Revue archéologique*. XXXIX (juillet-août 1901). P. 12-19 (ч. 2: Фрески Спедалетто). Спедалетто стало «торговым домом» («casa di fattoria») в районе Вольтерры (*Vasari*, ed. Milanese, III, 258, № 45).

⁵⁶⁶ Müller-Walde P. Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. XVIII (1897). S. 165. Воспроизведение этого документа: *Gamba G.* Op. cit. P. 151.

⁵⁶⁷ О Боттичелли см. *Vasari*, ed. Milanese, III, p. 318 («haveva assai lavorato allo Spedaletto in quel di Volterra» [«немало поработал в Спедалетто около Вольтерры»]); *Horne H.* Botticelli ... P. 109; *Mesnil J.* Botticelli ... P. 100. О Гирландайо: *Vasari*, ed. Milanese, III, 258.

⁵⁶⁸ Вилла перешла к семье Чибо, а в XVII в. была продана Корсини. Уже один из старых комментаторов Вазари Дж. Боттари (*Vasari*. Roma, 1759. Т. 1, p. 428) сообщал, что фреска Гирландайо, «помещенная в портике на открытом воздухе», сильно пострадала. Между 1820 и 1830 гг. пожар уничтожил часть виллы. Теперь вся она перестроена до неузнаваемости.

⁵⁶⁹ Как заметил А. Варбург (*Warburg A.* Gesammelte Schriften ... Bd. I. S. 644). См. также с. 254-256 наст. кн.

⁵⁷⁰ *Gamba G.* Botticelli... P. 158; *Mesnil J.* Botticelli. P. 103; *Gombrich E.H.* Botticelli's mythologies ...; *Chastel A.* Botticelli. Milano, 1958.

⁵⁷¹ Матримониальные мотивы особо выделял Ф. Викгоф (*Wickhoff F.* Die Hochzeitsbilder Sandro Botticelli // Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen. Berlin. XVII (1906). S. 198 след.), который даже увидел здесь аллегорический брак Меркурия и Филологии, описанный Марцианом Капеллой. Традиционная интерпретация, итог которой подвел Вакернагель (*Wackernagel M.* Op. cit. S. 187), должна быть полностью пересмотрена с учетом работ: *Mesnil F.* Op. cit. P. 101 след.; *Gombrich E.H.* Botticelli's mythologies ... P. 57, № 1, а именно: 1. На щите с фрески «Венера» (почти полностью стертом) не было знаков Веспуччи: они были приписаны позднее на базе пилястра справа; 2. Профиль дамы не имеет ничего общего с профилем Джованны, хорошо известным по фреске Гирландайо в Санта Мария Новелла (см: *Thieme U.* Ein Porträt der Giovanna Tornabuoni von Dom. Ghirlandajo // Zeitschrift für bildende Kunst. IX (1908). S. 192); 3. Молодой человек, которого принимали сначала за Пико делла Мирандола, а затем за Лоренцо Торнабуони (*Wickhoff E.* Op. cit.), больше похож на Лоренцо ди Пьерфранческо (ср. медаль, опубликованную: *Hill G.F.* A corpus of italian medals. London. 1930. № 1504—1505), который как раз был постоянным клиентом Боттичелли.

⁵⁷² *Weisbach W.* Studien zu Pesellino und Botticelli // Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen. XXIX (1908). S. 18.

⁵⁷³ *Vasari*, ed. Milanese, III, 312. Ж. Мениль (Op. cit. P. 53) так не считает. Размеры и основа картин не одинаковы, при том, что они большого формата: «Весна» — доска 203 x 314, «Рождение Венеры» — холст 175 x 279. О работах Боттичелли в Кастелло: *Horne H.* Op. cit. P. 119, 184; *Mesnil J.* Op. cit. P. 210.

⁵⁷⁴ Около 1476 г. Фичино был его наставником. В завещании он отдает Лоренцо ди Пьерфранческо рукопись Платона, подаренную в 1462 г. Козимо Старым (*Della Torre A.* Op. cit. P. 542).

⁵⁷⁵ А. Варбург в исследовании об обеих картинах (*Warburg A.* Sandro Botticelli «Geburt der Venus» und «Frühling» // *Warburg A.* Gesammelte Schriften ... S. 1, 3) приводит отдаленные поэтические источники, в указанной работе Э.Г. Гомбриха отмечены непосредственные отправные точки работы художника.

⁵⁷⁶ См. ниже, ч. 2, гл. 4 (с. 257-259). Ту же проблему рассматривает Э. Винд (*Wind E.* Pagan misteries ... Гл. 7-8), который усматривает здесь изображение двух Венер платонизма — небесной и земной.

⁵⁷⁷ *Bocchi-Cinelli.* Ed. cit. 3. P. 84; *Marchini G.* Giuliano da Sangallo ... P. 88-89.

⁵⁷⁸ Бартоломео Скала, наряду с Ландино и Полициано, был в числе тех, с кем Фичино советовался, внося последние поправки в перевод Платона (*Della Torre A.* Op. cit. P. 606). Скала — «messer Bartolomeo deli begli inchini» («мессер Бартоломео прекраснопоклонный») был креатурой Медичи. В 1465 г. он был предметом

нападок Пульчи, а позднее, в 1493 г., резко рассорился с Полициано из-за впросов латинского стиля (см: *Rossi V. Il Quattrocento ...* P. 375 след.)

Упомянутое письмо Фичино находится в рукописи, хранящейся в Мюнхенской библиотеке, которая помимо 9-11 книг «Переписки» Фичино содержит также много неизданных писем о государственных делах 1460–1465 гг., принадлежащих, видимо, Бартоломео. Об этой рукописи: *Kristeller P. O. Suppl. Fic. T. I. P. XXXV*; текст письма: *Ibid. P. 60*.

⁵⁷⁹ См. ниже, с. 266-267. Профессор Дж. Поджи, задумавший исследование этого ансамбля, любезно позволил нам опубликовать его неизданные фотографии.

⁵⁸⁰ *Vasari, ed. Milanese, IV, 141*.

⁵⁸¹ Как и «золотая комната» Паоло Марио Росси в Парме во дворце Торрекьяра (*Ricci C. Santi e artisti. Bologna, 1894. P. 229 след.*; *Roccabianca A. Le cycle disparu de l'histoire de Griselidis; Colasanti A. Due novelle nuziali del Boccaccio nella pittura del Quattrocento // Emporium. Marzo 1904; Schubring P. Op. cit. № 297-300*). Возражения Ж. Мениля (Op. cit. P. 222) по поводу мнения Гамбы об авторстве Боттичелли (Op. cit. p. 152) кажутся нам обоснованными. Этот ансамбль эквивалент «куртуазных» циклов, часто встречающихся в интерьерах Ломбардии и Эмилии, приспособленный к флорентийскому вкусу.

⁵⁸² Ж. Мениль (Op. cit. P. 209, примеч. 148) соотнес «Смерть Лукреции» с более ранней картиной, написанной при участии Филиппино (Питти). Таким образом, Боттичелли вернулся здесь к образцу тридцатилетней давности.

⁵⁸³ *Vasari, ed. Milanese; Panofsky E. The early history of man in two cycles of painting by Piero di Cosimo // Panofsky E. Studies in iconology. New York, 1939 (гл. 2)*.

⁵⁸⁴ О доме Веспуччи см.: *Horne H. Botticelli... P. 212*.

⁵⁸⁵ Э. Пановски (Op. cit., p. 64-65) особо указал на контраст двух частей пейзажа, слева веселого, справа дикого: это выражает противоположность дикого состояния и сельской жизни.

⁵⁸⁶ См. об этом: *Panofsky E. Ibid. P. 51*.

⁵⁸⁷ *Horne J.P. The Last Communion of Saint Jerome by Sandro Botticelli // The bulletin of the Metropolitan Museum of art (New York). X (1915). P. 52 след., 72 след., 101 след.*

Комментарии

^{1*} Тесные отношения Фичино и Козимо Медичи прослеживаются, начиная с 1462 г.

^{2*} Сочинение Фичино «Комментарий на «Пир» Платона: О любви» было завершено в 1469 г.

^{3*} Здесь у автора, очевидно, обмолвка. Фичино перевел не «Асклепия», известного в латинском переводе не позднее XI в. и впервые напечатанного в Риме в 1469 г., а сборник 14 других трактатов «Герметического свода» под общим названием «Поймандр» (по первому трактату).

^{4*} Так в тексте, в подлиннике: «III Calendas Novembris» (29 октября).

^{5*} У Фичино: «Lauri Medicis» («Медичейского Лавра»).

Часть вторая

Проблемы иконографии и стиля

Введение

Своеобразие Флоренции

С самого начала Треченто заметно, как во Флоренции стремились не оставить никакого серьезного новшества в Италии или даже вообще в Европе без собственного ответа. Благодаря количеству и грандиозности новых зданий там рано обозначилась претензия стать «новым Римом», проявившаяся и в заявлениях хронистов, и в некоторых чертах монументальных программ: установлено, что размеры Санта Кроче соответствуют ватиканской базилике Святого Петра, что вряд ли случайно, а проект Санта Мария дель Фьоре должен был вобрать в одно здание и превзойти всю архитектуру христианского мира¹.

В начале XV в. живо ощущалась необходимость закончить собор, чтобы не отстать от таких городов, как Милан и Венеция. Муниципальная комиссия не могла разобраться в старых проектах двух поколений и множестве интриг; флорентийцам не терпелось, чтобы решение о куполе было принято, потому что Милан (с ним находились в прямой вражде, и как раз против него тосканским гуманистам было поручено восславлять древнюю и новую историю Флоренции) в это время возводил самый великолепный готический собор Европы². Успех Брунеллески был воспринят и прославлен как знак флорентийского превосходства³. В архитектуре XV в. не было другого подобного предприятия⁴.

Во времена Лоренцо проект украшения внутреннего свода купола мозаикой был явно вызван желанием перенести в собор величественное убранство Баптистерия и тем подчеркнуть превосходство Флоренции над Венецией в этой области⁵. Это начинание провалилось, и Санта Мария дель Фьоре не стала вторым собором Святого Марка. Без такого же стремления сравняться с Венецией не объяснить и настойчивого желания республиканской Синьории в 1494 г. устроить в Палаццо Веккио зал Большого Совета одного типа с залом дворца Дожей, но еще больше и прекрасней, а для этого собрать комиссию архитекторов и оформителей⁶. Конкурс 1491 г. на проект фасада собора обещал привести к очень серьезным решениям, и незавершенность фасада лишает нас важнейшего свидетельства о состоянии вкусов во Флоренции конца века. В той мере, в какой отзвук некоторых из этих проектов находится в разработках декора фасада Сан Лоренцо, можно видеть, как Флоренция, уже стремясь к классической структуре, основанной на многоярусности и статуях, ста-

ралась утвердить свое своеобразие по контрасту с пышностью картезианской церкви в Павии и сложным декором венецианских храмов⁷.

Флорентийцы хорошо чувствовали призвание своего города. Прекрасный инициал на миниатюре к «Граду Божию» блаженного Августина изображает, как святой учитель Церкви созерцает Град: это просто-напросто Флоренция с ее стенами и куполами над башнями. Идеальный город — не Рим, а именно Флоренция⁸. Таковы были чувства народа, Даже непритязательный дневник Луки Ландуччи дает представление о том, как важны были для лавочников и ремесленников новые здания⁹. Официальные празднества, сильно умножившиеся, как мы видели, в 80-е гг., получали в публике широкий отклик. А укрепляли веру народа в свой город декларации ученых мужей: такие сочинения, как предисловие Ландино к «Божественной комедии», далеко не свободной от «кампанилистского» духа.

Праздники

Тот же дух проявился в популярности «праздников». Шествия и кавалькады, сопровождаемые представлениями, отвечали неудержимой потребности жизни общества, всеобщность которой невозможно переоценить. В них в равной мере участвовали ученые и ремесленники, знать и толпа; в них легко находил место дух рекламы и конкуренции с другими городами¹⁰. Новости культуры были в них представлены в свете местных традиций. Развлечения граждан за счет Синьории засвидетельствованы начиная с XIII в.; по случаю престольного праздника Иоанна Крестителя устраивались процессии с колесницами, о которых любят упоминать хроники. Во Флоренции (особенно после собора 1434 г. и посещения города византийцами¹¹) больше, чем где бы то ни было, любили экзотические образы и ориентальные темы¹¹. На Иванов день 1454 г. народ видел кавалькаду с участием Моисея, пророков и сивилл, сопровождаемых «Ермием Трисмегистом», описанную Маттео Пальмьери. В 1459 г. Лоренцо явился на процессии в «tazzocchio» — тюрбане с золотыми перьями. Аналогичные сведения существуют и о знаменитых «джострах» 1469 и 1475 гг., устроенных Медичи с хорошо продуманным блеском; костюмы и эмблемы привлекли внимание и поэтов, и иностранных зрителей¹².

Начиная с этого времени во Флоренции водворяется практически беспрецедентный стиль праздников. Предание приписывает активную роль в их подготовке самому Лоренцо; многие из карнавальных песен, в XVI столетии собранных Лаской, также принадлежат ему¹³. Рядом с цеховыми колесницами выезжали исторические (например, «Триумф Павла Эмилия», поставленный в 1491 г. Граначчи) и мифологические живые картины (например, сцена «Вакх и Ариадна»). Вазари впоследствии подчеркивал приоритет Флоренции в этой области, и память о подобных праздниках, судя по карнавалам 1513 и 1514 гг., немало способствовала посмертной славе Лоренцо¹⁴. Стенки кассонов, на которых можно видеть «джостры» и кавалькады, позволяют отчасти восстановить эти постановки. Для них устраивались ложные фасады, «храмики» («tempietti»), арки, неподвижные декоративные элементы. Но разобраться в них глубже до-

кументы практически не позволяют; в частности, неизвестно, насколько значительными были произведения фантазийной архитектуры, сопутствовавшие «живым картинам» празднеств и на колесницах, и на улицах¹⁵. У нас, впрочем, все-таки есть довольно ясное представление о костюмах, дававших постановкам причудливый и необычный колорит: «Иллюстрированная хроника» Мазо Финигверры содержит целый репертуар их. Костюмы выполнены с роскошью и фантазией, контрастирующей со скромностью повседневной одежды флорентийцев. Здесь художники и портные показали, что следят за бургундскими модами: от них они взяли пышные плюмажи, блески и золотое шитье, соединив все это с «ориентальными» элементами; получилась некая феерия одежд — самый блестящий вклад Флоренции в поэтику празднеств¹⁶.

Эллинизм

Не меньшее значение следует придать все возрастающей «эллинизации» флорентийской культуры. И здесь она находится в центре процесса, затронувшего всю Европу. Связи Запада с византийским миром восходят к довольно давнему времени, но только в 1420—1430 гг., соперничая с Венецией и городами адриатического побережья, флорентийцы стали демонстрировать подлинный интерес к греческой литературе и искусству. Брунеллески и Донателло открыли образцы для подражания в Риме — оставалось заново оценить Афины. Несколько наивный пафос Гиберти, использовавшего для истории всемирного искусства счет времени «по олимпиадам», говорит о немалом уже «снобизме»¹⁷. В 1453 г. Чириако д'Анкаона был в гостях у Донателло и Гиберти, встречался с Никколи. Его снимки с греческих рельефов, эпитафические заметки имели продолжительный успех: их использовал и Бартоломео Фонцио в сборнике надписей, и Джулиано да Сангалло в большой книге по археологии¹⁸.

Идея обратиться к Греции через голову римского наследия пришлась по душе не всем художникам, но литераторы с ней быстро освоились. К этому стремился Петрарка; Леонардо Бруни был настолько убежден в этой мысли, что около 1400 г. поступил в учение к вполне посредственному Хрисолору¹⁹. Прения Собора и приезд в 1439 г. множества византийцев пробудили всеобщее внимание: сложилось впечатление, что греки обладают более высокой культурой, чем латиняне. Катастрофа, отделившая греческий мир от Запада, также получила во Флоренции недвусмысленный отклик: она внушила культурным кругам чувство, что появились новые насущные задачи. В октябре 1454 г. Донато Аччайуоли, нетерпеливо зазывая Аргиропула во Флоренцию, писал: «*nunc eversa nobilissima civitate Byzantium, quippe soli aliquod vestigium veteris Graeciae retinebant, credendum est inde cum Graecia Graecorum scientiam rene extinctam*» [«ныне, когда порушено Византийское государство — благороднейшее, ибо лишь в нем сохранялись некоторые остатки древней Греции, — надо думать, что вместе с греками и греческая наука почти угасла»]. Эту угасающую науку необходимо было пересадить на новую почву, и такова именно была роль Аргиропула во Флоренции. В 1456—1471 гг. он впервые изложил историю эллинской мысли от досократиков

до александрийцев, выделив в ней три вершины: Сократ, Платон, Аристотель²⁰.

Новую фазу гуманизма открыло окружение Аччайуоли, а не Козимо Медичи, деятельность Аргиропула, а не Фичино²¹. Развивалась она быстро; известно, что начиная с 70-х гг., в течение всего принципата Лоренцо, флорентийцы могли гордиться тем, что подобрали византийское наследство и вместе с главной линией платонизма выделили из него основы для универсального синтеза. Быстрое усвоение важнейших текстов, их перевод на латынь, распространение посредством комментариев — все это обеспечило тому, что стали называть «флорентийской Академией», небывалую славу²². Людям Нового времени было необходимо пройти через Платона, а значит, через его флорентийских эзегетов²³. В «Апологии» 1487 г. Пико не преминул особо указать, что к «всцелой» философии можно прийти, лишь исходя из греческих учений²⁴. В тот период, когда итальянская культура бросилась к формам и идеям античности, флорентийский гений был привлечен греческой ясностью и изяществом. Он страстно желал взять их себе. Недаром Полициано не без благодарности выражал некоторое неудовольствие византийцами, жестоко иронизировал над их интеллектуальными притязаниями: он хотел прежде всего отстоять своеобразие, достигнутое тосканцами в собственной вотчине эллинской культуры: «*vel nitore vel copia vivimus ex pari cum Graecis*» [«и великолепием, и обилием мы ныне на равных с греками»]²⁵.

Авторитет флорентийской школы был тем выше, что относился и к народному языку, в котором благодаря ей произошли решительные перемены²⁶. В послании к Фердинанду Арагонскому Лоренцо похвалялся мощными традициями Тосканы, опирающимися на Данте, Боккаччо и Петрарку. Необходимо было создать гибкий и богатый литературный язык, о чем наряду с Ландино говорили все мэтры Университета. Одни из них больше занимались благородным стилем, его обогащением с помощью латыни²⁷, других больше интересовала ассимиляция итальянских диалектов и возможности разговорной речи²⁸. Но в конечном счете именно в стремлении создать «национальный язык», в чувстве своей ответственности за это и состояла сила литераторов круга Медичи. Альберти подал пример таким блестяще написанным произведениям, как «Трактат о семье»; Фичино сам перевел на вольгаре несколько своих трактатов. И здесь флорентийские гуманисты открывали новую эру.

Впрочем, разнообразие флорентийской литературы несравнимо с ее обилием: за немногими исключениями, вроде рассказа Манетти о толстом плотнике или «Орфея» Полициано, в ней по-прежнему преобладали монотонные лирические условности и традиционные морально-дидактические формы. Она не знала ни новеллы, ни драматического рода; ее заполняли сюжеты, взятые из старых запасов куртуазии и эпоса средних веков. Одним из крупнейших событий того времени был выход в свет «Морганте». В 1485 г. Лодовико Моро просил Лоренцо как можно скорее прислать экземпляр, и тот не замедлил исполнить просьбу²⁹. Ирония и бурлескная фантазия, дерзкий и «вольный» тон Пульчи были своего рода противоядием от вечно возвышенных рассуждений платоников.

По контрасту с ним становится заметнее некоторая чопорность и выпренность тона, присущая группе Кареджи³⁰.

Учение о поэзии и искусстве

Оригинальность флорентийского кружка особенно ярко проявилась в разработке теории поэзии и искусства³¹. В латинской поэме «Флоренция», написанной около 1490 г., Пандольфо Колленуччо попытался передать интеллектуальную атмосферу в городе, вместе хваля ее художников и платоников Кареджи:

Суть и такие, кто здесь причины вещей и Вселенной
Изучает, пути небес и от глаз человека
Тайны сокрытые — тем всегда в величавых реченьях
Слуху доступен Платон и его ученик остроумный.
К ним добавь без числа искусства, которым водитель —
Выспренный Феб, кому благосклонно щедроты Паллады
Многоплодной даны, коих ради нередко приходят
Люди от дальних язык, им дивясь иль присвоить желая³².

Речь здесь идет не о поэзии (о ней говорится дальше), а об искусстве и ремесле — живописи и ткачестве. Похвальное слово городу, принадлежащее Фичино, имеет тот же смысл: «Наше время — золотой век наш — извел на свет свободные искусства, прежде почти уничтоженные: грамматику, поэзию, риторику, живопись, архитектуру, музыку и древнее пение лиры Орфея — всё во Флоренции»³³. Развитие искусств и словесности берется в провиденциальной перспективе, где Флоренция играет главную роль, а пластические искусства становятся столь же значимы, как поэзия и риторика: и те, и другие обрели новый образ, что и символизирует «лира Орфея». Короче, Фичино говорит о таком состоянии художественной жизни, которое представляется ему отвечающим платоновскому идеалу и которое осуществляется во Флоренции. Обоснование современного искусства входит в состав гуманизма.

Это осознание ценности художества было конечным пунктом долгого пути. В эпоху Возрождения платонизм был философией интеллектуалов и поэтов, которых не удовлетворяли варварский язык и чисто понятийный метод схоластов³⁴. Уже для Петрарки Платон единолично воплощал «литературную философию», которую он мечтал противопоставить схоластическому «сциентизму». Здесь перед нами самый центр ренессансной проблематики: качество выражения не менее важно, чем само учение, по крайней мере в том смысле, что учение задает этические, психологические и гражданские истины, а благодаря усилиям писателя они становятся достойны быть воспринятыми и убеждают. Отсюда интерес к Платону со стороны Салютати³⁵. Бруни и, в меньшей степени, Марсуппини, достигли почета благодаря ораторским и писательским достоинствам. Монументальными гробницами (которые сами по себе стали манифестами нового искусства) город почтил их в знак уважения к высокой роли среди граждан и знанию, но также к силе и оригинальности их стиля, которым они стяжали авторитет в чужих краях³⁶.

Круг Кареджи в итоге обратился к более ярко выраженному «эстетизму». Выбор в покровители Платона выражал стремление в противоположность перипатетизму схоластики утвердить «поэтическое богословие», а в противоположность скептикам и вольнодумцам — заявить о бесконечности возможностей души. С этой двуединой позицией связано и восхваление человека в качестве художника, мудреца в качестве поэта и вообще открытие искусства в качестве одного из основных атрибутов человека³⁷. Это учение взывало к внутренним силам души; тем самым оно приводило к необходимости переосмыслить все символы и способы выражения, а с другой стороны — ставило на главное место требование красоты, что побуждало внимательнее размышлять над внешними формами.

В этих двух направлениях и обозначилась возможность воздействия неоплатонизма на мир искусств. У Фичино нередко встречаются пылкие и поэтические страницы, побуждающие дух овладеть собой, преодолеть пагубные иллюзии и смущающие его пустые страхи: в каком-то смысле жизнь — лишь дурной сон. В его интереснейшем послании «К человеческому роду» сказано, что себя необходимо искать за пределами мира, что тот, кто смотрит на мир с высоты, преодолевает скорби. Дело философа служит прежде всего тому, чтобы вернуть душе сознание ее внутренне-го могущества: именно таков для Фичино смысл «платонической» проповеди, как в начале 70-х гг. он утверждал в послании к Джованни Кавальканти³⁸. Это был его способ ответа на тревоги своего времени, но тем же самым он питал свои поэтические потребности. Внутренняя истина, от которой отдаляют чувственные иллюзии, выражается в мифах, поэтических находках, в смелой игре аллюзий и метафор. Таким образом, неоплатонизм оказывается тесно связан с общим кризисом символики, будоражившим Ренессанс³⁹. Было бы весьма удивительно, если бы он ни в каком отношении не отозвался на темы и образы иконографии. Конечно, среди флорентийских гуманистов не было и не могло быть нового Винченца из Бове: «иконология» сформировалась в трудах Картари и Рипы. Но их сборники стали продолжением того, что уже обрисовалось в конце XV в. во Флоренции; именно с этого времени можно заметить изменение и обновление традиционных схем. В основе этих перемен лежит новое соотношение мирского и священного, которое заслуживает исследования⁴⁰.

«Музыка» и художественная культура

Стремление Фичино и его друзей подчеркнуть метафизическую ценность и универсальность красоты было не менее новым и повлекло не меньше последствий. Сам Фичино пространно изъяснял эту тему. Все виды человеческой деятельности имеют целью прославить неизреченную красоту, царящую во Вселенной; все искусства соединяются в распорядке высшей гармонии, которой следует дать имя «музыка». Первый ее уровень находится в разуме, второй — в воображении, далее следуют речь, пение, за ними игра на музыкальных инструментах и, наконец, движения ритмического танца. «Этой-то музыкой, которая, как видим, постепенно овладевает человеческим телом, вдохновляются все творцы в своих произ-

ведениях: ораторы, поэты, живописцы, ваятели, зодчие»^{41 2*}. Под этой абстрактной, но привлекавшей именно своей универсальностью формой обрисовывалась невыраженная еще психология духовной деятельности, подчиненной красоте.

«Музыка», о которой здесь идет речь, — это и власть вызывать посредством звучания инструментов состояние самоуглубленности, дающее наслаждение, и символ процесса более общего характера, приводящего в действие всю душу в целом. «Musica instrumentalis» — лишь первый уровень, внутренняя музыка души («humana») — второй, а музыка космическая («mundana») — наивысший. Таким образом, это представление о музыке становилось безупречным символом художественной деятельности в трех ее аспектах: как инструмент, свойственный данному искусству, как уровень психофизиологических явлений и как высшее целеполагание в мировой гармонии⁴². Таким образом она оказывается связана со всеми уровнями бытия, затрагивая и низшее сознание, связанное с физической природой, и просвещенное сознание, наслаждающееся красотой Числа, и высшее сознание, постигающее преображенную Вселенную. «Лира Орфея» означает достижение блаженного умозрения; это лекарство от потаенных болезней души и, в первую очередь, от меланхолии⁴³. Как уже отмечалось, именно на рубеже XV—XVI вв. практика и теория музыки благодаря увеличению числа октав и обогащению инструментальных семейств претерпели такое же расширение, что и представление о космосе. Развитие этих представлений еще до Коперника у Фичино (как и у Николая Кузанского) очевидно: октава представляет собой своего рода совершенную окружность, а музыкальный аккорд — это как бы прообраз чистой красоты⁴⁴.

Представляет интерес популярность музыкальных сравнений в том, что можно было бы назвать «ренессансной критикой». Известно, какое значение Альберти в наставлениях для Маттео де' Пасти придавал «мере и пропорции «пилаэстров: нарушить их — значит расстроить всю музыку». Здесь перед нами глубоко продуманная аналогия, основанная на чисто численных соотношениях, и, вместе с тем, одна из «ценностных метафор», говорящих о новом образе чувствования⁴⁵. Во флорентийских кругах она настолько утвердилась, что у Фичино появилась потребность дать ей доктринальное обоснование. Леонардо вскоре обратил внимание уже на отношения музыки с живописью, которая ей сестра, но не соперница: «la sventurata musica» («злополучная музыка»), обреченная растворяться в воздухе, в конечном счете подчинена живописи в той же самой мере, в какой слух метафизически стоит ниже зрения, а гармония, разворачивающаяся во времени, — ниже той, что разворачивается в пространстве⁴⁶. Осуждая чувственную презренную, по его мнению, — живопись фламандцев, Микеланджело прибегает к той же формуле, что и Альберти: дурная живопись эта предназначена, чтобы нравиться женщинам, монахам и «дворянам, лишенным музыкального чувства настоящей гармонии»⁴⁷. Это выражение позволяет предположить, что ссылки на музыку уже давно вошли в язык изобразительного искусства.

Справедливо указывали на «музыкальную атмосферу» Венеции в тот момент, когда Джорджоне порождает проникновенные мечтания и совершенно новую гамму эмоций⁴⁸. Но то же следует отметить и во Флорен-

ции поколением раньше. Предание говорит, что музыкой очень увлекались в мастерской Верроккио, а Леонардо в молодости был известен именно как певец и исполнитель на лире; на одной миниатюре он изображен с инструментом в руке⁴⁹. Мастерские художников и Академия Фичино сходны хотя бы в том, что там и там при любой возможности пели и играли на «кифаре»⁵⁰.

Около 1490 г. Верино хвалил Верроккио как учителя «почти всех, чье имя ныне разнеслось по градам Италии»⁵¹. Его отъезд в Венецию в 1483 г. и безвременная смерть в 1488 лишили Флоренцию в тот самый момент, когда множились новые задачи, сильной художественной личности. Судя по бурным спорам с венецианским Сенатом при сооружении статуи Коллеони, он высоко ценил себя и свое искусство, но славе Верроккио повредило, что его недооценивал Вазари, всячески старавшийся преуменьшить роль учителя Леонардо, твердя о размахе его деятельности («orefice, prospettivo, scultore, intagliatore, pittore e musico» [«ювелир, чертежник, скульптор, инкрустатор, живописец и музыкант»]) и вместе с тем о недостатке дарования. Ему-де не хватало гения, природной искры; брал он только трудом («lo studio»), впрочем, как ни у кого упорным.

Роль Андреа ди Чione состояла хотя бы в том, что около него собрались все силы флорентийского искусства. Но, если верно, что в молодости он «усердно занимался всеми науками, а особенно геометрией», если учесть, какую деятельность он развивал вокруг себя, его роль окажется куда более важной. Можно поставить вопрос, не была ли его мастерская в 70-е гг. особенно восприимчива к тенденциям флорентийской культуры. Такому взгляду на Верроккио препятствовало утверждение Вазари и последующих историков о его сухом и узком натурализме, высшим выражением которого была якобы лепка и раскраска посмертных масок. Но позиция Верроккио было гораздо глубже: ему удалось свести вместе конкурирующие стили, рассматривая их как разные точки зрения на решение художественной задачи. Так, в скульптуре он соединил суровую манеру Донателло с гибкостью Дезидерио, в живописи — подчеркнутый натурализм фламандцев с требованием абстрактной упорядоченной композиции, отвечавшей античным образцам⁵². Деятельность Верроккио и его мастерской совпала с моментом, когда флорентийская художественная элита задавалась проблемой поисков стиля для новых запросов.

В действительности их клиентура была весьма неоднородной. Рядом с сановниками, страстно увлеченными новой культурой, были цеха, которым нужны были великолепные приношения в храмы, и многочисленные, весьма активные братства: те и другие, как правило, были больше привязаны к традиции⁵³. Это разнообразие отчасти объясняет сопротивление развитию флорентийского искусства. Атмосферу в городе превосходно описывает Вазари в начале «Жизни Перуджино». Когда этот художник в начале 70-х гг. спросил совета у своего старого учителя в Перудже, тот ответил, что лучше всего таланты раскрываются во Флоренции — по трем причинам: из-за привычки к критике, поддерживающей атмосферу острого соревнования; из-за конкуренции, связанной с тем, что Тоскана недостаточно велика, чтобы обеспечить работу всем художникам; наконец, из-за духа честолюбия и славолюбия, побуждающего

мастеров совершенствоваться в образованности и в стиле⁵⁴. Получив опыт, художники затем продают его, как и образованные люди продают знания, полученные в учении.

В самом деле: в XV в. ни один город не отводил такой роли критике и дискуссиям. Рассказчики сохранили массу анекдотов, возможно, и преувеличивающих оригинальность и живость тосканского ума по сравнению с другими провинциями. Но воодушевления хронистов, да и раннего возникновения истории искусства не было бы, если бы художественная критика не была достаточно развита: они подтверждают ее зрелость, выразившуюся не в одних остроумных словечках, но и в предприятиях мастеров, и в существовании различных критических точек зрения. В конце периода Кваттроченто следует разглядеть именно эту резковатую живость, колкость и взволнованность оценок. Даже не говоря о публичных конкурсах, на которых сталкивались различные вкусы и стили, флорентийская история полна конфликтов между художниками и личных разногласий, ожесточивших критические суждения.

Соперничество между Брунеллески и Гиберти имело настолько серьезные следствия, что побудило последнего сформулировать целую научно-историческую доктрину⁵⁵. Манера Донателло постоянно вызывала враждебные замечания, из чего сам художник извлекал пользу: в 1446 г., решив переехать из Падуи во Флоренцию, он так и сказал, что атмосфера всеобщих похвал в Падуе ему ничего не давала, и непрестанные упреки, которым он подвергался в родном городе, гораздо больше побуждали к творчеству⁵⁶. Не менее острое соперничество существовало и во времена Лоренцо; на рубеже веков тоже хватало весьма острых оценок. Презрительное отношение к своим современникам Леонардо, признававшего только двух мастеров, достойных внимания, — Джотто и Мазаччо, непримиримость Микеланджело к слабым, по его мнению, художественным манерам (например у Перуджино), или к искусству без достаточного интеллектуального размаха (например, к фламандской живописи) свидетельствуют о чисто тосканской однозначности и строгости. Это помогает понять, почему нигде размышления об искусстве не были столь глубоки, не предъявляли столь высоких требований, как у флорентийских масте-
ров⁵⁷.

Раздел первый

Царство образов

Введение

Мирское и священное

Итак, можно сказать, что самой характерной чертой флорентийской культуры XV в. была секуляризация ее интересов — но отнюдь не «паганизация», в том смысле, что она ни в коей мере не стремилась подорвать авторитет Церкви и покуситься на устои христианской жизни. В прошлом веке еще могли думать обратное, но после серьезного исследования религиозных интересов гуманистов и ученых подобный взгляд стал неприемлем. Большинство флорентийских интеллектуалов последней трети XV в. можно встретить в благочестивых организациях — братствах (в частности, братстве Трех волхвов и братстве Антония Падуанского), где они выступали со «словами» (*orationes*), излагая ученые доктрины, делали основные темы герметизма доступными пониманию других братьев, связывая их с актуальными моральными проблемами. А проблемы были все те же: «обновление мира» и спасение Церкви⁵⁸. Задача стояла и сложнее, и проще, чем духовная эмансипация и выход за пределы христианского мира. Могущество и своеобразие человека представляли собой главный пункт, но столь же настоятельной была необходимость преобразовать существующий порядок и в области знания, и в области моральной жизни. Эти идеи неразделимы. Их соединение породило совершенно непредвиденную ситуацию и объясняет, почему тогда постоянно говорили о наступлении новых времен. Без этого нельзя уяснить себе достижений, иллюзий и тревог, мало-помалу определивших облик современной цивилизации⁵⁹.

В начале XV в. гуманисты, воспитанные Салютати, и поколение Никколо Никколи выработали жесткую концепцию человека на основе требований гражданской жизни. Этические формулировки «стоического» типа приводили к радикальному размежеванию жизни мирской — той, что проявляется в торговле, республиканской политике, научной работе и т.д., — и жизни религиозной, которую регламентируют Церковь и церковные традиции⁶⁰. Однако традиции эти бесконечно разнообразны; изучение текстов делало этот факт все более очевидным и давало оружие тем мыслителям, которые хотели расширить интеллектуальные горизонты. В произведениях религиозного искусства на глазах появлялось все больше

неожиданных мотивов. Составляя программу для второй двери Баптистерия (1424) по заказу «ufficiali di mosaico» [«уполномоченных по мозаике»], Леонардо Бруни настаивал, что «storie» [сюжетные изображения] должны быть «illustri e significandi» [«знаменитыми и значительными»], то есть хорошо выбранными и исполненными, но притом ограничивался избитыми положениями. Его проект, раскритикованный Никколи, не был исполнен в точности, а после привлечения к работе Амвросия Траверсари на большинстве панелей, в частности в сюжетах о Ное, Иосифе и Соломоне, появилось много ученых подробностей, извлеченных из малоизвестных источников⁶¹.

В изобразительном оформлении кампаниллы традиционные дисциплины трактованы свободнее. Еще около 1340 г. Андреа Пизано планировал полный цикл медальонов, представляющих настоящую энциклопедию природы и науки; пять из них (с северной стороны) остались неисполненными⁶². В момент, когда были предприняты усилия для завершения монументального ансамбля собора, Луке делла Роббиа было поручено закончить этот ярус медальонов – «Свободные искусства» (ок. 1437–1439). «Грамматика» и группа, представляющая «Диалектику», уже существовали. Лука изваял «Орфея», двух «софистов» в тюрбанах как изображение арифметики и Тувалкаина, олицетворявшего музыку⁶³. Образ Орфея плохо вписывается в традиционный ряд. Его фигура утончена, немного аффектирована; певец-музыкант, закутанный в широкий плащ, играет на виоле под деревом, похожим на пальму; его окружают львы, голуби и утки. Здесь не имеется в виду инструментальная музыка (ее изображает Тувалкаин, слушающий звуки молотов): думать следует о «высшей музыке», то есть об идеальном первоначале духовной жизни⁶³. Не менее любопытен медальон с «математиками». На нейтральном фоне четко выделяются подвижные профильные изображения двух бородатых «мудрецов» в тюрбанах и узорочных платьях⁶⁴. Несколько лет спустя тот же экзотический тип встречается в «Соломоне» Гиберти на «Райских вратах». Вазари хвалил «отделку, изящество и рисунок» медальонов Луки, признавая в них «Платона и Аристотеля, олицетворяющих философию, и лютниста, изображающего музыку»⁶⁵. В тот момент, когда проходил собор, готовивший церковную унию, намечался новый репертуар символов.

Богословы никогда не оставляли вниманием образы, подозреваемые в ереси. Святой Антонин, епископ Флоренции, в «Сумме» (1477)⁶⁴ обличает изображение Троицы в виде трехликой головы, «quod monstrum est in natura» [«что в природе чудовишно»]. Донателло изобразил этот «signum triciput» [«трехликий знак»] на фронтоне ниши Гвельфской части Ор Сан Микеле, Филиппо Липпи в пределле алтаря Барбадори «Видение святого Августина» (1438), позднее Поллайоло – в аллегории «Богословия» на гробнице Сикста IV. Но официальным критикам не удалось изгнать этот символ, в котором, возможно, привлекала именно его странность⁶⁶. Небольшой процесс о «еретической картине», упоминаемый Вазари в «Жизни Боттичелли», не имел особой важности. Речь шла о панно (ныне приписывается Боттичини и датируется примерно 1475 г.) из капеллы Пальмиери в Сан Пьетро Маджоре, по приказу церковных властей завешенной, поскольку в ней неортодоксально были представле-

ны небесные лики: среди ангельских чинов изображались земные святые. Между тем в «Граде жизни» заказчика капеллы имеется подробное изложение происхождения душ по Оригену: согласно ему, это не что иное, как ангелы, оставшиеся в час восстания Люцифера нейтральными. Вводя человеческие фигуры в ангельскую иерархию, картина как бы иллюстрирует это учение. Нет никаких подтверждений, что она действительно была запрещена, но такая легенда могла сложиться потому, что подозрительные цензоры во второй половине 80-х гг. наложили опалу на труд Пальмиери⁶⁷.

Не менее характерен появившийся тогда способ изображения Ноева ковчега. По традиции, идущей как раз от Оригена, он имел форму пирамиды — в силу соображений мировой символики, не признававшейся Гуго Сен-Викторским и большинством средневековых докторов. В 1440-е гг. эта «пирамида» внезапно вновь возникла во Флоренции: у Гибберти на второй двери Баптистерия и у Учелло в Зеленой обители⁶⁸. Это была маленькая демонстрация независимости со стороны эрудитов, лишней раз утверждавшая престижность редких источников. Точно так же, как мы видели выше, около 1460 г. в искусство лотихоньку проникли «языческие» мотивы, особенно такие, которым можно было приписать религиозное и мистическое значение, например, «колесница души»⁶⁹. Этот факт имел далеко идущие последствия.

Благодаря интересу, который во всем, вплоть до празднеств, проявлялся к экзотизму во всех формах, обозначилось и любопытство флорентийцев к языческим диковинам. Когда Фичино в 1487 г. произнес в Санта Мария дельи Анджели речь на тему «*Philosophia Platonica tamquam sacra legenda est in sacris*» [«Платонову философию, как священную, должно читать при священнодействиях»], он, между прочим, имел в виду обосновать иллюстрацию христианских догматов античными верованиями и мифами⁷⁰. Прежде Салютати мог искать в рассказе о благостной кончине баснословного Трисмегиста моральный «пример» («*exemplum*»). Ныне Гермеса следовало рассматривать, как Пьер Филлиппо Пандольфини в «Речи» («*Protesto*») 1475 г., уже в качестве прямого провозвестника Писания⁷¹. Но почему Гермеса? Потому что «Платоновское богословие» («*theologia Platonica*») было высшим развитием того, что считалось тогда первоначальной мудростью человечества, «древнейшего богословия» («*prisca theologia*») Гермеса, книгу которого «Поймандр» Фичино перевел в 1471 г., и Орфея, перевод которого он оставил неизданным⁷². Это было, так сказать, «параллельное откровение», благодаря которому язычники также постигли учение о бессмертии души и, вместе с тем, «магическое» понимание природы: от Гермеса и Зороастра тянется непрерывная цепь к Орфею, Пифагору и Платону. Соединение «герметической» традиции с христианством и есть ключ ко всемирной истории⁷³.

Фичино в 1462 г. перевел «Гимн к мирозданию» и постоянно пользовался «орфическими» источниками: в его трудах они упоминаются чаще, чем произведения Платона; Он не публиковал эти важнейшие тексты языческого Писания, опасаясь, как бы они, дурно перетолкованные, не привели бы иные умы «*ad priscum deorum daemonumque cultum jamdiu merito reprobatum*» («к первобытному почитанию богов и демонов, давно уже справедливо осужденному»)]⁷⁴. Подобная осторожность внушила

его биографу мысль, будто Фичино в молодости пережил из-за своих открытий духовный кризис, преодоленный чудесным образом. Этот вымысел по-своему излагает тот факт, что вся мысль Фичино (как и Пико, а в другом плане — и Полициано) движима постоянным исследованием «мистических» текстов античного мира. Это была не напускная важность ученого, а интеллектуальная потребность. Именно этот нюанс и различает подход к античной жизни во Флоренции и в северных провинциях, где сочинения древних изучались как историко-литературные, а не богословские памятники⁷⁵. Обрядами, молитвами, переданными Ямвлихом и Апулеем литургическими формулами, интересовались потому, что «разнообразие религий удивительным образом украшает целый мир». Поэтому важно хорошо их знать, и Фичино в некоторый момент с огромным тщанием старается установить по текстам «верный образ» языческих богов с атрибутами; в одном из писем 1492 г. он говорит об идеальной статуе Юпитера, точно следуя за цитатами из Орфея по отрывку из Порфирия⁷⁶.

Интерес к этим «потаенным источникам» был одной из форм бегства к чудесному и экзотическому, проявлявшемуся тогда во Флоренции во всем. Но они при этом помогали четко выразить многие существенные положения философской мысли: герметизм прямо существовал обоснованию учения о «божественности» человека, орфизм — разработке новой символики. Одна из вершин «Платоновского богословия» — место, где Фичино вспоминает восклицание Зороастра: «*O homo naturae audentissimae artificium*» [«О человек, дерзновеннейшее произведение природы!»], — а Пико в начале своей «Речи» цитирует Асклепия: «*Magnum miraculum est homo*» [«Великое чудо — человек»]⁷⁷. В середине века Джанноццо Манетти в ответ на мрачное сочинение Иннокентия III «О презрении к миру» написал небольшой трактат «О достоинстве и превосходстве человека», где для защиты человека использовал слова Гермеса по изложению Лактанция и призывал в свидетели великие произведения человеческого искусства от пирамид до флорентийского купола. Это был еще наивный взгляд, но в большом трактате Фичино (1482) и «Апологии» Пико (1486) он был изложен с такой энергией и философской культурой, что переменял горизонт всей западной мысли⁷⁸. Заявляя, что «наша душа стремится стать всем, как и Бог есть всё», Фичино придал герметической формуле новый, засушенный смысл. Завершает же он ее жестом восторженного богопочитания — последним словом своей веры: «Человеческий дух повседневно приходит к Богу: Им пламенеет сердце, Им дышит грудь, Его поет язык, голова, руки и колени Ему поклоняются, создания человеческие Его славят». Для Фичино эта вера и есть то благо, которое несет богословие Орфея умеющим его уразуметь⁷⁹.

Направленная таким образом рефлексия тщательно изыскивала точки соприкосновения верований древнего и современного человечества. Большинство философских и поэтических тем флорентийского неоплатонизма можно без труда расположить вдоль линии пересечения двух исторических сфер. Учение о Троице поясняется при помощи сентенции магов, признававших мировые первоначала: «*Oromasis, Mitris, Arimanis, id est Deus, mens, Anima*» [«Ормузд, Митра и Ариман, то есть Бог, ум, душа»]. И если «философия, вдохновленная Платоном, всегда и во всем

видит три стороны», то здесь и откроется универсальное первоначало природы и нравственной жизни, причем при желании все их стороны можно показать как хоровод Граций⁸⁰. Вследствие такой двойственности подхода у Фичино и Пико возникало впечатление, что им удалось обнять оба потока истории и человеческий дух в его целостности. Все, что в верованиях античного мира кажется пагубным и соблазнительным, есть первоклассная истина. Нужно научиться находить ее, преодолевая границы наивной ортодоксии. Поэтому на произведения языческих поэтов и античные сказания следует посмотреть новым взглядом: «Вполне правдоподобно, что Данте ставил перед собой ту же цель, что у греков Гомер, а у Данте Вергилий», — писал Ландино в предисловии к «Комедии». Конечно, речь идет не о литературных аналогиях между великими эпохами, а о естественных и функциональных, о единой поэтико-богословской основе. Общее для трех поэм знание, взятое как дидактическая «сумма», названо платонизмом⁸¹. В двух последних книгах «Камальдуленских бесед» предпринята попытка развить систему мировых образов и символов на основе «Энеиды».

Всякий великий поэтический текст подобает трактовать как Писание, то есть как многосмысленный иносказательный документ. Но традиционные схоластические глоссы натянута. Кроме «естественного смысла», то есть связанного повествования, стоит выделять еще только один: все вторые смыслы объединяются, «и все их мы будем называть аллегорическими». Здесь также произошла дерзкая реформа канонов интерпретации. Пико шел даже еще дальше. Предприняв в «Гептапле» опыт комментария к книге Бытия «в простом и неспутанном порядке повествования», он пришел к поразительному открытию: соответствие между различными уровнями реальности настолько полно и осознанно, что «все эти миры, связанные узами согласия, взаимовеликодушно обмениваются природой и именами. Это и есть, если кому-либо еще неизвестно, основание аллегорического толкования». Иначе говоря, нет каких-то особых случаев, когда можно говорить об аллегории как таковой: есть только символы, основанные на соответствии разных ярусов бытия, например: огонь, солнце, серафимы, любовь⁸².

Таким образом флорентийский гуманизм находил обоснование тенденции, становившейся все более общераспространенной со времен Данте. Создавалась возможность с выгодой использовать огромную массу языческих образов и сказаний в хозяйстве христианского искусства и поэзии. Высшая точка достигалась тогда, когда мифология становилась не просто метафорой нравственной жизни, но связанной системой символов жизни мироздания, а в конечном счете (через орфические интерпретации) — почти безупречным предвестием истины христианства. На этом и основана мания прибегать к языческим иллюстрациям, овладевшая тогда культурой. Влияние круга Кареджи видно и в привычке привлекать образы в философском смысле⁸³. Но это лишь один из аспектов необычайного смещения мирского и сакрального, которое во Флоренции 1470-х гг. проявилось двояко: в появлении античных форм в гробницах, колесницах, облицовках, миниатюрах — всякого рода работах церковного предназначения — и, напротив того, в переносе своеобразного «почитания» на мирские образы, в «символической нагрузке» на них, которая

может быть понята только в сакральном искусстве. Не все принимали эти перемены: в конце века они вызвали резкую реакцию Савонаролы и «плакс». Этот кризис (и его последствия в XVI столетии) позволяет более четко определить, в чем именно состояла дерзость гуманистического искусства. Больше всего в кругу Кареджи привлекали внимание как раз неосторожности в вероучении⁸⁴.

Ключевой догмат неоплатонизма — бессмертие и универсальность души. Языческое «богословие» предвосхищает его, христианская мысль развивает и доводит до совершенства. Поэтому они должны пересекаться, но при изображении судьбы человека отсюда следует постоянное смешение сверхъестественной реальности и внутренней жизни души. Когда Фицино в предисловии к переводу трактата «О монархии» (1468) различает царство блаженных, «водворенных во граде жизни», злосчастных, «лишенных онога навсегда» и путников, находящихся в той (души, проходящие Чистилище) или в этой жизни, ему важна не столько противоположность Царства небесного и Ада, сколько сами «состояния» души. На платонический лад Ад можно трактовать только как царство материи, власть тяжести и разрушительных сил, в которых душа как бы увязает.

Поэтому Аид, согласно впечатляющему разбору из «Платоновского богословия», есть кошмар нечистой души, «*phantasticae rationis imperium in homine impio*» [«власть призрачного разума в неблагочестивом человеке»]; баснословные чудовища выражают ужасную реальность и фатальность страстей; каждая из адских рек и областей, соответствуя той или иной стихии, представляет собой тот или иной корень проклятой привязанности к чувственному миру⁸⁵. Точно так же оказывается возможным смешать мифологические Елисейские поля с Земным Раем: блаженные пребывают в высшем мире «идей», небесном царстве учения Платона, которого душа достигает, всецело упражняя свои способности. Такое состояние совершенства достижимо уже в этой жизни. Душа, которая на этой земле может стать «властительницей и правительницей человек, превыше небес, равной ангелам, подобной Богу», на том свете станет «примерно такой, какой každодневно может становиться на вершине умозрения». Такой энергичный акцент на «обожении» души делается, чтобы не ослабить представление о трансцендентности⁸⁶.

Промежуточный уровень реальности — тот, где душа борется, искушается и очищается. И тут важна не столько сверхъестественная борьба беев и Бога, Добра и Зла, сколько внутренний конфликт низших составляющих души, подчиненных тяжести, телу, детерминизму природы, с высшими, где проходит деятельность Рассудка и Ума (*Ratio et Mens*). Эти способности, которые могут управлять природой и превосходить ее, вмешиваются и в область деятельной жизни, чтобы установить в ней порядок на основе принципа «справедливости» (*justitia*), и в область созерцания, покорной «вере» (*religio*). Эти два принципа — «два крыла души»; их иллюстрируют Писание (Моисей, апостол Павел), космические аналогии (Юпитер, Сатурн) и античные символы (Прометей, Ганимед). Такие-то категории, как думалось, могли описать миропорядок и судьбы души. Они представлялись новым способом понимания и выражения христианской мысли, поскольку древние и новые излагали одну и ту же истину. Новше-

ством были особенный акцент на деятельности души, тесно связанной со всеми уровнями мироздания, и множество поэтических аналогий, которые дают ощутить все ее состояния; тем самым человеческая жизнь становится пространнее и драматичнее. Никакое другое учение не могло быть более завершенным в глазах человека Нового времени и более приемлемым для художника: это тот самый «синтез», который будет развит в росписи plafона Сикстинской капеллы и в гробнице Юлия II⁸⁷. Мало-помалу оно готовило полный пересмотр иконографии, все результаты которого проявились уже в ученых «иконологиях» XVI в.⁸⁸.

В самом деле, удержать весь этот круг интересов в философских рамках было невозможно. Благодаря поэтам и мифографическим сборникам мифология уже давно занимала определенное место в культуре, хотя пользовались ею иначе. Первые гуманисты (Боккаччо, Салютати) могли понимать истории об Орфее или Геркулесе только как прекрасные мечтания, замечательные по поэтическому достоинству, непредсказуемости вымысла и способности изображать опытную действительность: «*potius physiologia aut ethologia quam theologia*» [«более физиология или этология, нежели теология»]⁸⁹. Этот способ отношения к мифу выделял в нем не столько символическую, сколько беллетристическую ценность, был не столько философским, сколько литературным. Набор живописных образов мифология предоставляла одновременно с набором символов, необходимых для накопления и классификации знаний. Такой подход, менее притязательный в плане умозрения, мог развиваться до более отчетливой историко-филологической рефлексии, определяя замыслы поэтов в связи с их эпохой и культурой.

Именно к этому стремился Полициано. В 1474–1475 гг. он заинтересовался «книжечкой» некоего византийского грамматиста о пяти первых песнях «Илиады». Дополнив ее филологическими примечаниями из комментария Прокла к «Тимею», он получил возможность дать подробное классическое описание двора Юпитера на безоблачно-блаженном Олимпе⁹⁰. Привлекает внимание, что здесь, во-первых, текст внимательно изучался и исправлялся, во-вторых, из него извлечена не богословская истина, что сделали бы Фичино или Пико, а поэтическая картина изобилия и красоты мира. Античная поэзия прямо к этому подводила, постоянно описывая мир и небеса исполненными активными энергиями — их-то и обозначают мифические божества, отсюда соблазнительная природа острова Венеры в «Станце». Это описание — цепь светлых образов — прямо касалось художников: оно стало для них репертуаром.

Другого способа обозреть и сделать передаваемой область физических эмоций и естественных чувств, в общем-то, и не было. Когда «истории» Орфея или Геркулеса брали из первоисточника, отбрасывая схоластические выжимки и переделки, язык «страстей» выражался через них только лучше.

Так античность — ее религия, искусство и культура — стала восприниматься в качестве целостности, органического единства, постижимого воображением. Начало возникать представление об «исторической дистанции». Но чтобы понять самобытную форму этой претерпевшей переворот культуры, приходилось определить конфигурацию и специфические проблемы мира людей. Люди Нового времени могли уяснить свое

место в сравнении с человеком прошлого в его отношениях к двум областям, «связующим звеном» которых и является человек: к природе и к истории.

Астрологический распорядок жизни человека был с поразительной стилистической отчетливостью представлен в Ферраре создателями росписи палатца Скифанойя, но лишь во Флоренции встречается поэтическая аллегория природы под знаком Пана. «Сон Полифила» — аллегорический роман, смело избравший темой все стороны любви, — вышел в свет в Венеции, но только во Флоренции можно встретить целомудренную и строгую «Венеру» Боттичелли. Кое-что во флорентийском интеллектуализме было и узко, и холодно⁹¹. Природа есть «космос»; во множестве явлений нужно уловить начало связности, «живое единство», благодаря которому энергии передаются от светил к минералам и обратно, словно в системе гигантских зеркал. В XV в. требовалось необычайное напряжение духа, чтобы отделить это чисто природное зрелище от демонического и недозволенного, куда его упорно относили. Флорентийскому кружку это удалось благодаря математическому идеализму, любви к конкретному представлению и небесных, и земных фактов, а также благодаря концепции природы-организма, доступ к которой открывается через явления, объединяемые именем «магических»: о важности их говорит Фичино в книге «О троякой жизни»⁹².

Хотя неоплатоники и делали упор на математическую структуру и функциональную связность видимого мира, они были далеки от открытия и даже предвосхищения науки Галилея и Декарта. Из некоторых специально выбранных связей Фичино и его ученики строили символический каркас, на котором мир опыта выстраивался отнюдь не ясным образом. Их способ действий прямо противоположен мыслителям (самым красноречивым и убежденным из которых был Леонардо), устремленным к подробному выявлению механизмов природы. Но о видимом мире они мыслили так же. Между априорным синтезом первых и бесчисленным множеством частных анализов вторых не было тех связующих категорий, тех рамок интерпретации и классификации, которые как раз и составляют «науку». Противостояние точек зрения скрывает равно живое пристрастие к «чудесным» сторонам зримого мироздания, его «эстетическое» определение как гармонического целого. Именно из этого представления о природе вытекает вся степень оценки деятельности художника. В герметических писаниях Фичино заимствовал идею о том, что техника служит доказательством владычества человека над природой, зеркалом и венцом которой он является⁹³. Точно так же говорил и Леонардо, только для гуманистов особая роль художника была отправной точкой новой антропологии, а Леонардо в его деятельности видел венец познания. Одна и та же интуиция может вести к противоположным заключениям. В конце века позиции сторон определились и в этом отношении.

Аналогичные расхождения мнений можно обнаружить и относительно взглядов на место человека в истории. Идея отыскать истинный образ человека в событиях, верованиях и установлениях прошлого овладела всеми, кто следовал за развитием новейшей мысли. Библия и античная история — особенно последняя — предоставляли необходимый свод проблем и возможностей. Отсюда потребность точно знать и комментировать

вать тексты, подробно изучать памятники — на этом убеждении в значительной мере и покоилось превосходство итальянской культуры. Но использовать все это можно было по-разному: с точки зрения действия («доблести» — *virtù*) или созерцания. Первоначальный флорентийский гуманизм Салютати и его школы ставил акцент на стоическом представлении о борьбе, высоко ценил практическую деятельность; он стремился представить христианскую мораль как венец мирской этики, которую можно четко сформулировать благодаря светлым примерам античной цивилизации. Эта концепция никогда не терялась из вида: она была руководящей в рассуждениях Макиавелли. Но строя, таким образом, историю как производное от некоей этики, подчиненной общественной жизни, она не страшилась выступить с обвинением упадка нравов, вызванного христианством: «Размышляя о причинах, по которым народы сего прежнего времени больше любили свободу, нежели нынешние, я увидел, что это случилось из-за нравственной слабости последних⁵, которое произошло вследствие разницы воспитания, а та, в свою очередь, из-за разницы их религии с нашей». Великолепия тогда было столько же, сколько и теперь, но приносимые на алтарях кровавые жертвы больше, нежели символические обряды христиан, закаляли душу⁶. Ход истории определяется общественными механизмами и политическими законами, а не путями Провидения.

Все это прямо противоположно взглядам неоплатоников, согласно которым история, безусловно, демонстрирует могущество и своеобразие человека, но лишь благодаря росту и развитию религии, задающей ему магистральную линию. Точно так же, как природа стремится к своеобразной «поэтической сублимации», доступной для хорошо подготовленной интуиции, история свидетельствует о высшем предназначении человека. О нем сообщает предание мудрецов, которое в момент Христова Рождества соединяется с библейским откровением. Но посвященные с самого начала обладали знанием сути, и развитие учений — лишь иллюзия временного мира, которую «*docta religio*» [«ученая религия»] должна преодолеть. Поэтому конец XV в., когда эти точки зрения пришли в соприкосновение, во Флоренции не располагал к простым и удобным интеллектуальным позициям. Ни образы природы, ни истории, ни науки, ни души и ее судьбы не могли в точности соответствовать иконографическим традициям. Но все же новая символика была спутанна и тяжела для восприятия: символы как никогда зависели от личности того, кто их вдохновлял.

Показательный пример можно найти в истории эмблематики. Джованни Ручеллаи заказал Альберти дворец на Виа делла Винья и капеллу по соседству в Сан Панкрацо; около 1470 г. он же финансировал строительство фасада Санта Мария Новелла. Это был один из самых компетентных в новейшем искусстве флорентийцев. На арке средней лоджии двора своего жилища он велел изобразить эмблему Фортуны. На этот счет Ручеллаи обратился за советом к Фичино, который ответил ему посланием на тему, «что такое Фортуна и может ли человек противостоять ей». Основная мысль послания в том, что благоразумие (*prudentia*) может быть средством против пестроты и безнадежной текучести событий. Однако такое благоразумие не достигается человечески-

ми силами – это дар природы, действующий лишь тогда, когда путем «платоновского восхождения» («processo platonico») человеку удастся прийти к общему первоначалу случайных явлений, выводящих нас из себя, и сушей в нас (то есть в Боге) энергии, чтобы выстоять в войне с Фортуной, а главное – внутренним просветлением удалиться от этой войны⁹⁵. Чтобы соединить в одной композиции намек на деловой мир, античный образец и учение гуманистов, изобразили нимфу с надутым парусом на корабле, борющимся с волнами моря житейского. Сложность эмблематических медалей Бертольдо еще нагляднее. Реверс медали, предназначенной для посла Флоренции (ок. 1480), представляет торжество муз, ведомых львом, над Меркурием с надписью: «Volentem ducunt nolentem trahunt» [«Желающего ведут, нежелающего влекут»]. Следует понимать это так, что дар красноречия может изменить образ мыслей другого человека. Трудно было бы придумать более неестественное применение афоризму Сенеки!⁹⁶

Если забыть о роли космологии в культурном и художественном ландшафте Возрождения, его культура потеряет одну из самых существенных пружин⁹⁷. В XV в. проявился жгучий интерес к конкретному разнообразию мироздания, но это «открытие» ничего не стоило бы вне интеллектуальных предпосылок, в которых оно осмыслялось и передавалось. Ниспровержение традиционного «образа мира» (*imago mundi*) благодаря открытию Нового Света и гелиоцентрической системы было итогом долгого кризиса «физических» представлений; пересмотр схоластических учений, определявших «модель» мироздания⁹⁸, сыграл не меньшую роль, нежели более близкое знакомство и более внимательное изучение античных географических и космологических трудов. Парадокс Возрождения в том, что еще прежде окончательной проверки сведений древнегреческой науки космография уже обновилась благодаря им же. Птолемей, труды которого стали переиздаваться после 1420 г., дал новый импульс картографии: текст «Географии» Берлингьери (ок. 1480) взят у александрийского ученого, но сопровождается подробным атласом, в котором виден огромный прогресс. Маленький школьный учебник Сакробоско (Иоанна Холивуда) оставался основой знаний по астрономии до XVI в. «Сфера на итальянском языке» («*Spera volgare*») Горо Дати (1478) лишь добавила к нему более эзотерические воззрения на природу света и на богословие, но когда Лоренцо Бониконтри да Сан Миниато издал Манилия (1484), представления о небе благодаря классическому описанию стали точнее⁹⁹.

Таким образом, гуманистическая наука работала в пределах античных схем совсем незадолго до того, когда все их устройство получило окончательное опровержение. И в тех же самых кругах затевалось множество предприятий, благодаря которым и пересматривались эти схемы. Особенно чистый случай здесь представляют географические открытия. Картографическая работа, без которой эти открытия невозможно было бы проверить, предполагала разработку макета Земли. Флоренция была одним из центров этой деятельности, входя в число тех европейских городов, где накапливались необходимые сведения¹⁰⁰. Тосканелли регулярно расспрашивал путешественников, чтобы уточнить долги. В июне 1474 г. он отправил лиссабонскому канонику Фернаму Мартиншу знаменитое письмо о западном пути в Индию с приложением мореходных карт; Полициано предлагал Жуану II воспеть португальские путешествия в Южном полушарии. Примеров интереса флорентийцев к этим проблемам очень много. Среди прочего, именно во Флоренции была напечатана брошюра Америго Веспуччи (1502) о важности географических открытий, — письмо о «Новом свете» («*tundus novus*»), посвященное Лоренцо ди Пьерфранческо де' Медичи, «Главный штурман» приходился племянником канонику Джорджо Антонио, другу Фичино¹⁰¹. Даже части этих фактов достаточно для вывода, что в конце XV столетия флорентийцы могли ощущать себя в центре изысканий своего времени.

I. Сфера и стихии

Хотя основные составляющие геоцентрической картины мира оставались традиционными, это не значит, что взгляды на мироздание не менялись. Во всяком случае, широкомасштабное упорядочение понятийного аппарата, происходившее тогда, вело к представлениям о природе, столь же отличным от неподвижной модели, описанной схоластами, как и от структуры, управляемой законами механики, обрисованной позднее Галилеем и Декартом. В 1475 г. Фичино во Флоренции изучал сложную машину — соединение нескольких автоматов, — показавшуюся ему превосходным символом космического порядка: «Фигуры животных, связанные системой противовесов с одним большим шаром, двигались, повинаясь оному, в разных направлениях: одни бежали влево, иные вправо, третьи поднимались и опускались; некоторые фигуры кружились вокруг других, некоторые же по ним ударяли. Слышались также трубы и рога, пение птиц и иные подобные явления, в великом множестве производившиеся одним движением одного шара»¹⁰².

Механические игрушки, машины с сюрпризом, казавшиеся настоящими чудесами, «*miracula*», обожала вся эпоха. Интерес Фичино к «скинии» немецкого мастера того показывает, в чем именно состоял философский смысл автоматов: они представляли мир и утверждали могущество властвующего над ним человека. Они идентичны природе, ибо и она есть превосходно отлаженный механизм, где важны не столько подробности форм, сколько их взаимосвязь и движение — великая совокупность целого¹⁰³. В ряду тех же идей следует напомнить об астрономических часах, представлявших «сферу со всеми ее движениями» — например, о часах Лоренцо делла Вольпая, с восхищением описанных Полициано (1484), Фичино (1489) и надолго сохранивших во Флоренции свою славу. В хорошо известной главе трактата «О троякой жизни», озаглавленной «Как произвести образ мироздания» (III, 19), перечислены все достойные рассмотрения составные части этой трудной реконструкции, у которой нельзя исключить и «магического» значения¹⁰⁴.

Сама логика развития неоплатонизма приводила его к разработке представлений, порывавших со статическим образом мироздания. Соединяя герметические высказывания о мире — божественном живом существе — с астрологическим умозрением, а также с изучением созвучий и «магических» явлений, гуманисты пришли к мысли о такой цельности природы, такой связности в ее порядке и течении, благодаря которым она одновременно становилась и математической системой, и совершенным организмом. Ее происхождение и цель, саму возможность ее функционирования необходимо связывать с определенным божественным планом — но сначала все явления чувственного мира должно осмыслить как эманацию некоей «разумной силы», называемой «Душой мира» («*Anima mundi*»). В наше время это понятие, столь же сильное, сколь неоднозначное, представляется плодом вымысла, но оно составляло необходимый этап эмансипации идей о природе. С невиданным прежде интересом стали рассматривать оккультные сродства и соответствия, которые переведенный Фичино в 1463 г. «Поймандр» возводит в основной мировой закон.

Роль философов Кареджи и, в частности, Фичино состояла в том, что они в решающий момент занялись собиранием и пропагандой не одобрявшихся прежде мотивов западного эзотеризма¹⁰⁵. Они припомнили старый пифагорейский символ яйца – малого изображения мира, – часто приводившийся комментаторами Овидия, но с новой точки зрения: его круглая (или почти круглая) форма стала означать чудо непрерывной и бесконечной эманации, а разнообразие составляющих его веществ говорило не только о равновесии различных по плотности стихий, но и о том, что мир способен раскрыться. В законченном и неподвижном с виду порядке проявляется бесконечная живая энергия; чтобы постичь тайну мироздания, нужно, так сказать, прочесть одно в другом¹⁰⁶. Ведь в конечном счете все в видимом мире есть символ; между существами, занимающими место в пространстве, и внутренней реальностью души существует постоянное соответствие. Астрология является в этом смысле ключом нового мировоззрения. «Totum in nobis est coelum» [«Все в нас – небо»] – и Фичино развил из этого принципа поразительную «моралистическую астрологию»¹⁰⁷:

Sol	Deus
Luna	animi et corporis motio continua
Mars	celeritas
Saturnus	tarditas
Jupiter	lex
Mercurius	ratio
Venus	humanitas
[Солнце	Бог
Луна	непрестанное движение души и тела
Марс	быстрота
Сатурн	медлительность
Юпитер	закон
Меркурий	разум
Венера	человечность].

«Душа мира» – это начало единства форм, назначение которых – служить выражением космического порядка. Как ясно видно из «Сна Сципиона», неопифагорейцы I в. до Р.Х. развивали на основе «Тимея» «музыкальную» теорию мира, усматривая одни и те же интервалы в гамме тонов и в порядке планет. На следующем этапе Макробий (комментатор этого классического текста), Боэций и Марциан Капелла создали учение о мировой гармонии. В его основе лежали схемы, легко поддававшиеся обобщению: каждая сфера соответствовала определенной науке, и все виды человеческой деятельности также могли быть вставлены в эту космологическую по происхождению сетку¹⁰⁸.

В кругах флорентийских мыслителей это учение получило новую жизнь на основе античных источников. Музыка, в частности, стала не просто выражением строения мира, но и орудием реального общения между «Душой мира» и душой человеческой. Выведенное из Ареопагита соответствие небесных сфер и ангельских чинов (что требовало доба-

вить к классическим семи планетам Перводвигатель и кристаллическое небо – Эмпирей) перестало быть чисто внешним: божества планет стали видимым, а ангелы – невидимым ликом одного и того же мира. Изначальная гармония на каждом уровне выражается в душе одной из сфер, на которых Платон (*Rep.*, 617) таинственным образом размещал сирен, а Плутарх (*Symposium*, IX, 14) – муз¹⁰⁹. Астрология – искусство исчислять воздействие «*vultus caeli*» [«лика небес»] на подлунный мир – стала способом всегда, когда необходимо, схватывать глубокую внутреннюю связь не только человека с космосом, но и главным образом того, что проявляется вовне, в явлениях природы, с тем, что происходит внутри, в психологическом и нравственном опыте. Знаменитая иллюстрация к трактату Гафурио, куда вместо схоластических «искусств» включены музы, а вся система стоит под покровительством Аполлона, – самое сильное проявление этого¹¹⁰.

Образ воззрений на природу стал грандиозной проекцией сознательных и бессознательных энергий души. Благодаря мифологическим сказаниям, придающим «психологическое лицо» Марсу, Меркурию, Венере, Гидре, Пегасу и прочим, в нем опознаются все страсти. Ничего неподвижного и безучастного в природе быть не может. Благодаря же представлениям, развитию которых способствовала астрология, совершенство и сияние, присущие Раю, стали искать и в видимом мире: это истинные его атрибуты, достойные изображения. Ведь из оккультной силы можно вывести все свойства мира природы, его членение и ритм. Комментарий Фичино к «Тимею» развивает следующую формулу: «*Fecit Deus mundum viventem, animatum et intellectualem*» [«Бог сотворил мир живой, одушевленный и разумный»]. Именно на уровне души пересекаются и вычленяются умопостигаемое строение вещей и жизненная пульсация, связывающая вещи в один единый организм. «Чтобы лучше соединить со Своим собственным разумом и с материей мира единое и неповторимое одушевленное существо, Бог различил в материи четыре стихии, как бы соки сего живого тела, подобно тому, как и разуму Своему дал Он четыре вида». Они происходят из рассудка и души (субстанции), восприимчивости и естества (врожденных качеств материи). «Образами сих четырех сил» служат соответствующие им четыре стихии: Огонь (Разум, Рассудок), Воздух (Восприимчивость), Вода (Душа), Земля (Естество).

Так мир может быть причастным и Вечности, и Времени, единым и множественным, неподвижным и подвижным. Соответственно четырем духовным первоначалам, он заключает в себе и четыре образа жизни. Жизнь «сатурническая» («*Saturnia vita*»), прямо оплодотворенная небом, воспринимает мировые прототипы и формы, не имея потребности во внешнем опыте; «юпитерианская» («*Jovialis vita*») – это жизнь сфер и звезд, также примыкающая к неподвижным и бесстрастным уровням бытия, но открытая вниз; в жизни «венерической» («*Veneraea*») та же самая энергия распределяется между особенными душами и овнешняется в телесном облике; наконец, существует жизнь «дионисийская» («*Dionysiaca*») – полностью поглощенная природой и гибнущая в упоении непосредственной чувственностью. Через все эти уровни проявляется «*duplex ad Deum ordo rerum, alter quo ab eo procedunt, alter quo procedentes convertuntur ad ipsum*» [«двойкий Божий порядок вещей:

либо от Него вещи исходят, либо, изойдя, к нему же возвращаются)]. Лишь этот непрерывный взаимопереход может дать идею о мире, о его разветвленном устройстве, о его самодостаточности и цели¹¹¹.

Эти перемены не могли не сказаться на дидактических фигуральных изображениях, столь распространенных в XIV и XV вв. Мозаики флорентийского Баптистерия, выполнявшиеся на протяжении XIII столетия, а завершенные лишь в 1325 г., еще и для художников XV в. представляли собой наилучшую хрестоматию старой тосканской живописи. Это было своего рода монументальное «зерцало вероучения». Четыре грани восьмигранника, разделенные на равные ярусы, представляли своеобразный краткий курс всемирной истории («Бытие», «Спасение», «Страшный Суд» над галереей из небольших отделений, представляющей святых и пророков), над которыми в куполе над Пантократором изображен Бог-Творец, окруженный херувимами и серафимами. На других гранях изображены семь остальных ангельских чинов, кружащих, как в дантовом «Рае», вокруг светозарной точки, которую здесь материализует светильник¹¹². Это не мироздание, а небо. «Figura mundi» [«образ мира»], покорного Божьей воле, изображен в другом месте — на гигантском диске, составленном из двадцати двух разноцветных кругов, в пизанском Кампо Санто (конец XIV в.). В центре помещена карта мира, вокруг нее — круги стихий, а далее — круги небесных чинов. Всю эту махину крепко держит в руках огромный Христос (согласно схеме, представленной еще в начале XIII в. на миниатюре из «Книги деяний Божиих» св. Хильдегарды, исполненной в Лукке)¹¹³.

Новые составляющие начали с успехом применяться в Тоскане к концу Треченто. «Ангельский концерт» в религиозной живописи в Тоскане вошел в моду так же, как и во всей западной живописи, но здесь он чаще имел смысл, относящийся к космологии. Он сопровождает те события священной истории, где прямо проявляется божественная любовь — Благовещение, Увенчание Богоматери, реже Рождество. Особенно он нравился художникам, продолжавшим течение «интернациональной готики»: Джентиле да Фабриано, Биччи ди Лоренцо, Лоренцо Монако. В «Венчании Богоматери» последнего из них, написанном в 1412—1413 г., два ангела преклонили колени на сводах, изображающих сферы. На картине Джентиле да Фабриано на тот же сюжет пятнадцатью годами позже восемь ангелов (к ним прибавляется еще серафим рядом с Предвечным Отцом) играют на инструментах над небесным сводом, заключающим в себе Солнце, Луну и звезды. Чтобы ввести мотив «псалмической музыки», причину существования и величие которой изъяснил св. Амвросий Медиоланский («Толкование на псалмы», XII), довольно было нескольких небесных знаков: цветов по типу «Вертограда заключенного», ангельской арфы или лиры. Но этот скромный намек, нередко еще поясненный медальоном Давида, быстро вышел из употребления.

В середине века Филиппо Липпи в триптихе святого Амвросия поместил действие на возвышении посреди сада, в котором между лилий поют юные ангелы. «Космическое» значение сцены поглощено приятной картинкой. Однако в самом конце своего пути, в 1468 г., фра Филиппо написал в абсиде собора Сполето поразительную сцену, где чув-

ствуется решительно иной тон. Бог-Отец в папской тиаре, венчающий Марию, изображен в центре громадного многоцветного медальона, покрытого золотыми точками, подобного полному радужному кругу, обозначающему небесные сферы; над Ними сияет солнце. При церемонии присутствуют кающиеся и поющие ангелы, похожие на ангелов Беноццо Гоццоли из капеллы Медичи; их собратья сыплют цветами, играют на флейтах и маленьком органе. Внизу композицию, заключенную в сводчатую форму абсиды, мощно завершает ряд святых в экстазе (патриархов, пророков и сивилл); вся фреска словно движется, покорная величавой силе тяготения¹¹⁴.

Еще более насыщенный и согласованный в движениях, а в конечном счете, более соответствующий видению космоса Нового времени «Рай» встречается в «Увенчании Богоматери» Франческо ди Джорджо. Здесь акцент поставлен на «управителях сфер» и различии сил, занимающих внутренние уровни мира; смешение планетной системы, приводимой в движение «космической музыкой», и ангельской иерархии, которая священную музыку вдохновляет, не могло уже быть полным¹¹⁵. Лучшее всего перемену ощущения космоса демонстрируют колебания художников в моменты, когда им нужно представить всю совокупность сфер. Традиционная схема усложнилась: художники представляют то замкнутые сферы в разрезе, наподобие радуги, то в виде уменьшающихся колец, образующих нечто вроде туннеля, то в экваториальном разрезе — в виде горизонтальных концентрических кругов¹¹⁶. Боттичелли в иллюстрациях к «Комедии» использовал попеременно все эти типы. В песне XXVI вокруг ослепительного Божьего лика вращаются девять кругов из язычков пламени, в VI такие же язычки, разбросанные внутри окружности, изображают Рай в разрезе; в других местах летящие души направлены вдоль воображаемых кривых. Замечательней всего, конечно же, иллюстрация к песне I, где возлетающие из тесного кольца Земного Рая с несколькими склонившимися деревьями Данте и Беатриче пересекают нижнюю границу небесных сфер, словно разрывая натянутую по окружности нить. План всего космоса и тема восхождения Данте даны в иллюстрации к песне II, точно соответствующей Пизанскому макету¹¹⁷.

Не считая нескольких сюжетов религиозной живописи, в которых было принято изображать псалмопевца, для церковных сводов монументальная символика всегда использовала изображение неба, как правило, расписного и усеянного звездами. Таким образом, полное изображение небесного мира было тем более оправданно, что благодаря куполу само церковное здание *per analogiam* становилось мирозданием. Такое решение выбрал Рафаэль для капеллы Киджи в Санта Мариа дель Пополо, картоны которой после 1515 г. были удачно исполнены в мозаике. Вместо нескольких круговых ярусов здесь представлен «веночек» из одинаковых медальонов, в каждом из которых изображено планетное божество под водительством ангела, так сказать, завладевшего им, а в люнете Создатель выразительным жестом приводит всю эту систему в движение¹¹⁸. Композиция словно кружится вокруг своей оси, и все произведение настолько напоминает Микеланджело, что и в плафоне Сикстинской капеллы трудно не усмотреть грандиозного отображения космологии того времени.

Отбросив всякого рода гармонические схемы, Микеланджело сосредоточился лишь на выражении движения и жизни как божественных атрибутов. В «Сотворении Адама» Господь изображен летящим в огромном плаще; сопровождают его не ангелы, а некие гении, изображающие «предвечные идеи». Рассматривая серию сюжетов книги Бытия далее, мы повсюду встретим формы вращательного движения при все более светлом и прозрачном колорите — от серого к сиреневому. На следующей за «Сотворением человека» фреске Господь летит с простертыми руками; в «Сотворении Солнца и Луны» наложение двух образов создает впечатление увлекающего Его яростного движения, из которого и вырываются светила и сферы. Самая первая фреска представляет распространяющееся Божество, изводящее видимый мир из хаоса¹¹⁹. Ничто не указывает лучше на тайну мира, нежели яростная мощь акта творения. Микеланджело взял только движение и жизнь, Рафаэль — гармоническое согласие пространства и духа.

Космология была тесно связана с теорией сфер, физика дополняла ее теорией стихий. Последняя позволяла дать отчет во всех явлениях, разворачивающихся на земле: о естественной истории животных и растений, о геологии и ее тайнах. Изучая любые атмосферные превращения и метеорологические явления, она связывала все, относящееся к ним, с чудесным механизмом «всеобщей махины [которую], дивного украшения ее ради, греки называли Космосом, латиняне Миром». (Ландино. Предисловие к переводу Плиния. Флоренция, 1476). С той же точки зрения Фичино, который, надо напомнить, в XV в. был единственным комментатором «Тимея», приписал закону стихий двойное значение — математическое и органическое, имевшее важное приложение и к искусству. В комментарии к «Тимею» обращается внимание на то, что «четверное число стихий приличествует миру» (гл. 20), что все составлено из них (гл. 24) и что каждая из них обладает собственными свойствами, которые легко показать через свойства простых тел, составляющих стихии:

земля	куб
огонь	пирамида (тетраэдр)
вода	икосаэдр
воздух	октаэдр

Это соотношение, в принципе, должно было дать способ разложения любого естественного тела в зависимости от пропорции стихий, то есть вела к своего рода кристаллографическому анализу вещей. Прибавив к четырем простым телам пятое (додекаэдр), соответствующее невидимой стихии эфира, получали таблицу, безмерно привлекательную для художников-математиков Кваттроченто¹²⁰. Но не всякую природную смесь было легко уразуметь при помощи этих тел-стихий, и Леонардо, рассматривая этот способ постановки проблем, вынужден был усомниться в его эффективности¹²¹. Лука Пачоли велеречиво защищал его обоснованность, ибо видел в нем начальный принцип для художественной математики, основанной на мере, сообразной «тайнам природы» («*arsana naturae*») и способной регулировать как живопись, так и архитектуру с декоративным искусством. Его книга «О божественной пропорции»

(1497, опубликована в 1509) – речь, имеющая целью, ссылаясь на «Тимея», обосновать эту великую тайну порядка форм¹²².

Самая новая часть учения Фичино касалась «жизни» природы, выражающейся в непрерывной борьбе и работе стихий: «Земля и вода имеют душу ... Что есть человеческое искусство? Некая природа, работающая над материей извне. Что есть природа? Искусство, приводящее материю в порядок изнутри, как если бы мастер по дереву сидел в самом дереве» и проч. И действительно в каждой из зон, присущих этим стихиям, есть живые существа, действующие в ней, которые могут расти и двигаться лишь благодаря этой стихии, свойства которой они, в некотором роде, представляют и изображают. То же доказательство пригодно для огня и воздуха¹²³. Таким образом, механическая видимость «жизни природы» – чистая иллюзия, которой поддались Лукреций и эпикурейцы: «Так же, как, видя движение железа и не видя магнита, человек может подумать, что железо обладает собственным движением, в то время, как его притягивает магнит, так и те, кто не имеет понятия о душах сфер, думают, будто частицы движутся сами по себе. Но ни один мастерской не сумел бы так искусно двигать своими членами или машинами, как движутся частицы в пространстве. Итак, необходимо, чтобы эти частицы были подвижны и ведомы не только инерцией качества, но и мастерицей-природой («*artificiosa natura*»)».

Нормальное расположение стихий снизу вверх соответствует убыванию плотности: земля, вода, воздух, огонь. Но у каждой из них в этом общем равновесии (впрочем, легко нарушаемом) есть своя «художественная деятельность». Всякое начало в «орфическом богословии» носит тайное имя или, точнее, пару имен, ибо каждое из них разлагается на мужское и женское¹²⁴. Это изложение заканчивается загадочным перечислением «демонов», которые суть корень всех тел и форм. За подобным герметическим заключением надо разглядеть оригинальность учения, которое впервые наделило силы природы своеобразной автономией. И у Леонардо для классификации наблюдений многообразных явлений не было иной теоретической предпосылки, помимо теории стихий: он также отводил им определенные области в природе, приписывал движение (притяжение и отталкивание), удивительную деятельность¹²⁵. В его космологических заметках постоянно встречается понятие «*artifiziosa natura*» (само выражение заимствовано у Фичино), дающее представление о некоем скрытом в явлениях замысле, который, как никто, способен ухватить художник. Но особенно поражает Леонардо стремление природы к хаотическим потрясениям и, в конце концов, уничтожению собственных созданий¹²⁶.

Изображение четырех стихий в западноевропейском искусстве встречается в изобилии и хорошо известно¹²⁷. В XIV–XV вв. часто стали для большей ясности смысла распределять их символы по четырем секторам. Эти традиционные образы, в общем, приелись. «Паоло расписал фреской потолок дворца Перуцци, разбив ее на треугольники в перспективном виде, а на картонах написал четыре стихии с присущими им животными: кротом, рыбой, саламандрой и хамелеоном»¹²⁸. Знаменитый ляпсус, столь позабавивший флорентийцев – верблюд (*camello*) вместо хамелеона, – доказывает, что Учелло не придавал серьезного значения

этим символам. Филарете в описании идеального дворца намечает такую же программу: «На сводах следует представить прежде всего четыре времени года, затем четыре стихии и изображение земли»¹²⁹. Как именно их изображать, он не уточняет.

Любовь эпохи к разнообразию природных форм породила и более замысловатые каноны. В «Морганте» Луиджи Пульчи пространное описание павильона, куда поместили Ринальдо (XIV, 44-89), включает и подробный рассказ о вышивках, посвященных стихиям. Их очередность каждый раз подчеркнута появлением соответствующего символа (саламандра, хамелеон, крот и рыба, как и на плафоне Учелло), но само описание, собственно, бесконечно и никуда не ведет. Не менее очевидна эта тенденция к перечислению и у художников, населявших воздух множеством птиц, а пейзажи украшавших все более разнообразными цветами. Аллегория философии на своде Станца делла Сеньятура сводит весь набор воедино: она одета в платье цвета четырех элементов; с ней изображены животные, листья растений и звезды, соответствующие всем сферам. Кроме того, рядом с ее тронем стоят две статуи Артемиды Эфесской – многогрудый монстр, впервые в новой живописи появившийся именно здесь; уже благодаря ему символика природы переходит на новую стадию. Можно, кажется, связать интерес к этой эмблеме с модой на «гротески», завершающий образец которых дала школа Рафаэля в «Лоджиях» – там «иероглиф» Артемиды занимает почетное место¹³⁰.

Медальон Философии служит «заглавием» ее восхвалению в «Афинской школе»; рядом написано панно, где видна фигура, склоненная над сферой мироздания, что, безусловно, изображает ее созерцание¹³¹. Два маленьких гения («genietti») вокруг нее держат таблички с надписями: «Moralis et Naturalis» [«Нравственная и Естественная»] – два лика Философии. Доктринальные синтезы вообще стремились объединить символику четырех стихий и четырех духовных начал¹³². Одну из возможностей такого сочетания очертил Фичино: «Переходя со ступени на ступень, необходимо усмотреть божественный свет сначала в нравственном порядке, который соответствует земле, затем в физическом, что соответствует воде, затем в математике, что соответствует Луне, в четвертую очередь в метафизике, что соответствует Солнцу. Там находятся те, кого Орфей именует законными жрецами Муз»¹³³.

moralia	земля
physica	вода
mathematica	воздух
metaphysica	огонь

Эта классификация не соответствует сложной иконографии росписи свода Станца делла Сеньятура Содомы и Рафаэля¹³⁴. Соотношение больших фресок, над которыми находятся соответствующие аллегории, и символов стихий выражают «genietti» с эмблемой над каждой фреской и небольшие двухчастные панно, значение которых, вероятно, согласуется с остальным. С учетом занятой неточности в их расположении¹³⁵, все вместе выстроено по следующей схеме:

	«Genietti»	Цвета одежд
Юриспруденция	земля	желтый
Философия	вода	зеленый
Поэзия	воздух	синий
Богословие	огонь	красный

Парные сцены рядом с каждой из аллегорий еще больше уточняют учительный смысл. Первая серия: Муций Сцевола, Августов мир, Метий Курций и Юний Брут, — заимствует из Тита Ливия образцы «доблести» («virtus»). Вторая: Вулкан, Амфитрита, триумф на воде, гибель гигантов, — восходит к Гигину и выражает идею могущества любви. Именно эти два начала учение платоников клало обычно в основу нравственной жизни, признаваемую и первоначалом жизни природы.

II. Круговорот времени в Поджо а Кайяно

В космологических композициях средних веков часто изображались временные ритмы: месяцы связывались со знаками зодиака, времена года — со стихиями. Их смена и противоположность выражались через место в круге (или розетке), в которую вписывались символы. Не менее часто встречается и серия соответствующих им человеческих трудов на противоположных панно или на фризе. В античном и, реже, средневековом искусстве встречались и аллегорические персонажи. Хорошо известная серия панно для замка Бельфьоре в Ферраре сохраняла память об этой традиции еще в середине XV в.¹³⁶ В более близкой к античности форме четыре времени года можно увидеть в «лоджете» Библиены в Ватикане¹³⁷.

Флоренция, наряду с астрономическими схемами и аллегориями классического типа, дает нам единственный оригинальный ансамбль, где предпринята попытка поэтически изобразить круговорот времени: на фасаде виллы Поджо а Кайяно. Он относится примерно к 1490 г. и в наиболее чистом виде представляет соединение гуманистической культуры с повествовательным стилем флорентийских мастеров. Речь идет о лакированном терракотовом фризе на коринфском портике виллы Лоренцо¹³⁸. В Санта Мария делле Карчери в Прато Сангалло использовал белый фаянс на синем фоне; церковь возводилась одновременно с виллой в Поджо и также осталась незаконченной после 1492 г. Для изготовления поясов светлой майолики, составляющей особенность этих двух сооружений, архитектор, вероятно, обратился к одной и той же мастерской. Но фриз Поджо обладает лаконичным почерком и «эллинистической» ясностью; это наводит на мысль, что его композицию следует приписать Андреа Сансовино¹³⁹: более суровую манеру Сангалло в нем признать трудно.

Фриз разделен на пять частей четырьмя фигурами «терминов», расположенными точно на осях колонн (третья фигура не сохранилась, но ее место ясно видно). Одежда и поза каждого «термина» делают его участником соседних сцен фриза: у второго, отделяющего центральную сцену от сцены битвы, ясно видны каска и воинские инсигнии, четвертый, рядом с «временами года», украшен цветами и плодами. Таким образом,

пять мотивов фриза и разделены, и соединены. Перед нами не связное повествование, а цепь композиций, членение которых подчеркнуто «терминами». Место, отведенное этим оригинальным фигурам, видимо, соответствует желанию возродить почитание этого римского божества, о котором говорит Овидий в поэме о календаре, послужившей основой для всего оформления здания:

Termine, sive lapis, sive es defossus in agro
Stipes, ab antiquis tu quoque numen habes.

(Fast. II, 641-642).

[Термин (камень ли ты, или будь ты поставленной в поле Вехою), с древних времен также и ты меж богов]¹⁴⁰.

Первой справа является композиция из двух сцен, представляющих «День и Ночь». С одной стороны изображены обессиленный сидящий мужчина с букетом маков в руке, человек, лежащий на ложе (темные отверстия в фаянсе выражают разложение лица), и стоящая женщина: это сопровождающие Ночь Гипнос и Танатос, упомянутые у Гесиода (Теогония, 747), описанные Павсанием, часто изображавшиеся на погребальных лекифах и римских рельефах¹⁴¹. Во второй половине композиции женская фигура с развевающимися волосами (Аврора) запрягает четверку коней, уносящих колесницу Солнца через монументальные ворота Дня, представленные в косом ракурсе и напоминающие триумфальную арку. Квадрига, которой Аврора посылает привет, уносится к небесам. Кони изображены буйными, что напоминает знаменитое описание выезда Фаэтона у Овидия со словами о «яростных четвероногих» («quadripedes animosos». Met, II, 55 след.). Перед нами образ-тип дня совершенно определенного неозллинистического образца¹⁴².

Левая часть соседней панели, посвященной «Временам года», с четырьмя классическими аллегориями, не столько эллинистическими, сколько римскими, основана на Овидии. Другая часть композиции изображает последовательность полевых работ в течение года. Фигура рядом с крестьянином, привязывающим виноград, обвалилась; возможно, она представляла обрезку лозы, поскольку третий крестьянин привязывает виноград к молодому дереву. Дидактическая цель здесь совершенно недвусмысленна. Далее следуют сцены жатвы (с большой изогнутой косой и серпом) и сбора винограда: один крестьянин срывает гроздь над головой, другой, немного дальше, наклоняет ветку, собирая оливы, далее показаны пахари и сеятели. Наконец, две последние фигуры изображают зимние работы: роют землю и собирают хворост. Одежда селян также соответствует временам года: первая группа – в коротких туниках, летняя обнажена, осенью они вновь надевают короткие туники, а зимой – плащи. Всего их двенадцать (считая утраченную фигуру), что, очевидно, соответствует двенадцати месяцам. Это сельский календарь, ясно и тонко организованный, неоспоримо новый, в совершенном овидианском стиле¹⁴³.

Центральная сцена посвящена высшему циклу – «Году», на что указывает самый узнаваемый в этом отношении персонаж римской мифологии – Янус. Он изображен перед своим храмом, с характерным двой-

ным ликом, с руками, поднятыми в жесте, описанном Полициано в начале «Амбры»:

Claviger in semet redeuntem computat annum
Jam dextra deus ...
[Десной своей персты уже к возвращению года
Бог ключеносец загнул] ...
(Selve: Ambra, 55-56)¹⁴⁴.

Действительно, древние комментаторы сообщают, что Януса изображают отсчитывающим три сотни на правой руке и 65 на левой, указывая на продолжительность года, состоящего под его началом. В первой книге «Фастов» Овидий долго и благочестиво описывает атрибуты Януса, и этот текст представляется главным литературным источником фриза. Тему его задает начальная инвокация:

Jane biceps, anni tacite labentis origo ...
[Яне двуликий, что лет отверзаешь безмолвные токи ...]
(Fastes, I, 63).

В долгой речи Янус вещает, что он — космическое божество, некогда тождественное Хаосу. В нынешнем мире он царит над стихиями и распоряжается войной и миром:

Me Chaos antiqui (nam sum res prisca) vocabant [...]
Me penes est unum vasti custodia mundi
Et jus vertendi cardinis omne meum est.
Cum libuit Pacem placidis emittere tectis
Libera perpetuas ambulat illa vias:
Sanguine letifero totus miscebitur orbis
Ni teneant rigidae condita bella serae,
Praesideo foribus caeli cum mitibus Horis:
It, redit officio Juppiter ipso meo.
[Древние звали меня (ибо исконен я) Хаос. [...]
Я лишь один содержу охрану пространного мира,
Мне лишь покорен закон круговращений небес.
Если решу изгнать Мир из покойных приютов —
Вдоль по дорогам земным долго он будет бродить,
Но весь круг мировой покрылся бы смертною кровью,
Если б засовы мои не затворяли Войну.
С мильми Орами я ж у небесных врат восседаю,
И Юпитер лишь там ходит, где служба моя].
(Ibid., I, 103, 119-126).

Храм или, точнее, бронзовый саркофаг Януса находился на Форуме, и двери его открывались во время войны. Фриз Поджо изображает момент, когда жрец открывает роковые врата, из которых выходит Марс в устрашающем вооружении¹⁴⁵. При сем присутствуют римские воины, амуниция и знаки различия которых довольно тщательно воспроизведены по древним памятникам. Нельзя ли усмотреть в их расположении (две

группы по пять человек) намек на первоначально установленные Ромулом десять месяцев:

... in anno
Constituit menses quinque bis esse suo.
[... дважды
Месяцев в лете своем он положил по пяти»]
(Ibid., 1,27-28)?

Но Янус у Овидия – не просто божество года: это сила, поистине управляющая всеми главнейшими движениями в природе, создающая, так сказать, ровный ход времени. Эта верховная функция объясняет почетное место, отданное римскому богу: фриз посвящен восхвалению миропорядка, ключом к которому и является старое римское божество («Я лишь один содержу охрану пространного мира»)¹⁴⁶. Это главенство Януса, навеянное Овидием, показывает, кто именно был вдохновителем всей работы. В 1480-е гг. Полициано в своем «Исследовании» особо остановился на «Фастах». Он так сроднился с этой поэмой, которую называл «*illius vatis liber pulcherrimus*» [«прекраснейшей из книг этого вешего поэта»], что в «Лесах», под видом комментария, подражал ей. И фриз в Поджо – всего лишь парафраза римского календарного трактата, согласно экзегезе Полициано. Центральное здание – Янусов жертвенник, из которого исходит бог войны, – имеет образцом один из самых знаменитых римских саркофагов Флоренции, находящийся у южных дверей Баптистерия (прежде на некоторое время был перенесен в палатцу Риккарди): это храм Вечности, жилище теней, из приоткрытой двери которого выходит Меркурий – душеводитель¹⁴⁷.

Космический ритм высший, нежели год, – это ритм мировых эпох. Автор фриза, сохранив, согласно обычаю флорентийских неоплатоников, только основную оппозицию Сатурна и Юпитера, изобразил не четыре века по Овидию, а лишь явление века Юпитера (нашей эпохи), когда возникли времена года, земледелие и скотоводство, на смену баснословному золотому веку¹⁴⁸. Все в тех же «Фастах» Овидий рассказывает о пророчестве Сатурна, от которого Рея спасла младенца Юпитера:

Veste latens saxum caelesti gutture dedit
Sic genitor fatis decipiendus erat.
[Камень, в пеленки обвив, дала небесному горлу:
Так по воле судьбы был одурачен отец].
(Fastes, IV, 205-206), –

и о том, как на Иде, в глуши, куреты – танцующие жрецы – заглушали шумом плач младенца:

Pars clipeos rudibus, galeas pars tundit inanes,
Nos Curetes habent, hoc Corybantes opus.
[Те ударили в щиты, иные же в шлемы пустые:
То куретов дела, то корибанты творят].
(Fastes, IV, 209-210)

Чтобы каждый мотив представить как можно живописней, центр композиции занимает пляска куретов, изображенных в виде римских солдат; она соответствует хору времен года на противоположной панели.

Справа картину дополняет гора, покрытая ульями, слева – нимфа Амальтея с козой. Видно, наконец, как Рея подает Сатурну обманувший его камень, а другой рукой протягивает козе ветку с листьями, как известно, спиленный рог этой козы стал рогом изобилия (Fastes, V, III).

Эти отсылки к пище богов и земным плодам совершенно уместны на фризе, воспевающей, наряду с миропорядком, сельские занятия на вилле. Но подчеркнутая роль корибантов заставляет вспомнить, что, согласно античному преданию, принятому Фичино и Пико, они суть предстоятели при посвящении в таинства¹⁴⁹. Связанное с мифом восхваление меда и молока, таким образом, приобретает любопытный смысл, согласуясь с поминанием Януса – властелина времени – и особенно с первой панелью – космологической.

Эта панель непрозрачна по смыслу и необычна. Две трети на голубовато-зеленоватом фоне занимает коричневая скала с пещерой, в которой бородатый мужчина держит в руках змей. В центре богиня-мать под пышными покрывалами (аллегория Природы) с распростертыми руками; из ее груди вылетают и разлетаются в разные стороны крылатые существа – крохотные души. Две из них летят к божеству со змеями, две другие направляются направо к обнаженному персонажу, повернувшемуся лицом к гигантской скале, с шаром в одной руке и циркулем в другой. Загадочную гору с пещерой венчает гигантская змея с собачьей головой и ушками, кусающая свой хвост. Это ключ ко всей сцене. Здесь следует видеть образ вечности, в которой совершается зарождение эонов¹⁵⁰.

Итак, перед нами начало мира, но не по космогонии Гесиода или даже Овидия, повествующих о его возникновении из первоначального хаоса. Эта сцена приводит на память скорее методическое упорядочивание стихий и выделывание душ, о которых трактуется в «Тимее», причем действует «демиург-архитектор», волей которого мир «един, шарообразен и движется по кругу»¹⁵¹. «Желая создать, – говорит Платон, – некое подвижное подражание вечности, он сотворил (тогда же, когда устраивал небо) из единой и неподвижной вечности вечный образ, движущийся согласно закону чисел – то, что мы называем временем» (Tim. 37d). Это и есть потаенная причина всех временных ритмов: «Дни и ночи, месяцы и времена года не существовали прежде рождения Неба, ибо они – деления времени ...» Это знаменитое место – ключ ко всему фризу: он его разворачивает и методично иллюстрирует посредством избранных сцен из разных поэтов. Сцена «сотворения мира» тесно связана с местом из «Панегирика Стилихону», использованному уже Боккаччо в «Генеалогии языческих богов». Клавдиан воображает, будто сам Феб входит в пещеру Природы, где находится «*sedes aevique arcana*» («престолы и тайны эонов») – тайное жилище Времени, чтобы там отыскать Золотой век для Стилихона. Это место дает схему панели в Поджо:

*Est ignota procul, nostraeque impervia menti
Vix adeunda Deis, annorum squalida mater,
Immensa spelunca aevi, quae tempora vasto
Suppeditat, revocatque sinu: complectitur antrum
Omnia qui placido consumit numine serpens ...
Ante fores natura sedet, cunctisque volantes
Dependent membris animae: mensura verendus*

Scribit jura senex, numeros qui dividit astris,
Et cursus, stabilesque moras, quibus omnia vivunt,
Ac pereunt, fixis cum legibus ille recenset¹⁵².

[Есть потаенна в дали пещера, для нашего духа
Неприступна, богам же с трудом — лет суровая
матерь

Веки и времена из безмерного лона выводит
И призывает назад; пещера, кругом заключенна
Той, что в своем божестве тихо вещи стирает,
змеею ...

У порога сидит Натура; крылатые души
Вылетают из всех ее членов. Там старец
почтенный

Мерой пишет закон; сей и звездный чин
разделяет,

Сей и поступь шагов, всему и жизнь
содержащих

И погибель в себе, к непреложному праву
приводит.]

Эта пещера — тайное жилище «Матерей» в том же смысле, что и у Гёте¹⁵³; из сидящей на пороге «Матроны» исходят души. Это центральный мотив панно. Но Клавдианов старец разделен на две фигуры, образующие два полюса композиции: демон пещеры и молодой демиург, который «непреложные пишет законы». Демон — не греческий и не римский; он может восходить к этрусским демонам вроде Тухулка, которые в гробничных росписях — например, в гробнице делл' Орко — и на сосудах нередко сопровождают Харона, потрясая символами властей загробного царства¹⁵⁴. Видимо, он тождествен загадочному Демогоргону, которого «Генеалогия языческих богов» именует «праотцем» их всех — ужасающим существом, окутанным тучами, сокрытым в недрах земли, близ Вечности и Хаоса¹⁵⁵. Автору фриза здесь приходилось создавать тип, чтобы дать пластическое существование непостижимому «отцу богов», тщательно отличаемому от «платоновского» демиурга, занявшему место выдуманного Клавдианом солнечного бога — посетителя недр. Тем яснее выступает понятие «века», «зона» («aevum»), перекрывающее все циклы во времени. Возможно, и здесь оно, как и у Клавдиана, связывается с идеей благого «нового века» («novum aevum»).

Для этого изящного изображения «signa temporis» [«знаков времен»] не находится прецедентов. Кроме того, фриз получился кратким воплощением всей мифологии: ведь он воспроизводит порядок появления античных божеств, принятый всеми главными мифографами Возрождения — от Боккаччо, чья «Генеалогия языческих богов» оставалась основополагающим пособием до XVI в., до «Изображений богов» Картари (1566). В этом позднем, но питавшемся теми же источниками, что и флорентийские гуманисты, труде порядок изложения таков: Вечность в плодоносящей пещере (как у Боккаччо и Клавдиана); Сатурн — пожиратель детей; Янус, охраняющий врата неба и войны, которому служат Времена года; наконец, Аполлон и его вестница Аврора. Поскольку мифограф знает также корибантов, бегло упомянутых в связи с «Великой

Матерью» (но не Юпитером), и братьев «Mors et Somnium» [«Смерть и Сон»], попутно упомянутых в главе о Меркурии, он, в конечном счете, излагает все построение фриза (кроме череды месяцев), сохраняя его «теогонический» костяк. При этом он опирается на те же авторитеты: «Гермес Трисмегист, пифагорейцы и Платон утверждали, что время есть образ Вечности». Но Картари напоминает, что Боэций и христианские последователи Платона отличают божественную вечность (*aeternitas*) от космической (*perpetuitas*)¹⁵⁶.

Значение «Фастов» для выбора мотивов фриза указывает, что его автором-гуманистом был Полициано: кто другой мог бы так сочетать Платона с Овидием в чисто языческой и натуралистической реконструкции великих мифов о Времени? Античная мифология здесь абсолютно латинизирована, как и любил автор «Лесов»; куреты превратились в римских воинов. Опорой композиции на космическую тему становится Янус (италийский бог, как и Сатурн): его небольшой храм изображен как раз в центре фриза и таким образом становится как бы печатью к эмблеме мифического царя Лациума на фасаде Поджо. Все, что в теме есть нарочитого, исправлено немного манерной прелестью фактуры и композиционными находками; ведь в конечном счете главное в ансамбле — внимание, которое привлекают очаровательные сцены разных видов деревенской жизни: мед и молоко в связи с мотивами детства Юпитера, виноград и пшеница в связи с мотивами времен года. Возможности природы раскрываются при покровительстве сил, управляющих деятельностью людей, — это прямой намек на скотоводческие и земледельческие заведения при вилле. В этой пасторали видна похвала Лоренцо-земледельцу, развивающая лицеприятную убежденность Полициано:

... vivit... auctoribus astris,
Cura deum, agricola, atque animo praescita recenset.
[Под звездами словесных трудов обитает,
В думax вéшей души храним земледелец богами].
(*Rusticus*, 548-549).

III. «Пан Сатурнический»

В число самых необычных созданий конца Кваттроценти, несомненно, входит «Триумф Пана» Синьорелли. В нем достигает вершины резкость пластики «жесткого» стиля; это самая смелая композиция обнаженных фигур того времени; в нем всегда видели размышление о тайной энергии мироздания¹⁵⁷. Но картина первостепенно важна и для уяснения отношений искусства и гуманизма во Флоренции: ведь и структура, и дух этого «обворожительного произведения» прямо указывают на ближайшее окружение Лоренцо и обычаи Кареджи¹⁵⁸. Основные сведения о нем сообщает Вазари, который еще ребенком знал художника: «Приехав из Сиены во Флоренцию, чтобы увидеть работы находившихся в ней тогда мастеров, а также многих старых, он написал для Лоренцо Медичи полотно с фигурами нескольких обнаженных божеств (*alcuni dei ignudi*), которым заслужил много похвал, и картину Богоматери с двумя пророками гризайлем, что ныне на вилле¹⁵⁹ герцога Козимо в Каstellо⁶». Ту и

другую он подарил Лоренцо, который не терпел, чтобы кто-либо превзошел его великолепием и щедростью»¹⁶⁰.

Эту поездку Синьорелли во Флоренцию следует датировать приблизительно 1490-1492 гг. Стиль произведения во многом аналогичен другим работам этого периода: статичная композиция, где перспективные линии отмечены направлением взглядов персонажей, встречается также в «Мадонне» из Перуджи (1484) и из Вольтерры (1491). Как часто отмечалось, в «Триумфе Пана» персонажи размещены вокруг трона в центре по схеме «священного собеседования», и его композиция обладает торжественностью духовной картины¹⁶¹. Пейзаж с мрачными скалами и архитектурный мотив близко напоминают «Мадонну», упомянутую Вазари (Уффици, ок. 1490), где круглый храм, разрушенная арка и пастухи говорят о языческом мире; эти мотивы встречаются и на фоне одного из портретов того же времени (Берлин), а долина, также усеянная зданиями, — на урбинском «Распятии» (1494).

Нет никаких причин сомневаться, что «Пан», как и указывает Вазари, был написан для Лоренцо¹⁶², что весьма важно. Ведь обычаи флорентийских кругов, да и вообще того времени, не позволяют думать, что такое значительное по размерам и необычайное по теме произведение было написано без конкретной причины. Между тем, целый ряд текстов говорит о том, что Пан был «медичейским» божеством, постоянно появлявшимся в стихотворениях и надписях на случай.

Восходит эта символика к гуманистическому каламбуру на имя Козимо (Косма): греческий вариант «Космос» позволял отождествить его с миром и одушевляющей мир силой. Эта ученая лесть появилась, видимо, рано¹⁶³, а Фичино блестяще воспользовался ею в знаменитом письме от сентября 1462 г., в котором почтительно благодарил Козимо за предоставление виллы Кареджи для уединения и умозрения¹⁶⁴. Он в упоении от восторженной благодарности; переписав для своего покровителя «*hymnum divi Orphei quem ad Cosmum id est mundum ille cecinit*» [«гимн божественного Орфея, сложенный им Космосу, то есть миру»], он увидел в своих недавних занятиях этим гимном некое предназначение. Далее он пишет: «*Ille si quidem ad te retulisse videtur hymnum quem Cosmo sacrauit, pro me rogasse quae in orationis calce rogavit. Tu autem celesti quodam afflatu, instinctu exaudisse videris eo ipso tempore quo a nobis relatus est hymnus, atque eadem quae votum obsecrat, tradidisse ...*» [«Ибо он [Орфей. — *Пер.*] словно к тебе обратил этот гимн, посвященный Космосу, а то, что он просит в конце, просил обо мне. Ты же по некоему небесному внушению как раз в то время, когда нами был исполнен этот гимн, словно услышал и даровал именно просимое в молитве ...»]. За близостью имен скрывается чудесное совпадение, придающее провиденциальную окраску учреждению «Академии». В заключение Фичино обещает праздновать день рождения Козимо вместе с рождением Платона.

Эта связь «малой академии» в Кареджи с ее основателем — главная тема капеллы Сан Козимо, находящейся под двумя знаками: Пана (Космос) и Сатурна (буколическое созерцание). В праздник святых Космы и Дамиана (27 сентября), ежегодно отмечавшийся и во Флоренции, и в Кареджи, поминался не столько святой целитель — патрон го-

рода, — сколько «космическое» божество, заключенное в его имени, что позволяло посредством забавного и тенденциозного применения прославить и покровителя Флоренции, и бога Пана, и главу дома Медичи, как если бы Козимо был представителем и святого, и божества в современности¹⁶⁵.

Те, кто живет жизнью природы, — крестьяне и прочие поселяне, — вполне естественно, находятся под покровительством как Пана (Космоса), так и Козимо: во фрагменте диалога Фичино крестьянин, добивающийся, чтобы его пропустили на пир в память Козимо, заявляет: «Cosmianus quidam sum» [«Ведь я космический»]¹⁶⁶. В 1480 г. в большом письме к Лоренцо излагаются причины, ради которых «в малой Фебовой академии», то есть на вилле Академии, для крестьян Кареджи устроили угощение в день святых Космы и Дамиана. Крестьяне — дети Сатурна. Поэтому праздник был дан в честь «Сатурнического Пана», достоинства которого, они же радости сельской жизни, Фичино противопоставляет «Фебу, царящему в городах»:

«Нынче утром на рассвете я поднялся на вершину старой горы — той Монте Веккио, которую сам Косма назначил для прогулок своему другу Марсилию. Гуляя в покрывающем ее лесу, я глядел на дворец Кареджи, и вдруг мне пришло на ум, что зачинавший день был днем праздника святых Космы и Дамиана. Я не мог удержаться от огорчения, что не вижу окрестных жителей, собравшихся, как обычно, ради сих космических обрядов. И вот Косма — сей Юпитеров дух, коему Юпитер с согласия Юноны передал безграничную гражданскую власть, — обратился к нам (благодарно) с вершины дуба и утешил нашу скорбь таким провещанием: — Марсилию, благочестивый Лаврентий сегодня справляет обряды в городе, ты же, если послушаешь меня, сможешь справить их в этом лесу. И не смущайся принять сих старых крестьян, сынов Сатурна, на склоне горы, в малой академии, посвященной Фебу. Смотри же: нынче, как учит астрономия, на небе происходит соединение Сатурна с Фебом. Мы желаем, Марсилию, чтобы и на земле сегодня совершилось то же, что и на небе: чтобы повсюду аполлинические начала соединились с сатурническими. Блаженно человечество, если флейта сатурнического Пана согласится с кифарой Феба, царящего в городах, и дары обоих божеств принесутся вместе ради нас. Ты видишь: сегодня они на небе соединены для бессмертных; соедини их всегда на земле для людей. Прощай.

Истинную правду повествую тебе, Великолепный Лаврентий: воспоминание о Косме сначала огорчило меня, затем он самолично ко мне явился, утешил меня и дал мне совет. Посему я устроил аполлинический, то есть философский, пир для людей сатурнических, то есть для самых старых поселян, не забывая дельфийской лиры. И так, насколько позволяли время, место и наши средства, мы с радостью и удовольствием справили праздник Космы в малой Фебовой академии. Чего ради? Ради того, что, по совету вешего Космы, решили мы, если хотим быть блаженны, отложить, елико возможно, все прочее, дабы вместе восславить Феба и Пана Сатурнического, то есть каждый день жертвовать Музам всё сельское и, в свой черед, сколь можно чаще приводить муз из городского шума в Церерины поля и на Вакховы холмы. Прощай»¹⁶⁷.

Эта мысль нравилась Фичино; когда Лоренцо стал во главе города, Фичино писал ему: «Как Бог создал Косму по образу космоса, так и ты продолжай, как начал, создавать себя по образу Космы»¹⁶⁸. Но еще в буколиках Нальдо Нальди – серии, сочинений «с ключом», где являются, словно ряженные, все члены окружения Медичи, одна из эклог посвящена смерти Сильвана, или Пана, владыки Флоренции, хранителя «*ars medica*» [«искусства медиков»] в физическом и нравственном смысле, только что ушедшего и вознесшегося на небеса – наемк на Пьеро, скончавшегося в 1468 г.¹⁶⁹. То же символическое прошлое перешло к его потомкам. Еще в одном письме Фичино совершенно ясно видно, как капелла Сан Козимо (Пана) перешла от деда к внуку и оказалась связана с Сатурновым циклом: «*Redeunt hodie, unice patrone, sacra illa divi Cosmi solemnia, quae integrum jam Saturni cursum, primo quidem sub magno Cosmo, deinde apud pium Petrum, demum penes magnanimum Laurentium, quotannis colere consuevimus*» [«Ныне возвращаются, несравненный покровитель, те священные праздники святого Космы, которые уже целое прохождение Сатурна привыкли мы ежегодно справлять сначала при великом Косме, затем при благочестивом Петре, наконец, при великодушном Лаврентии»]¹⁷⁰.

Так полностью выясняется значение большого письма 1480 г. Используя память о Козимо, обладавшем «юпитеровым» даром вести людей (отсюда проириание с дуба), оно напоминает Лоренцо, что Пан Медичи – божество буколики – это Пан Сатурнический. Смысл того, что проклята тень Козимо, – пожелание не забывать деревенский «*otium*», благоприятный для размышлений. Символ становится шире: теперь он указывает на богатый философско-поэтический комплекс, что позволяет учтиво упрекнуть Лоренцо в измене сельскому и созерцательному призванию его рода. Пан Сатурнический указывает путь в Кареджи.

Впрочем, в юношеских стихотворениях сам Медичи-внук иногда вспоминал мысль о Пане. «Спор», вставляющий размышления о разных степенях блаженства (прямо перелагая одно из писем Фичино) как раз в буколическую рамку, открывается взыванием к этому богу:

Пан, имя чье в краях Аркадских чтится,
 Пред кем пастуший род благоговеет,
 Владыка всех смертей и всех рождений ...¹⁷¹

В неоконченной эклоге «Аполлон и Пан» мысль о соединении их духа, о котором говорится в письме Фичино, развита в форме поэтического состязания в Темпейской долине. Песнь Пана – это жалоба на любовь, безжалостную силу, ставшую причиной смерти Дафны, созданного Паном сицилийского пастуха, мучающую нимфу Сирингу и т.д. Так тема любви становится еще одной чертой Пана Сатурнического рода Медичи, внося в его образ элементы печали, отчаяния и присущей «любви человеческого рода» сентиментальной меланхолии, в которых прежде всего и состоит дух поэзии Лоренцо¹⁷². И Синьорелли в своей картине принял это во внимание. Владыка Флоренции всю жизнь хранил ностальгию по пасторальной жизни, благоприятной для мечтаний и приводящей к созерцательной мудрости. И в поэме «Амбра», и в «Лесах любви», и в эклогах, и в буколиках живые силы природы, тосканские пейзажи всегда вдохновляли поэзию Лоренцо, которого Фичино в 1491 г.

изобразил чистым поэтом, охваченным дионисийским восторгом на холмах над Арно. За два месяца до смерти он желал — и, кажется, всерьез, — удалиться от дел¹⁷³. Без сомнения, это лишь одна из сторон личности Лоренцо, но именно она, быть может, была ему всего приятней; она вносила в жизнь прославленного и могущественного политика тоску по чистой жизни, по его собственному не осуществившемуся призванию¹⁷⁴.

Большое полотно Синьорелли следует поместить именно в этот контекст: в нем можно видеть особенно точное изображение связей Медичи с Академией Фичино¹⁷⁵. Говоря вкратце, «Триумф Пана» противопоставлен благодатному царству Венеры, которую несколькими годами раньше Боттичелли в «Весне» изобразил в качестве божественной покровительницы Лоренцо ди Пьерфранческо — кузена Великолепного. И здесь, как и там, славится одна из сил, подробно описанных гуманистами, в связи с личностью заказчика¹⁷⁶.

Истоки картины — чисто литературные. Но можно найти и связи с некоторыми античными «образами» Пана. На нескольких помпейских изображениях он предстает в виде молодого, бородатого или безбородого, человека — иногда музыканта, иногда пастуха. Композиция Синьорелли синтезирует два изображения. С одной стороны, это любопытный мраморный торс крылатого божества, покрытый, как татуировкой, отрисками изображений богов, чтобы явно показать власть Пана над всем миром (ἔρεϊσρα παντῶν)¹⁷⁷. Кроме того, известна гемма (прежде находилась в собрании Стоша), на которой отчетливо изображенный фавн играет на флейте перед алтарем, окруженный венцом знаков Зодиака. Другой ее экземпляр известен по описаниям. Подозревают, однако, что это — ренессансная аранжировка. Если так, то эта маленькая работа (вероятно, североитальянская) была бы своеобразной параллелью к картине Синьорелли.



Рис. 3. Медальон «Пан»
(прежде находился в собрании
Стоша)

Все эти сюжеты иллюстрируют идею Пана, взятую не из греческого фольклора и буколик (там Пан — буйный, неотесанный косматый демон), а на основе интерпретаций гомерова и орфического гимнов — тек-

стов, прекрасно знакомых гуманистам XV в. В любом случае, именно это поэтическое и «мистическое» представление о нем, известное уже во II в. Сервию, господствует в картине Синьорелли. Поэтому не стоит доискиваться, использовано ли здесь конкретно описание Сервия (Comm. ad Buc., II, 31), Петrarки (Africa, III, 194 след.) или Боккаччо (Genealogia deorum gentilium, I)¹⁷⁸. Лицо и атрибуты Пана соответствуют описаниям мифографов: бог изображен козлоногим, с месяцевидами рогами, красным лицом, всклокоченными волосами, в усыпанной звездами небриде, упоминаемой Боккаччо и Сервием: она сделана «по подобию природы», то есть включает в себе все стихии. Он держит флейту с семью отверстиями, указывающую на гармонию небес, и гнутый посох – символ года, непрестанно возвращающегося к своему началу, а тем самым – всех циклов физического мира. Строгий стиль Синьорелли помог создать один из самых сильных образов всего Ренессанса.

Но композиция как таковая из мифографических сочинений не выводится, а в ней-то и заключено оригинальное толкование или, вернее, связанное изложение темы. Спутники Пана – крестьяне, пастухи с сумками на плечах и посохами. Они обнажены, как подобает жителям идеализированной Темпейской долины и почитателям античных богов; их тела, среди которых белокожие чередуются с загорелыми, напоминают фигуры «дозаконного» (ante legem) мира на религиозных картинах Синьорелли и «тондо Дони» Микеланджело (1503–1504)¹⁷⁹. Нимфа, стоящая слева (ее плотное, крепко сложенное тело полностью противоположно гибким абрисам Боттичелли)¹⁸⁰, вероятней всего, вводит сюжет о Сиринге, которая, спасаясь от преследований Пана, была превращена в тростник. Согласно мифу, именно тогда, чтобы утешиться, он изобрел флейту.

Таким образом, картина изображает круговорот бегущих друг от друга вожделий вокруг Пана: отношения персонажей, выраженные взглядами, связываются именно с нимфой. Женская фигура бесстрашна; Пан глядит на нее, не обращая внимания ни на молодого пастуха, играющего для него на дудке, ни на стоящего с поднятой рукой старца, который его укоряет. В том же переплетении взаимного притяжения и отталкивания участвуют и другие персонажи: уравновешивающие композицию старый пастух справа, изображенный в профиль, и мальчик в венке из виноградных листьев, в причудливой позе лежащий на земле, словно придерживают Сирингу и следят за ее поведением. Важную ноту в смысл вносит фигура нимфы, сидящей у левого края холста в классической позе меланхолии. Это, в некотором роде, психологический ключ к композиции, где вокруг задумчивого божества развертывается цепь вожделий и иллюзий, истоки и следствия которых постоянно анализировались в поэзии Лоренцо. Пан здесь – сатурнический бог природы, вожделия и их бесконечного круговорота¹⁸¹.

Юноша, играющий на флейте, и мудрец, стоящий на пьедестале трона, изображают духовные силы, относящиеся к сущности этого мира: музыку и философию. Они являются частью целостной «пасторали», и значение, приписанное этим спутникам божества, расширяет рамки сцены до размеров такой Аркадии, которую стоит посетить. Если Пан – бог-покровитель Лоренцо и, в некотором смысле, представляет самого Ло-

ренцо, то старец и пастух должны изображать искушение деревенской праздности (*otium*), жажду высших радостей уединенной жизни, которую Лоренцо в 1490—1492 гг. (годы создания картины) так часто изъяснял, а в юности описал ее искушения под видом мелодии флейты старого горца Марсилия. Синьорелли свел воедино всё, что связывал с медичейским божеством сам Лоренцо. Тайная печаль, меланхолическая атмосфера картины, выраженная в красноватых тонах заката, длинных четких тенях, подчеркивающих неподвижность персонажей, вносят в эту литературную композицию задушевные ноты. Этот шедевр поэтичнее стихов Лоренцо: он впервые выявил сентиментальную подоплеку гуманистической пасторали, вскоре раскрывшуюся в «Аркадии» Санназаро¹⁸².

Симметрия композиции и почти литургическая строгость всей картины указывают на ее символическое значение. Полотно свидетельствует и о контактах Синьорелли с флорентийским кругом, и о его желании польстить Лоренцо. Он дал обрамление, позволявшее наглядно представить миф. Следует заметить, что, подобно обратному оттиску, у того же художника та же тема при других обстоятельствах получила иной смысл. В 1513—1514 гг. Синьорелли в качестве живописца получил заказ на оформление дворца Пандольфо Петруччи в Сиене. В составе цикла из восьми картин он изобразил и «Праздник Пана»: такая картина упомянута в описании Гульельмо делла Валле, а представление о ней дает рисунок — вероятно, копия XVI в. (Британский музей). Фигура бога гораздо ближе к описаниям мифографов: он космат и бородат; справа стоят три Парки, ибо «Пан, по сказаниям, родился от Демогоргона и Хаоса вместе с тремя Парками». Буйное веселье сельских музыкантов вокруг него не имеет ничего общего со светлой меланхолией пасторали, написанной для Медичи¹⁸³.

История

Как в средние века, так и в эпоху Возрождения история в итальянских городах изображалась в двойном аспекте: всемирном и местном, — которые не всегда четко соотносились. Хроники излагали легенды о происхождении города, а уже к героям-основателям добавлялись «знаменитые мужи» («*huomini famosi*») недавнего прошлого. Но, с другой стороны, жизнь человечества описывалась от сотворения мира, а схема эпох оставалась той же, что была давно очерчена в хронике Евсевия Кесарийского, переведенной святым Иеронимом, и в V книге Исидора Севильского. Первые гуманисты ощутили необходимость пересмотреть и сделать более привлекательным список «знаменитых мужей»; книга Петрарки «О знаменитых мужах» («*De viris illustribus*») содержит прославленные имена «*ex omnibus terris ac saeculis*» [«всех стран и веков»]. Но порядок их представления определялся не временем, а степенями значимости людей. Поначалу «гуманистическая» история представляла собой собрания «*exempla*»: таковы «Четыре книги о достопамятных вещах», в которых Петрарка использовал Валерия Максима, и знаменитые сборники Боккаччо: «О несчастьях знаменитых мужей» (от Адама до современника — герцога Афинского) и «О славных женах» (от Евы до Иоанны Неаполитанской). В «Комедии» Данте и «Триумфах» Петрарки «знаменитые мужи» также расположены согласно моральному и философскому порядку, трансцендентному истории.

Отсюда простирается тенденция если не приравнивать исторического героя к святому, то наряду с перечнями людей, прославленных Церковью, составлять и списки тех, кто проявил себя в мирской жизни. Античные образы, рассматривавшиеся как национальные, занимали все больше места в оформлении зал Советов и общественных мест, нередко иллюстрируя христианские добродетели. Самый показательный пример — галерея «Камбио» в Перудже, где под знаком «Мужества» являются Лициний, Леонид, Гораций Коклес, а «Умеренности» — Сципион, Перикл, Цинциннат и др. Но такое смещение произошло лишь в результате довольно медленного процесса. Галереи «знаменитых мужей», весьма модные при княжеских дворах и в коммунах Италии XIV в., почти все пропали: остались только воспоминания о праведниках и героях, изображенных Джотто в неаполитанском Кастель дель Ово около 1330 г., циклах из дворца Висконти в Милане и дворца Скалиджери в Вероне. В 1370 г. Гвариенто расписал стены палаццо Капитано в Падуе изображениями двенадцати цезарей¹⁸⁴. На Севере вкус уже обратился к сюитам на римские темы, в которых позже прославился Мантенья. Полвека спустя, в 1420-е гг., в Умбрии, в палаццо Бальоне в Перудже и палаццо Тринчи в Фолиньо встречаются более подробно разработанные серии, где праведники перемешаны с мудрецами и правоведами, что отчасти предвосхищает дух «Камбио»¹⁸⁵. Дворцовая зала Иолы в Урбино, расписанная Боккати во второй половине 50-х гг., украшена только изображениями воинов.

Во Флоренции, где рано получили развитие городские хроники и списки местных знаменитостей, круг прославляемых «знаменитых мужей», вероятно, был ограничен исключительно людьми, прославленными в самом городе. Вазари говорит о цикле «знаменитых мужей» во дворце Джованни ди Биччи де' Медичи, про который не известно ничего. В начале века Проконсульский дворец становится своеобразным музеем знаменитостей: когда умер Бруни, Кастаньо рядом с Клавдианом, Салютати и другими написал там и его портрет, а Поллайоло — портреты Поджо и Манетти¹⁸⁶. Около 1450 г. в замечательной росписи виллы Леньяйа напротив трёх «знаменитых дам» Боккаччо изображены три величайших поэта и три государственных деятеля Тосканы, и сила этих изображений долго доминировала в жанре: героизм персонажей передавался и в типе, и в позе, и в стиле¹⁸⁷.

В 1445—1448 гг. Учелло исполнил оформление дома Витали в Падуе в монументальной манере, написав фигуры знаменитых мужей, прозванные «Гигантами»¹⁸⁸. Об этой утраченной работе можно судить по иллюстрациям к хронике Леонардо да Безоццо, состоящим из двух серий рисунков: одна восходит к образцам конца Треченто, другая несет тосканский отпечаток. Совпадение программы этого ансамбля с программой «Tutti l'età e gli uomini di fama» [«Все века и прославленные мужи»], которую несколько лет спустя сформулировал Филарете (имеются в виду шесть мировых эпох по Исидору Севильскому), говорит о том, что в середине века произошел новый поворот к большим всемирно-историческим панорамам. Во Флоренции этот род изображений прежде существовал разве что в живых картинах народных празднеств да в искусстве «кассонов»¹⁸⁹. К 1450-м гг. всё это вместе расцвело, пробудилась (в частности, под северным влиянием) любознательность, и исторические сюжеты вошли в моду.

Самый замечательный и совершенный документ этого рода — поразительная «Иллюстрированная хроника» Мазо Финигверры. Знаменитые герои греческой и римской истории здесь чередуются с библейскими и христианскими персонажами в перенасыщенном и странном антураже; они носят замысловатые наряды, придуманные буйной фантазией ювелиров и рисовальщиков. Дух этих сцен не менее примечателен, чем стиль. Акцент сделан на необычайном и чудесном: Прометей создает «гомункула», Сатурн изображен как пастушеский царь Золотого века, Иосиф — на триумфальной колеснице из снопов. Есть здесь и совсем необычные картины: Зороастр, окруженный оккультными сочинениями, Гермес Трисмегист, вызывающий мертвецов. В этом контексте героическая и романическая история принимают новый оттенок, которого вне Флоренции не найдешь. Хроника Финигверры важна и по связям его мастерской с братьями Поллайоло, и по той роли, которую она сыграла в формировании многих живописцев-ювелиров конца XV столетия¹⁹⁰. Но выраженный в ней интерес к «чудесному» в истории стоит сопоставить и с тенденциями, проявившимися в то же самое время во флорентийском гуманизме: в 1463 г. Фичино опубликовал «Поймандра» в итальянском переводе⁷, и по интеллектуальным кругам прошла волна «магического» герметизма. Видимо, наряду с народными изображениями, она внесла свой вклад в колорит исторических композиций.

I. История пророков

В день Иоанна Предтечи — праздник патрона Флоренции — существовала традиция представлять в живых картинах краткую всемирную историю. Часто ее представляли и в праздник Благовещения — первый день нового года. По обыкновению, принятому во всей Европе, в эти шествия кроме колесниц, изображавших священную историю, вставлялись и античные сцены. В июне 1454 г. четырнадцать колесниц изображали Предвечного Отца, грехопадение, Моисея, группу «пророков, сивилл и Гермеса Трисмегиста, предвозвещающих Христа»; вслед за Благовещением следовали Август и Сивилла; Рождество было представлено в римском храме Мира. Ближе детали этой постановки и стиль оформления неизвестны: их можно лишь вообразить на основании живописных изображений, строившихся по тем же законам — тем более что они и создавались теми же самыми руками¹⁹¹.

Именно в XV в. сивиллы из эпизодических фигур превращаются в оформленный пантеон¹⁹². В «капелле предков» храма Малатеста в Римини рядом с десятью сивиллами изображены два пророка. Агостино ди Дуччо изобразил сивилл с морщинистыми лицами, бурными складками одежд, со свитками в руках, на которых написаны характеризующие их фразы из «Божественных установлений» Лактанция. Трудно сказать, восходит ли этот ансамбль хоть в какой-то мере к римским образцам — в частности, к циклу, написанному не позднее 1438 г. для кардинала Орсини, где изображены двенадцать сивилл, каждая из которых имеет свой возраст, тип, костюм и «речи» — словом, значительно более отчетливую, чем в Римини, иконографию¹⁹³. Но, кажется, именно здесь древние пророчицы появляются в храмовой росписи не в связи с Благовещением или Рождеством, а как выражение некоего догматического факта, прекрасно согласующегося с гуманистической программой храма.

Возможно, благодаря изданию трактата Лактанция в 1465 г. тема сивилл стала излагаться более связно, но главным образом в северных странах¹⁹⁴. В Италии оно могло лишь укрепить народный интерес к античным пророчицам, самым примечательным свидетельством которого служат фигуры девяти сивилл (1482—1483) и посреди них Гермеса Трисмегиста (1488) в числе изображений на полу Сиенского собора¹⁹⁵. Фигуры стоящих пророчиц в парадных одеждах и сандалиях четко выделяются на однотонном фоне. Имя каждой из них сообщает надпись; ученые ссылки: «Cumana cujus meminit Virgilius Eclog. IV; Sibylla delphica de qua Chrysippus de divinat; Sibylla lybica cujus meminit Euripides» и проч.) [«Кумская, которую упоминает Вергилий в эклоге IV; Сивилла Дельфийская, о которой см. Хрисиппа О гаданиях; Сивилла Ливийская, о которой упоминает Еврипид»] — взяты из Варрона через посредство Лактанция. Другая надпись, в картуше (его держат иногда путти, иногда сфинксы или змеи, иногда он стоит на треножнике), приводит пророчество, с которым связано место этой сивиллы в истории. Иногда сивиллы даже держат, подобно святым благовестникам, открытую книгу, возвещающую о согласии языческой «веры» с христианской. Нова здесь не столько демонстрация эрудиции, сколько сама композиция. В 1488 г. серию завершило

прекрасное изображение Гермеса Трисмегиста, что соответствует программе шествия на Иванов день, но также и учению Фичино¹⁹⁶.

Так состоявшееся в 60-е гг. ученое «воскресение» этих персонажей, помещенных как раз на границе античного мира с христианским, пересекается с народной традицией. Посвященный сивиллам маленький трактат Ф. Барбьери, продолжающий его «Разногласия» («Discordantiae», 1481), — не исходный пункт для их иконографии, а попытка направить интерес к ним, сопоставив их с пророками¹⁹⁷. В трактате «О христианской религии» (1474) Фичино только что создал общую теорию о «пророческом начале» у язычников, а в «Платоновском богословии» (XIII, 11) провел тщательный анализ психологии «пророков, сивилл и прорицателей». Их величие происходит от двух качеств: «*figuro divinus*» [«божественное исступление»] ими движет, а оккультное знание они сами распространяют. «Вещий дар» (*vaticinium*), восславленный уже Леонардо Бруни и ставший предметом множества комментариев Фичино, — главный из даров пророка и сивиллы, но он входит в иерархию священных «исступлений» («*figures*»), тем родня сивиллу и с поэтом, и с высшим прозорливцем¹⁹⁸.

Так возникло общее представление о сивиллах, а это может объяснить, почему в то самое время, когда их изображения становились все более распространены, точному числу пророчиц, кажется, не придавалось значения, а их атрибуты преспокойно варьировались. Все отчетливой и насущной становилось представление, что здесь налицо не просто ряд исторических совпадений, а согласование двух религий. Фичино в главе «Власть сивилл» («*Autoritas Sibyllarum*») напоминает о существовании «Сивиллиных оракулов» в римском «сакрарии» и о том, как ими воспользовался Вергилий, а завершает исследование их «свидетельств» словами Гермеса, говорившего, что его учение пребудет верным, пока не явится мудрец, более близкий к Богу (*sacratior aliquis* [«некто святейший»]). Столь решительная переоценка привилась не повсюду. Нередко можно встретить более осторожные оценки со стороны богословов: они настаивали на «языческом неведении» этих жриц и соглашались приписать им не постоянный дар высшего знания, а лишь отдельные прорицания, вырвавшиеся у них по Божией воле¹⁹⁹.

Особенно проявилась мода на сивилл в Тоскане; эстампы Баччо Бальдини и медальоны Аттаванте в «Бревиарии» Матвея Корвина (1402) — тому свидетельство, хотя и не слишком блестящее²⁰⁰. Но она имела и некоторые своеобразные следствия: Тибуртинской сивилле была приписана «мессианская» роль, апокалиптический образ, воплощенный в Эритрейской сивилле, возвещал о Страшном Суде²⁰¹. Сцена с Августом и Тибуртинской сивиллой, которая всегда была и долго еще оставалась популярной, связывалась с Рождеством «в развалинах храма Мира». Храм-ясли, повсеместно распространившийся в Италии в середине века, принадлежал к флорентийскому репертуару: он встречается в «Хронике» 1460 г., в «священном представлении» 1465 г. и др.²⁰². Особенно почетное место он занимает в запрестольной картине капеллы Сассетти, которая целиком посвящена празднику Рождества, причем на фасаде капеллы изображена сцена с Августом и сивиллой, а в парусах свода — четыре языческие пророчицы²⁰³. На алтарной картине Младенец покоится в античном саркофаге; на заднем плане — соломенная крыша на двух кан-

нелированных колоннах: она изображает имперское здание Храма Мира, по благочестивой легенде отворившееся при Рождестве Христовом.

С тем же смыслом портик или руина встречается во всех флорентийских и итальянских изображениях Рождества XV в. Но здесь имеются в виду и два пилястра Санта Мария Новелла во Флоренции, которые, по поверью римских паломников, известному из записок Дж. Руччеллаи (1460), некогда принадлежали римскому храму²⁰⁴. Есть и другие ученые отсылки: слева процессия волхвов проходит под триумфальной аркой. Найдя у Иосифа Флавия упоминание о том, как Помпей почтил Иерусалимский храм, Фонцио — один из друзей Сассетти — сочинил надписи от имени первосвященника Гиркана и авгура Фульвия, помещенные соответственно на арке и на древнем саркофаге; первая говорит о почтении Рима к Израилю, вторая пророчествует о явлении нового бога. Так эпизод из биографии Помпея служит для связи трех великих мировых религий в одной яркой картине, где вся античная история при помощи эпиграфики становится как бы сивиллиным оракулом²⁰⁵.

В Орвьетской капелле фигура сивиллы рядом с яростным пророком служит как бы прологом к зрелищу конца света — это тема «*Dies irae*» («*teste David cum Sibylla*» [«утвердил Давид с Сивиллой»]). Ярусом ниже ее восклицание как бы сопровождает резкое движение поэта-философа, словно вырывающегося из своего медальона: это Эмпедокл воочию видит финальную катастрофу, предсказанную его учением. В те же годы Перуджино в «Камбио» разместил шесть сивилл и шестерых пророков напротив героев и мудрецов; женские фигуры исполнены так, что ими хотели почтить самого Рафаэля. Но хотя в творчестве Перуджино эта группа — миг удачи, она сбивчива и не заключает тайны. В программах умбрийских росписей античные жрицы просто занимают то место, которое им приписывала новая фаза христианской иконографии²⁰⁶. Иное дело — Сикстинская капелла: там для Микеланджело явно важен духовный смысл образов древних прорицательниц. Художник взял из списка Лактанция только пять первых; они чередуются с фигурами пророков, являясь их женскими версиями. Сивиллы представлены как хранительницы богословского умозрения и расположены, вероятно, в соответствии с сюжетными картинами плафона. Уже не в историческом, а в вероучительном ансамбле сивиллы олицетворяют разные фазы томления духа — от поиска до открытия, от пассивности до деятельности. Их платья и покрывала написаны шире и проще по стилю; Дельфийская сивилла одета в настоящий хитон²⁰⁷.

Этот более благородный облик сивилл не мог игнорировать и Рафаэль. В 1514 г. он изобразил на фасаде нефа капеллы Санта Мария делла Паче, посвященной Агостино Киджи, группу сивилл и группу пророков в два яруса: Сивиллы Кумская, Персидская, Фригийская и Тибуртинская обозначены надписями в картушах и на головных повязках, выполненными по-гречески, кроме Фригийской («*jam nova progenies*»). В том, что сами фрески исполнены Рафаэлем, можно сомневаться, но ряд его размышлений на эту тему отразился в рисунках. Отклик на Сикстинскую капеллу Микеланджело виден и в позах, и в драпировках, и во множестве ангелочков и путти. Только взгляды у Рафаэля нежнее: царство божественных видений здесь вновь становится царством любви. Чувства свои

Рафаэль выразил яснее, вручив «genietto» на замке свода (такому же, как и в станце делла Сеньятура) пылающий факел. Это общеизвестная эмблема «исступления любви» (*furog amatorius*) и «пророческого дара» (*vaticinium*). На самом первом эскизе (рисунок в Стокгольме) этот «genietto» держит две железные площадки с пламенем²⁰⁸.

II. История жрецов. Поклонение волхвов

По заказам Медичи или в их честь было исполнено исключительное множество картин на тему Эпифании. Как бы вежами для истории флорентийской живописи второй половины XV столетия служат знаменитые «Поклонения волхвов», в которых предание с большим или меньшим основанием видит портреты флорентийских правителей. Это фреска Беноччо Гоццоли, написанная в 1459 г. в капелле палаццо Медичи, панно, заказанное в 1475 г. Боттичелли Гаспаре ди Дзаноби дель Лама, неоконченное произведение Леонардо, относящееся к 1481–1482 гг., поздняя неоконченная картина Боттичелли (несомненно, после 1492 г.), группа, написанная в 1496 г. для монахов Скопето Филиппино Липпи; не следует также забывать о тондо Гирландайо 1487 г. и его же панно для Оспедале дельи Инноченти во Флоренции. Эту тему, которой любители занимались во всей Западной Европе, особенно предпочитали именно во Флоренции, где художники были увлечены то проблемой пространственной композиции, то типов, то портретов²⁰⁹.

Оформление капеллы Медичи хорошо показывает, как уже во времена Козимо тема вызывала к жизни и символику построения, и актуальные детали. Садовый пейзаж, гепардовая охота, процессия с многочисленными портретами говорят, что действие происходит в Тоскане. Три волхва изображают три жизненных возраста, используя облик трех знаменитых личностей. Старший из волхвов — константинопольский патриарх Иосиф, скончавшийся во Флоренции после знаменитого собора 1439 г.; меланхолический царь — император Иоанн VIII, тогда же подписавший договор против турок-османов. К «эллинским волхвам», поразившим Флоренцию двадцать лет назад, художник добавил и «флорентийского волхва», который именно в этом наряде блистал на восточном празднике, устроенном на площади Синьории в 1459 г.: Лоренцо в таком же тюрбане, украшенном «четверочастно на турецкий лад», какой надет и на Палеологе²¹⁰.

На картинах Боттичелли единство композиции яснее, а намеки на современность тоньше. «Рождество» с поклонением волхвов было одной из его любимых тем²¹¹. Строгой организацией перспективы он сразу избавился от повествовательной разбросанности Гоццоли. В лондонском тондо еще можно видеть живописные подробности: всадников, герольдов, а с правой стороны даже сцену охоты. Но зрители расположены вокруг Богоматери симметрично в два ряда, а ее фигура — строго в центре. Некоторая наивность группировки лишь подчеркивает стремление художника упорядочить свою картину. Языческий праздник превращается в патетическую сцену. Еврей, изображенный в фас слева внизу, сидит, опершись на большой камень в задумчивой позе, а два



Рис. 4.

персонажа рядом с ним возбужденно указывают на небесные знамения. Это старая черта картин на сюжет Рождества, но здесь она служит важному тону картины.

Знаменитый алтарный образ из Уффици — одно из наиболее крепко написанных произведений художника. Он, в общем, лишь развивает мотивы центральной части «тондо», но еще больше усиливает его эффект. Эта картина более уравновешена, полностью подчинена перспективе с нижней точки зрения; всех ее персонажей влечет одно событие — лишь три фигуры, среди которых, вероятно, художник и заказчик, рассеянно смотрят на зрителя, внимание остальных приковано к центральному «таинству». На основании сведений Вазари установлены прототипы волхвов: Мельхиор — Козимо (умер в 1464 г.), коленопреклоненный Балтазар в центре — Пьеро Подагрик (умер в 1469 г.), Гаспар справа — Джованни (умер в 1463 г. в возрасте 32 лет). Два наследника дома Медичи — Лоренцо и Джулиано — изображены среди свиты, где есть и Гаспаре ди Дзано-би дель Лама, заказавший картину для своего алтаря в Санта Мария Но-

велла²¹². Внятного объяснения присутствию на картине всей семьи Медичи (живых и покойных) еще не давалось. Конечно, западные художники часто искали типы восточных царей среди государей своего времени (как Фуке, поместивший у ног Мадонны с Младенцем Карла V), и пример тому уже подал Гоццоли. Но подчеркнутое значение сходства в произведении Боттичелли особенно примечательно в связи с тем, что здесь изображена не веселая, живописная сцена: мы присутствуем скорее при религиозной церемонии, литургическом действе.

После 1480 г. характер флорентийских «Поклонений волхвов» различается: у Гирландайо — антикизирующая пестрота (пришедшая на смену ориентальной), у Леонардо — концентрация на драматическом действии. Гирландайо сохраняет образцы Боттичелли, но совершенно «по-фламандски» выделяет горизонты, ритмы, тональности пейзажа (в 1477 г. в больнице Санта Мария Нуова появился триптих Гуго ван дер Гуса). В картине, написанной по заказу Сассетти для Санта Тринита, особое место занимают руины: пещера обнесена огромным храмом, колыбелью служит саркофаг, на земле лежат капители и обломки колонн. Кавалькада волхвов становится историческим эпизодом. Мы уже видели, как художник, чтобы усилить впечатление перекрестка мировых эпох, поместил на античном мраморе пророческое изречение и провел кортеж под триумфальной аркой Помпея²¹³.

Другой путь в 1481–1482 гг. указал Леонардо в большой картине — своеобразном манифесте нового стиля, — которая в неоконченном виде осталась у его друзей Бенчи²¹⁴. Невероятно концентрированные свет и тень делят центральный треугольник на три части. Волхвы со свитой теснятся вокруг Матери и Младенца, изображенных на бугорке под лавровым деревом. Царь, стоящий за Мадонной лицом к зрителю, словно дрожит от рвения; другой, благочестиво склонившись ниц, подает приношения Младенцу. Выражение лица третьего, преклонившего колена на переднем плане, неразлично (он написан подчеркнуто в пол-оборота), но перед ним изображен старец в земном поклоне. Мирную группу Святого Семейства в центре окружает некое религиозное возбуждение; Младенец важно принимает подношения богомольцев, в которых нет больше ничего царского.

Это уже не придворная церемония, не исторический эпизод: художник желал показать самые выразительные формы религиозного одушевления. Волхвы представлены как бы свидетелями от науки, потрясенными божественной тайной: они борются, спорят, склоняются, один из персонажей справа как бы ослеплен. До той поры в трактовке темы Рождества основывались на ангельских словах: «Ныне родился вам в Городе Давидовом Спаситель» (Лук., 2, 11). Леонардо изображает смятенную, пораженную толпу. Центральная группа окружена ангелами, показанными как дивные улыбающиеся существа; они не шумно славят радостное событие, а как бы важно обтекают событие таинственное. На них венки, но на музыкальных инструментах они, кажется, не играют. На третьем плане представлено не шествие, а крайнее беспокойство, выражающее невежество и смуту тех, кто еще не посвящен. Две контрастные фигуры: размышляющий философ слева и молодой всадник справа — уравнивают всю драматическую сцену, как это сделано и на картине Боттичелли.

Такое «Рождество» размахом и сложностью намного превосходило все прежние замыслы. Картина, брошенная с отъездом Леонардо, получила большой резонанс. Монахи Сан Донато а Скопето, для которых она была заказана, взамен дали заказ вошедшему в моду художнику Филиппино Липпи, который завершил ее для них только в 1496 г.²¹⁵ Согласно Вазари, там он «воспроизвел черты многих членов семьи Медичи, а также изобразил мавров, индусов, причудливо подобранные наряды и весьма необычную хижину»²¹⁶. В картине сохраниено кое-что от Боттичелли и многое от Леонардо, но духовное единство сцены нарушено нагромождением экзотических и варварских фигур, а также излишней ролью шествия. Римлянин в тоге, стоящий в правом углу, изображен в той же позе, что и соответствующий персонаж Леонардо; у него черты лица одного из фигурантов «Воскрешения царского сына» из капеллы дель Кармине, а это не кто иной, как Пьеро дель Пульезе. У левого края вместо задумавшегося философа преклонил колени старец с астролябией в руке, в котором признали племянника Козимо, Пьерфранческо Старшего, скончавшегося в 1476 г. У него было два сына, Лоренцо иль Пополано и Джованни иль Пополано, вероятно, также изображенные на картине (возможно, в облике двух молодых волхвов, несмотря на их условные типы). Таким образом, Филиппино, по всей видимости, задумал создать под личиной волхвов и их свиты такую же семейную картину для младшей линии Медичи, какую двадцатью годами раньше написал Боттичелли для старшей. Все здесь представлено так, как если бы в 1496 г. кузены Лоренцо собирались занять идеальное место семьи Козимо и самого Лоренцо, разметанной революцией Савонаролы²¹⁷.

Но и Боттичелли видоизменил сцену Эпифании. Леонардо замыслил ее как «психологическое» действо; Боттичелли, в конце концов, увидел как пронзительно патетическую. «Поклонение волхвов», обнаруженное в 1890 г., также неоконченное и, к сожалению, частично переписанное в XVII в. (особенно на дальнем плане), — одно из самых «визионерских» творений конца Кваттроценти. Его оценивали как неудачную попытку подражать и даже превзойти Леонардо в выразительности движения²¹⁸. Движением картина на редкость насыщена; группы и лица выражают то экстатическое богопочитание, то беспокойное изумление: одни, кажется, готовы заплакать, другие — впасть в уныние, и только справа несколько злобных людей, забыв о чуде, дерутся между собой. Сцену на сей раз объединяет не перспектива, а движения и жестикаляция людей в толпе: протянутые на зрителя руки, указывающие на Младенца, соответствуют композиционным осям. Призыв к зрителю столь прямо выражен, что на картине искали портреты, и находили (впрочем, неосновательно) Савонаролу, Леонардо, Лоренцо²¹⁹. Менее, чем через сорок лет после «куртуазной» кавалькады Гоццоли, поклонение волхвов представлено здесь в чрезвычайной патетической обличье. Ясно, что для мироощущения флорентийцев эта тема имела особое значение.

В почетном месте Медичи в этих «Поклонениях» нет ничего удивительного: ведь в течение всего XV в. их семья была тесно связана с братством Трех Волхвов — одним из важнейших флорентийских религиозных обществ²²⁰. Именно на этот факт и надо прежде всего обратить внимание.

Братство было создано в 1428 г.; в 1446 г. оно впервые устроило празднество, оформление которого было поручено Микелоццо; в комиссию входил Козимо Медичи²²¹. Собиралось братство в ризнице монастыря Сан Марко, которому Козимо всегда покровительствовал. В одной старой хронике указано, что «на первом этаже, под новициатом, заседали три общества: общество ткачей шелка и общество Волхвов делили между собой восточную часть; последнее братство имело у себя картину Беночцо Гоццоли, изображающую Матерь Божию с младенцем в окружении ангелов и двух групп из трех святых»²²². Лоренцо, вслед за отцом и дедом, был председателем братства²²³; не кто иные, как «братья Волхвов» торжественно провожали тело Великолепного в 1492 г. из капеллы Сан Марко в ризницу Сан Лоренцо²²⁴. В декабре 1494 г., после бегства Пьеро, помещение братства (вероятно, распущенного) было передано монахам Сан Марко.

Таким образом, картины на тему Эпифании прямо относились к Медичи. В той самой келье Сан Марко, которая предназначалась для Козимо, Фра Анджелико изобразил «Поклонение волхвов» на фоне скал с процессией астрологов и турок с косами и ятаганами в правой части картины²²⁵. Тондо того же художника на ту же тему украшало «Самета тегена» Лоренцо в палаццо Медичи²²⁶. Было совершенно естественно изобразить семейство, особо почитавшее царей-волхвов в группе поклоняющихся Младенцу: именно в таком «евангельском наряде» их подобало увековечить. К тому же братство активно занималось устройством процессий с участием трех волхвов: это засвидетельствовано в 1446 г. и можно предположить, что оно же руководило празднеством в честь Поклонения волхвов, устроенным Пьеро в 1465 г.²²⁷. Тем самым окончательно выясняется значение кавалькады Гоццоли.

Но братство было также местом благочестивых упражнений; не позже 1470 г. оно стало местом встреч верующих гуманистов и членов Платоновой академии. «Между прочими ученый Ландино и мессер Донато Аччайуоли вели там беседы (*sermone*), за чем следовало пение гимнов»²²⁸. Донато Аччайуоли — крупная фигура флорентийского гуманизма, сыгравший решающую роль в основании Студии (1458) и Академии, которого Ландино сделал одним из участников «Камальдуленских бесед», — в 1468 г. произнес в братстве знаменитую речь об Евхаристии, сохраненную во многих рукописях²²⁹. Что касается Ландино, он был как бы официальным глашатаем Академии в братстве и вместе с Нези читал в нем подробные изложения платонической герметизма²³⁰.

Фицино также мог принимать участие в благочестивых занятиях общества и произнести перед братьями одну из речей на столь важную для него тему о звезде волхвов²³¹. Эпифания находится в центре его исторических построений, а волхвы — духовные наследники Зороастра, «князя волхвов» (*magorum principes*), знатоки астрологии, жрецы языческого Востока — их ключевые персонажи. Встреча с Христом — не только примечательный знак Его рождения, но и составляет существенный момент священной истории платоновского богословия. Волхвы — не цари, а священники и философы, словом, «платоники». Фицино отнюдь не сводит их приход к нравоучительному эпизоду; он принимает все опасные ассоциации, которыми нагружена память о них: «К чему бояться самого имени «волхвы»? Евангелие благоволит принять его. В нем нет ника-

кого злого чародейства и отравы: оно говорит о мудрости и священстве»²³². Он смотрит на волхвов как на верховных магистров всякой науки, предвидевших даже тот момент, когда их знание, не уничтожаясь, покорится высшему. Поклонение волхвов для него — не экзотическая картина, не какой-то причудливый праздник, а символический жест: оно символизирует все то, к чему стремится «платоновское богословие», вбирающее в себя и направляющее к сверхъестественной цели естественные познания. Оно соответствует предпоследней ступени «платоновой лестницы» («scala platonica»), которая «ведет к очеловеченному Богу, сиречь Христу, вместе с волхвами, ведомыми звездой»²³³.

Таким образом, необходимо было уйти от астрологического антуража Эпифании, привычного для средних веков, развитого в 1413 г. в «Эпифании» Лоренцо Монако, сохраненного и на фреске Анджелико²³⁴. С точки зрения флорентийского гуманизма, она должна была происходить в атмосфере «внутреннего» изумления и переворота. Именно так направляли тему заказы друзей Фичино²³⁵. Но не все ученые были согласны относительно такого «магического» толкования «Поклонения волхвов»: некоторые сомневались в истинном смысле этого события. Если для Фичино волхвы воплощали дивное здание священной мудрости халдеев, то Пико (а за ним Савонарола) видел в них знак недостаточности и тщеты языческого знания. Для них Поклонение волхвов никоим образом не могло быть оправданием «волхвования» и астрологической эзотерики²³⁶.

В чем состояло развитие темы Поклонения волхвов во Флоренции, станет легче понять, если вернуться к нему с учетом всего сказанного: в некотором смысле, оно соответствовало эволюции братства Трех Волхвов. Княжеская кавалькада Гоццоли соответствует шествиям, которые устраивало братство; один из Медичи — признанных его покровителей — законно занимает место рядом с «восточными» царем и священником: императором и патриархом. В 1476 г. Боттичелли, соединив в «Поклонении волхвов» Гаспаре дель Ламы всю семью, отошел от «царской» трактовки: он представил всех вместе сменявших друг друга председателей братства в позе волхвов, склонившихся перед Мадонной. Двадцать лет спустя Филиппино в том же почетном положении изобразил их кузенов-соперников. Но в результате процесса, который в 1475–1485 гг. происходил, по-видимому, именно во Флоренции, в сцене «Рождества», появились внимательные, важные, изумленные зрители. Тогда Леонардо, живо воспринимавший все, что могло усилить психологическую насыщенность живописного произведения, освободил тему Эпифании от наивного экзотизма, питавшего ее народные версии, и представил как одну из величайших сцен человеческой истории.

III. Мудрецы и герои

В Присутственной зале Палаццо Веккио, построенной Бенедетто да Майано, над мраморным порталом, ведущим в залу Лилий, стояла статуя Правосудия, а на инкрустированных ставнях изобразили Данте и Петрарку (1481). Задняя стена залы Лилий была украшена изображениями трех больших триумфальных арок работы Гирландайо и его мастер-

ской: в центре изображен святой Зиновий с двумя покровителями города — святыми Стефаном и Лаврентием, по бокам от которых — Марцокко и лилии; справа и слева, в перспективном изображении снизу, напоминающем эффекты Кастаньо, представлены соответственно: Брут, Муций Сцевола и Камилл; Деций Сципион и Цицерон — образцы гражданской доблести. Именно этот ансамбль — лучший у Доменико; здесь он уверенно продемонстрировал свои способности художника интерьеров. Разрыв с традициями предшествующих поколений довольно очевиден: нет больше ни современников, ни представителей мира знания — на Проконсульский дворец это совсем не похоже. Впрочем, современники фигурируют в числе статистов картин из священной истории, и окружение Медичи целиком представлено на фресках Санта Мария Новелла уже не в «героическом», а в будничном, домашнем виде²³⁷.

Чего, как ни странно, во Флоренции не было, так это устойчивой манеры изображать древних и новых мудрецов и ученых. В конце XV в. здесь не встречается ничего подобного ни циклу Браманте «Философы» (семь мудрецов), написанному около 1477 г. для Палаццо дель Подеста в Бергамо²³⁸, ни портретам поэтов, юристов и философов, которые Федерико да Монтефельтро в 1474–1475 гг. заказал Юсту Гентскому и Берругете для верхнего яруса своего «студиоло» в Урбино²³⁹. Довольно странно и то, что единственное произведение, которое можно сопоставить с группой «Демокрит и Гераклит», описанной Фичино как украшающую его Академию, — как раз панно Браманте для каза Панигарола в Милане (ок. 1480)²⁴⁰.

Отсутствие этих сюжетов тем поразительней, что неоплатонизм во Флоренции (как и некогда в античности) способствовал культу «героев» в самом широком смысле. «Человечество, — писал Фичино, — почитает как божественные существа те высочайшие умы, что сподобились заслуг перед человеческим родом в этой жизни, по разделении же с телом почитает как богов, особенно дорогих Вышнему Богу, — тех, кого древние называли героями ... Первый у людей способ подражать божественному поклонению — самих себя почитать как богов»²⁴¹. В одном любопытном отрывке об обрядах раздела статуй, якобы существующих в Индии, Леонардо требует, чтобы люди отдавали почести доблестным мужам (*virtuosi*): «Они ваши земные боги, которым подобают статуи, изображения и почести»²⁴². Казалось бы, новый тип «исторического портрета» должен был бы проявиться мощно — на деле же он вырабатывался очень медленно.

Образ «высокого замка» («*nobile castello*») — особого места, где античные мудрецы и поэты вместе с другими прославленными людьми ведут спокойную и просветленную жизнь, — показывает, что со времен Данте почитатели греко-римского прошлого стремились особо очертить круг его великих личностей, собрав всех их вместе. В иллюстрированной рукописи «Комедии» из Урбино замок помещен на острове и отделен от мира остальных смертных²⁴³. Серии «знаменитых мужей» в Урбино и Орвьето включают только погрудные изображения; основное внимание уделяется костюму и физиогномике. Единственным замыслом группировки знаменитых деятелей поэзии и познания, достойным дантова «замка», станет идея Рафаэля в Станце делла Сеньятура: портик «Афин-

ской школы» и поросший лавром холм «Парнаса» представят пространство, в котором можно выразительно расположить изображения мудрецов и поэтов.

Согласно с древними традициями, в частности с Луканом (*Pharsal.*, II, 373), Данте в качестве идеального мудреца вывел Катона в сияющем обличье, причем у него

Цвет бороды был исчерна-седой,
И ей волна волос уподоблялась,
Ложась на грудь раздвоенной грядой
(*Purg.*, I, 34-36).

На медальонах Орвето, иллюстрирующих мотивы «Чистилища», появляется внушительное грубоватое лицо. Но первоначально, как мы видели, тип мудреца с невозмутимым профилем, длинными волосами и долгой бородой представлялся образом Аристотеля, к которому вскоре добавился Платон; он мог выражать и нравственное достоинство, и тяготы учения, и необычность знания как такового²⁴⁴. «Психологический» характер этих идеальных портретов привел к отказу от идеальных жестов «показа на пальцах» и иератических драпировок, еще господствующих в урбинском «студиоло». Традиционным отличием мудреца был высокий головной убор восточного покроя. До конца XV столетия античных философов изображали в тюрбане, как мусульманских ученых, или в колпаке, как образованных византийцев. Но вплоть до исхода Кваттроченто «экзотический» тип употреблялся также для обличения языческого лжезнания, которое в богословских программах воплощал Аверроэс. Филиппино Липпи в капелле Филиппо Строцци водружает великолепный тюрбан на голову «философа», стоящего рядом с проконсулом, осуждающим на мучения апостола Иоанна Богослова. На одной из гравюр к «Диалогу об истинности пророчества» Савонаролы (1497) представлен фра Джироламо, спорящий с «семью мудрецами» у подножья древа истины на фоне панорамы Флоренции. Семь представителей языческой мудрости изображены в восточных тюрбанах и одеждах, профессорских мантиях и шапочках, а доминиканец — в черном капюшоне, над которым парит голубь Святого Духа²⁴⁵.

Поразительней всех среди этих «восточных» лиц, без сомнения, «Гермес Меркурий Трисмегист» («*Hermes Mercurius Trismegistus*») на полу Сиенского собора по картону Джованни де Стефано, завершивший в 1488 г. серию «Сивилл»²⁴⁶. Перед главой герметизма стоит ученик в тюрбане, почтительно принимающий из его рук сочинения, а сам он носит высокий остроконечный вельветовый колпак с вырезами по краям, бороду и длинные волосы, разметавшиеся по мантии с широким воротом. Это благочестивое изображение главного языческого мудреца пропитано духом баснословного Египта; его величественное облачение и причудливый головной убор — это, в своем роде, классика. Сравнение с рисунком из хроники 1460 г. показывает, насколько серьезнее и достойнее стал этот образ после фичиновой публикации «Поймандра» и его перевода Томмазо Бенчи в 1463 г.²⁴⁷. Жалко только, что для него нет никаких соответствий в самих рукописях Фичино: медальоны в них слабы и однообразны²⁴⁸.

Таким образом, существовал некоторый конфликт между родовым типом и историческим «правдоподобием». Сократ, к примеру, долго оставался восточным «волхвом»: таким он представлен па гравюрах к венецианскому изданию Данте 1491 г., в перуджинском «Камбио» и даже в 1505 г. на полу Сиенского собора в мозаике, где он вместе с Кратетом восседает на троне в аллегории Фортуны по картону Пинтуриккио. Между тем, его античные изображения были доступны художникам, однако «иконографическая подлинность» явилась лишь в «Афинской школе»: по крайней мере, персонаж слева, вокруг которого собрались молодые философы, напоминает прославленную «маску», описанную Платоном. Тип же толстого Силена возник уже позже²⁴⁹. Это была уже новая стадия исторического портрета, предполагавшая неизвестный прежде интерес к достоверности.

То же относится и к поэтам: пример Вергилия не менее показателен. Из неаполитанской легенды о поэте-чародее, повсеместно принятой в средние века, происходит образ волшебника в восточном колпаке и широком плаще с горностаевой оторочкой, которого дает в спутники Данте еще Боттичелли в серии для гравюр Бальдини и в иллюстрациях к «Комедии»²⁵⁰. Однако в комментариях Ландино к «Энеиде», в третьей и четвертой книгах «Камальдуленских бесед» встречается кое-что новое. Гуманист-неоплатоник уже не утверждает, что Вергилий – пророк Христа. Главное, что он – адепт Платона и совершенный представитель старой римской религии²⁵¹. Пока Вергилий, как на «Сошествии во ад», остается пифагорейским поэтом, экзотическое одеяние и внешность ему еще подходят, но как певцу Рима – уже нет. И портрет Вергилия, помещенный Синьорелли в числе медальонов Орвьето, – это изображение того самого «вещего» поэта, что у Данте, однако с чертами и в одежде римлянина. Рафаэлю же на «Парнасе» оставалось только поместить его среди поэтов, которые все обернуты в тоги и увенчаны лаврами, и дать утонченное лицо, говорящее о его месте в хоре «боговдохновенных»²⁵².

Дорог гуманистам был образ Сципиона. Петрарка в его честь сочинил третью книгу «Африки»; в известном послании 1435 г. Поджо резко осудил Цезаря и превознес Сципиона как истинный образец великого человека, после чего Чириако д'Анкона и Гварино да Верона почли долгом возвысить голос в защиту римского властелина²⁵³. И тем не менее именно Сципион стал образцом совершенного человека – деятельного и вместе с тем способного к духовному созерцанию, героя и мудреца. Место, которое отводит ему Цицерон в знаменитом отрывке из «Государства», переданном Макробием, содержащем неоплатоническое изложение «Сна Сципиона», немало способствовало репутации этого персонажа²⁵⁴. Он традиционно входил в галереи «славных мужей»: замка Тринчи в Фолиньо (после 1420), «Камбио» в Перудже, залы приемов Палаццо-Веккио работы Гирландайо, где он, облаченный в доспехи, резко оборачивается к Цицерону в тоге. Но именно благодаря любви гуманистов образ Сципиона получил заметное распространение в придуманной около 1470 г. теме «противостояния полководцев»²⁵⁵.

Поэма Силия Италика «Пуническая война» – шедевр пустого многословия – была обнаружена Поджо в Санкт-Галлене в 1417 г. и с неустанным интересом изучалась во Флоренции²⁵⁶. Она предоставляла целый

набор легко иллюстрируемых эпизодов. Эта литературная связь, вероятно, и объясняет появление Сципиона во многих типовых ситуациях: юный герой, выбирающий между Пороком и Доблестью, благородный и великодушный полководец лицом к лицу со страшным Ганнибалом и др. Первый сюжет, переделанный из аполога Продика (Ксенофонт. Воспоминания ..., II, 1 след.), вдохновил небольшую картину Рафаэля (Национальная галерея, Лондон): рыцарь Сципион должен выбрать не столько между Добром и Злом, сколько между Венерой и Палладой — двумя принципами поведения: путем земных удовольствий и путем высшей доблести²⁵⁷. Парное к ней панно «Три Грации» (Шантийи), вероятно, — просто продолжение этого эпизода: вознаграждая доблесть, Грации своими руками отдают возвращенные яблоки Гесперид торжествующему герою²⁵⁸. Замена Сципиона на Геркулеса, соединение мотивов: «Νδου-Αρετη» [«наслаждение — добродетель»], появление Граций рядом с нежным юношей-героем хорошо соответствуют форме, которую придал этической проблематике платонический гуманизм. Акцент теперь ставится не на эпические мотивы, а на морализирующий сюжет.

Не приходится утверждать, что сюжет «сна рыцаря» был тосканским изобретением. Зато типично флорентийским был как бы дополняющий его мотив противостояния полководцев. Поэма Силия Италика вся построена на резком контрасте двух военачальников: горделивого Сципиона и звероподобного Ганнибала; это противопоставление задавало удобную для разработки риторическую рамку. В 1452—1453 гг. Порчелио Пандоне, бывший тогда на службе у кондотьера Пиччинино, постоянно сравнивал в «Записках» Сфорца с Ганнибалом, а своего хозяина со Сципионом²⁵⁹. Вазари описывает миниатюры к Силию Италику в одной венецианской рукописи, говоря об Аттаванте, которого ошибочно считал их автором. В частности, он разбирает разворот, где был изображен «прелестный образ белокурого Сципиона» напротив жестокого Ганнибала. На других разворотах так же сопоставлены Марс и Нептун, Рим и Карфаген, борьба двух держав символизирована в противопоставлении дракона и дельфина, а также двух полководцев с этими же эмблемами.

Это произведение неизвестного автора относится к 1450-м гг., поскольку в книге имеется портрет папы Николая V (ум. 1455). Вероятно, оно послужило началом широкого распространения темы в мастерской Верроккио второй половины 70-х гг. К этому времени относится много мраморных и бронзовых рельефов, терракот, гравюр и рисунков, где разрабатывается мотив «противостояния полководцев». К числу этих изображений относится анонимный мрамор из Лувра с надписью «P. Scipioni»; ему соответствовал воин, подобный тому, тип которого передает мощный рисунок Леонардо из Британского Музея — «*vir bellicus*» во всей силе. Подобный контраст появляется и в паре «Александр — Дарий», отливая портреты которых Верроккио, согласно Вазари, поменял местами оружие и эмблемы²⁶⁰. Успех этого мотива подтверждается и существованием гротескных вариаций на гравюрах и черных эмалях с забавнейшими видоизменениями шлемов и фантастическими украшениями²⁶¹.

Вазари хвалил Боттичелли за то, что в «Святом Августине» из Оньисанти ему удалось передать «то глубокое раздумье и тонкость острого ума, обычно встречаемые у людей науки, постоянно поглощенных исследованием высоких и трудных предметов»²⁶². Интерес к «физиогномике» на Западе был нов; особенно отчетливо он проявился у некоторых фламандских мастеров, у прирейнских граверов, в Северной Италии, особенно в Падуе. Во Флоренции вначале Альберти решился обозначить ее как одну из главных целей живописи, а Поллайоло раскрыл ее возможности. Но еще никогда с такой силой не приступали к «психологии» «людей науки». Боттичелли, наряду с Леонардо, был одним из художников, более всего привлеченных механизмом и разновидностями выражения внимания. Предпринятое им в Оньисанти изучение знаков жизни лица (морщины, выражение глаз и т.д.) обновило традиционный тип Мудреца или Учителя. Сидячая поза, голова, подпертая руками, сосредоточенное лицо уже давно были своеобразной «идеограммой» скорби или мысли – скорбного самоуглубления²⁶³. Художники Кваттроченто по-прежнему прибегали к ней, чтобы изобразить размышление пророка или меланхолическое сосредоточение «мыслителя»: в такой позе изображен Мардохей на панно, известном под названием «Дерелитта»^{8*}, а позже Гераклит на ступенях «Афинской школы». Но фреска из Оньисанти давала схеме особый смысл: работа мысли уже не просто изображалась при помощи книг и научных инструментов, а также условной позы, а запечатлевалась в самой сокровенной своей глубине.

Обращаясь, как это было им привычно, к Данте, флорентийские художники часто имели случай обозначить идеал поэта или мыслителя соответствующим типом. Но до конца столетия все эти «портреты» были малоубедительны. Настоящей выразительности они достигли только к началу 80-х гг., то есть к тому самому времени, когда платонический гуманизм представил Мудреца и Поэта как высочайших свидетелей человечества²⁶⁴. Галерею знаменитых мужей – богословов и поэтов – в «студиоло» Федерико да Монтефельтро составляют тщательно подобранные пары в тяжелых нарядах, со стереотипными жестами. Общему впечатлению величия недостает, но все же там есть и осмысленные контрасты, и некоторые находки в лицах²⁶⁵. Четверть века спустя галерея поэтов Синьорелли в Орвето впервые показывает их вдохновенными: Эмпедокл словно отшатнулся назад в страхе перед своим видением, Вергилий привстал, Данте согнулся и т. д. Красноречивой становится не только мимика, но и движение, напряжение тела. Рафаэль и Микеланджело властно завершили эту линию развития. На всех больших фресках Станца делла Сеньятура не просто представлено поразительное разнообразие типов, соответствующих любым состояниям умственного труда: они еще расположены вокруг движущего ими «духовного очага», по мере удаления от которого разнообразие возрастает. Такой иерархии характеристик не хватало урбинским панно. И в то же самое время Микеланджело разместил на плафоне Сик-

стинской капеллы вокруг картин сотворения мира пророков и сивилл, обозначающих разные фазы духовного подъема.

Все эти факты взаимосвязаны. Образы эти исключительно интересны не только для истории изображений того или иного поэта или визионера, но и тем, что выявляют как бы общий корень всех проявлений знания: энтузиазм, тот жар, который Фичино, Полициано и Пико при каждом удобном случае называли первоначалом жизни разума, а Ландино объяснял в своем предисловии к «Комедии»²⁶⁶. Эта упрощенная концепция была немедленно понята и быстро получила успех. Но она вела к полному перевороту в традиционном изображении отраслей знания, сделала несущественной, а то и бесполезной, иерархию дисциплин, на которой держалась вся схоластика. Все новые символы, введенные в оборот благодаря гуманистическим учениям, также к этому направлены.

I. Семь искусств и Музы

Одной из самых прочных среди традиционных схем была картина Семи искусств. Она говорила сама за себя, поскольку соответствовала школьным классам и легко позволяла проводить сопоставления с планетами, добродетелями, таинствами, как это можно видеть на рельефах Кампаниллы²⁶⁷. Само происхождение этой дидактической модели более всего ее укрепляло: канон Семи искусств восходит к роману Марциана Капеллы (V в.), где рассказывается о браке Филологии с Меркурием. Вслед за описанием процессии Муз и Граций автор описывает, как Семь искусств представляются Фебу²⁶⁸. Одна из лучших рукописей Аттаванте, предназначенная для Матвея Корвина, содержит этот текст с точным воспроизведением средневековой иконографии.

В XV в. встречаются (правда, главным образом в умбрийском регионе) изображения всех семи аллегорий. Герцогская библиотека в Урбино (или, может быть, кабинет замка в Губбио) была украшена достопримечательным ансамблем семи аллегорических картин, из которых сохранились только две (Лондон, Национальная галерея): «дамы наук» восседают на троне в роскошных бархатных одеяниях, а рядом с ними изображены служанки, списанные с придворных и родственниц герцога. Несколько лет спустя в апартаментах Александра VI Пинтуриккио также представил семь аллегорических фигур на престолах в окружении соответствующих исторических героев; их тип можно сопоставить с «Любовным видением» Боккаччо (глава IV), по сравнению с которым они являются всего лишь маловыразительной модернизацией.

Художники явно старались создать более оригинальную версию этой дидактической программы. Боттичелли на вилле Лемми представил аллегории тривия и квадрия перед рошей, напоминающей «Весну». Группа стоит вокруг трона Риторики; все сестры на одно лицо, хотя и сейчас различимы некоторые эмблемы, например скорпион Диалектики. Заслуживает внимания одна новация: к искусствам юного посвященного подводит сама Венера — точно так же и по учению, только что изложенному Фичино, Любовь есть начало всякой духовной деятельности²⁶⁹.

Более близкую к схоластической доминиканской схеме версию представил Филиппино в «Торжестве Фомы Аквинского» в римской церкви дела Минерва (1488–1493). Искусств на этой фреске меньше, но движения их живее. Вокруг «ангельского доктора» стоят две пары фигур: слева Богословие и Риторика, справа Диалектика и Грамматика, то есть дисциплины тривия вместе с высшей из наук. Они стоят на внушительном пьедестале, под которым изображена толпа смиренных еретиков; о торжестве учения Фомы не без тяжеловесности говорят многочисленные надписи, взятые из «Сумм» и Писания. Изобилие украшений, очертания аллегорического здания, многочисленные побочные мотивы, скопированные из римских храмов, относятся к более развитому художественному языку: декор плохо отвечает духу сцены²⁷⁰.

Другие кружки упорно предпочитали иную аллегорию, в которой главным была не столько иерархия дисциплин, сколько единство умственной деятельности: традиционную схему сменил хор Муз. Салютати, будучи уверен, что Музы и Свободные искусства – одно и то же, парадоксальным образом пытался согласовать список девяти муз со схемой семи искусств²⁷¹. В искусстве девятка муз впервые засвидетельствована, кажется, во Флоренции около 1460 г. В старом бенедиктинском аббатстве Бадиа де Фьезоле, около 1440 г. перешедшем к монахам-каноникам ордена св. Августина, Козимо построил прекрасный клуатр в стиле Брунеллески, а рядом с ним библиотеку, которой, если верить Веспасиано да Бистиччи, в течение нескольких месяцев передал ряд замечательных рукописей. Существует общее описание этой «либрарии», находящееся в поэме Альберто Авогадро (ок. 1460). Там находилась чрезвычайно интересная стенная роспись: в центре восседал Феб, а вокруг, под водительство «его плектра» «толпою почтенной» танцевали Музы: Калиопа с «величавым лицом» ведет танец с Вергилием, Овидий в паре с «Талией резвой», Сенека с Мельпоменой, «грозной ликом», и т. д.²⁷². Нововведением была не только замена семи искусств в оформлении библиотеки на Муз, но и то, что при каждой музе находился самый выдающийся ее служитель, так что получалась галерея знаменитых поэтов, подобная «знаменитым мужам» искусств. Позднее, в более гибкой композиции, эта же программа осуществится в «Парнасе» Рафаэля.

В Урбино Музам была посвящена целая капелла («*sacellum*»). Ее программа, скорее всего, относится еще к временам Федерико, а исполнение, над которым вместе с Тимотео Вити работал и Джованни Санти, продолжалось, возможно, до 1490 г. Из отдельных панно с грациозными, восторженными Музами в своеобразном сумеречном пейзаже составляется фриз – общий хор во главе с Аполлоном, играющим на виоле. У каждой из сестер свой особый костюм и музыкальный инструмент; каждую характеризует латинская надпись. Например, Каллиопа дудит в длинную трубу: «*Carmina Calliopa libris heroica mandata*» [«В книгах своих повестит Каллиопа героические песни»], Мельпомена в темном платье держит черный рог: «*tragico proclamat maesta boatu*» [«возгласит величаво трагическим воплем»]²⁷³. Перед нами «Парнас» – более изящный, чем работа Мантеньи в «студиоло» Изабеллы д'Эсте²⁷⁴. Музыка – искусство Аполлона и муз – выпадает из разряда «свободных искусств»: она спо-

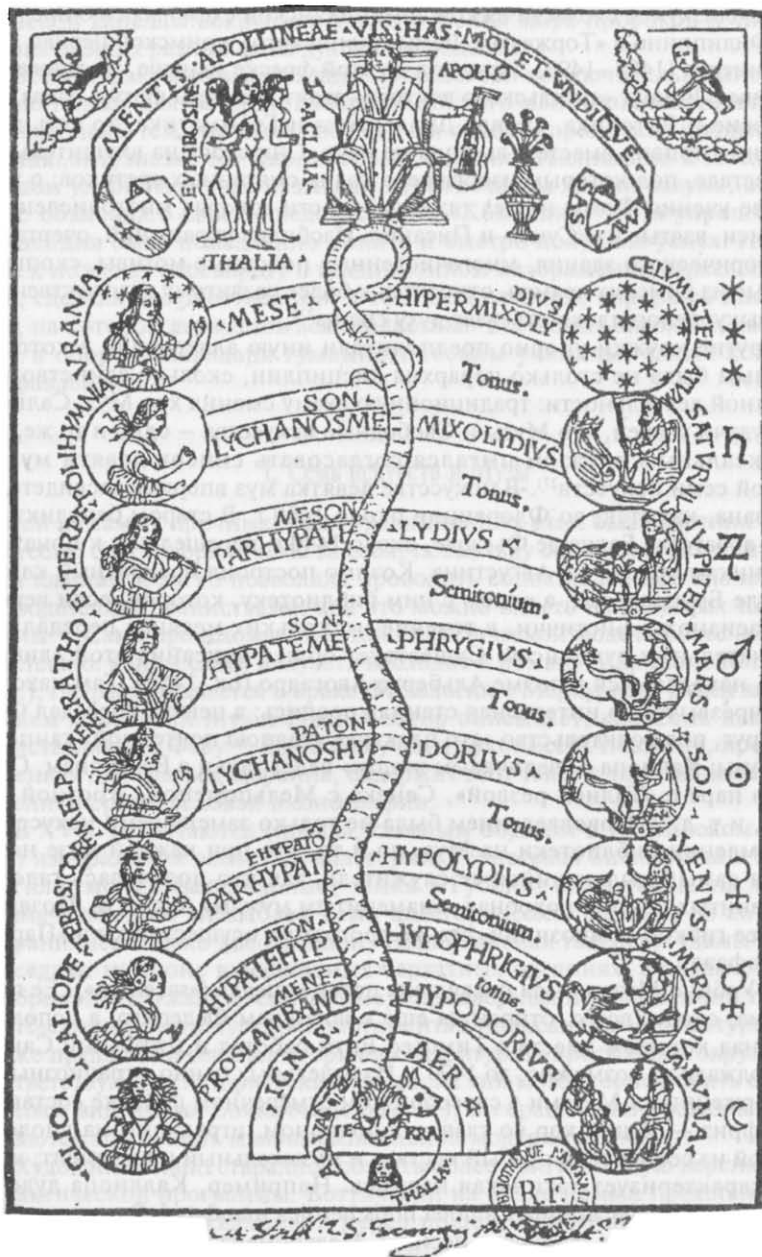


Рис. 5. Гармонический космос по книге Гафурио «О музыке» (1496). В качестве девиза иллюстрация снабжена стихом из псевдо-Авсония: «Mentis apollineae vis has movet undique musas» [«Движет повсюду муз мощь Аполлонова духа»].

собна стать образом не только произведений поэзии и науки, но самого первоначала жизни разума, которой и посвящена «часовня»²⁷⁵.

Та же основная идея видна и в схематической картине, получившей тогда распространение в Северной Италии, где музы сопоставляются с музыкальной гаммой и порядком космических сфер. Лучше всего это показывает серия карт тарока, где каждая муза (со своим характерным музыкальным инструментом) несет одну из сфер, что указывает на ее место в космической вертикали. Талия, соответствующая Земле, отнесена к другой масти, а Урания соответствует неподвижным звездам: благодаря таким операциям число планет подогнано к числу муз²⁷⁶. Схема, иллюстрирующая два аспекта аполлинического распорядка («пифагорейскую» лестницу небес и иерархию искусств), получила некоторый успех²⁷⁷. Она же встречается и на иллюстрации к трактату Гафурио о музыке, изданному в Милане в 1496 г.²⁷⁸.

Вопреки традиции отделять Талию от прочих муз, Фичино в трактате «О божественном исступлении» («De divino furore») высказал суждение, что высшая муза — Гармония, «рождающаяся от согласия целого». Картина, созданная им в комментарии к «Иону», на вершину иерархии ставит Каллиопу («vox est ex omnibus resultans sphaerarum vocibus» [«она есть голос, возникающий из всех голосов сфер»]), а Талия возвращается в иерархию муз — владычиц сфер, которая как бы приподнята вверх. Философ, таким образом, приходит к порядку, мало отличающемуся от порядка Марциана Капеллы²⁷⁹, и притом соотносит каждую из муз не с каким-либо особым искусством, а с одним из поэтов. Здесь уже есть все литературные составляющие для ансамбля Рафаэля в Станца делла Сеньятура²⁸⁰.

Аполлон у Гафурио, как и на «Парнасе», держит виолу. «Это небольшая модернистская фантазия, которую следует рассматривать в связи с эволюцией гуманистической символики. Античная лира состояла из двух округленных ручек, между которыми были натянуты струны (обычно семь). Итальянская «лира да браччо» XV в., возникшая в результате долгой эволюции, представляла собой корпус в форме листка или сердца с натянутыми струнами, звук из которых извлекался смычком. Таким образом, это был предок современной скрипки²⁸¹. Форма ее еще не установилась и давала повод к самым различным техническим изысканиям, на какие только было способно воображение. Известно, что Леонардо, хорошо игравший на лире да браччо, однажды придал этому инструменту необычный вид²⁸². Лира да браччо более правильной формы — с волнистым корпусом и прорезями нередко изображалась на инкрустациях, например, в Урбино. И по форме, и по способу употребления, и по музыкальным характеристикам этот инструмент был как нельзя более непохож на античную лиру. Но Ренессанс, как, впрочем, и следующая эпоха, с упрямым простодушием считал, что возродил образец, изобретенный на заре времен Орфеем и получивший распространение благодаря Сафо — одно из многих «воспоминаний» в искусстве. Для доказательства перетолковывались, а то и подделывались, античные документы²⁸³. Влагая такую лиру в руки Орфея или Давида — его собрата в искусстве священной музыки, — связывая с аллегориями музыкального искусства и с ангелами, художники пребывали в убеждении, что правильно трактуют изобразительный тип.

Все эти факты связаны с развитием итальянской музыки и органологии, восходящим к давним временам и ни в коей мере не локализованным во Флоренции. Но сам интерес к музыке и ее «орфическому» началу, особое внимание к музыкальным метафорам у флорентийцев способствовали нововведениям в музыкальной иконографии²⁸⁴. И в самом деле, символика лиры не зависит от того, античный перед нами инструмент или «виола» Нового времени. На урбинской инкрустации «Аполлон» держит смычковый инструмент, в котором соединены черты современных лиры и виолы²⁸⁵. Но самым неожиданным образом из всех художников музыкальной иконографией воспользовался Филиппино. В его «Аллегии» (Музей императора Фридриха) рядом с музой, пытающейся оковать лебедя, изображена странная лира, сделанная из оленьего черепа. На панно «Празднества быка Аписа» (Национальная галерея, Лондон) видно множество причудливых музыкальных инструментов. Художник считал, что эти сложные формы дают представление об античных обрядах. Он ценил эти атрибуты настолько высоко, что в капелле Строщи, где Музы – аллегория «поэтического богословия»²⁸⁶, у них также хорошо видны такие инструменты.

II. Паллада Медичи

В 1475 г. для большого турнира во Флоренции Боттичелли нарисовал штандарт Джулиано Медичи. Это весьма прославленное произведение не сохранилось, но описано во многих совпадающих друг с другом источниках²⁸⁷; самый достоверный из них – эпиграмма, которую Аурелио Аугурелли послал Бернардо Бембо:

Спрашиваешь, для чего на флаге у Медичи, Бембо,
Связаны за спиной руки у бога любви,
Лук с колчаном лежат у ног, изломаны оба,
Ни одного пера нет у него за плечьями,
Для чего и глаза у Амора уставлены долу,
Словно безвинную казнь он осужден претерпеть,
Грозно Паллада копьё над его главою заносит,
Шлемом ужасным своим, ликом Горгоны страшит?
Разные разно твердят, согласных же нет изъяснений –
В том-то и есть красота выше картины самой²⁸⁸.

Известно, что в поэме Полициано, посвященной турниру, дама Джулиано является именно в костюме Минервы: «На платье девичье надел доспехи» (2, 28), с копьем и щитом с маской Горгоны; она стоит на горящих оливковых ветвях («*bronsopli*» – эмблема рода Медичи), воздев глаза к небу. Образцы инкрустации дворца в Урбино, выполненные во флорентийском стиле, явно восходят к Боттичелли. Нет на них только Амура с руками, связанными оливковыми прутьями, сломанными луком и стрелами у ног, который на штандарте противостоял Минерве. В шлеме и копье Паллады, да и в щите ее, несмотря на голову Медузы, нет ничего античного: это стилизация некоего куртуазного символа²⁸⁹. В сущности, тема штандарта ясна: он говорит о метаморфозе героя, отказавшегося от пошлого отношения к люб-

ви: пыл его души сулит ему не пошлые утехи, а деяния славы. В «Стансах» Джулиано, обращаясь к Палладе, восклицает (II, 42):

S'Amor con teco a grandi opre me chiama,
Mostrami il porto, o dea, d'eterna fama.
[... С Амором вместе
Меня зовешь на подвиг величавый –
Так покажи, богиня, двери славы!]

Но и у самого Амора, который вдохновляет героя, он просит «святого исступленья», чтобы ответить на призыв Паллады²⁹⁰. Если обратить внимание, что «Комментарий на Пир» Фичино, написанный в 1469 г., стал достоянием публики именно в 1474, а учение о превращениях Эрота – главная его тема, станет понятнее, в чем оригинальность штандарта, написанного Боттичелли, и чему дивились зрители: эмблема была непосредственно связана с новой философией Любви, которая в честь брата Великолепного получила первую художественную трактовку. Затруднения публики можно объяснить лишь тем, что символика штандарта, через несколько лет ставшая вполне банальной, в 1475 г. была поразительной новостью.

Картина по тому же типу была повторена и для Лоренцо, если верить Вазари, который среди произведений, выполненных для него, указывает «эмблему Паллады в человеческий рост на горящем хворосте (bronconi)»²⁹¹. Этой деталью, напоминающей «Стансы», эмблема Лоренцо отличается от штандарта. Впрочем, на память приходит другая Паллада (возможно, с картины и несомненно – по картону Боттичелли) на ковре, принадлежащем семье де Бодрей²⁹²: богиня в легких белых одеждах держит в правой руке шлем, а в левой оливковую ветвь, эгида висит на кусте остролиста, в картуше надпись: «Ex capite etheri nacta sum Jovis alma Minerva mortales cunctis artibus erudiens» [«Из эфирной главы рождена, душа Громовержца, Я, Минерва, учу разным искусствам людей»]. Надпись ясно говорит, что Минерва здесь – платонический символ знания и мирных искусств. Фичино чрезвычайно витиеватым слогом изъяснял его основное значение: «Премудрость, рожденная из высшей части главы творца мира Юпитера, учит любящих ее, то есть философов, всегда обращать взор к вершине, главе тех вещей, которые стремятся они постичь, а не к подножию».

Эта Паллада есть здоровое учение Академии, стремящееся оторвать душу от долов и тучных лугов соблазна и вознести на крутые вершины чистого умозрения²⁹³. Ее власть распространяется на те душевные начала, которые схоласты именовали «силой вожделения» и «силой раздражения»: в противоположность Венере, знаменующей наслаждение, Паллада есть победоносное целомудрие, поддерживающее духовное достоинство любви; в противоположность Марсу с его насилием, она есть дар умозрения. Ее собственная власть состоит в том, что она возвращает душе истинную внутреннюю высоту. Лоренцо в «Споре» (4, 19) называет ее «дающей руку слабости рассудка». Новым было изображение Минервы в виде Паллады-Венеры или Паллады Миролюбивой – совершенного божества, в духе Платона подчиняющего нравственную жизнь жизни ума²⁹⁴.

В один символ, связанный с Медичи, все эти элементы соединены в «Палладе с кентавром» (галерея Уффици); вполне вероятно, что здесь имеется в виду мудрость Лоренцо и его благое управление новыми Афинами. Развевающееся одеяние богини украшено бриллиантом, окруженным тремя кольцами — эмблемой, не принадлежащей собственно Лоренцо, но ясно на него указывающей²⁹⁵. Жест Паллады, влекущей за волосы получеловека со смиренным и мирным лицом, оливковые ветви, изображенные на платье и в венке у богини, возможно, двучастность пейзажа (слева скалы, справа далекий горизонт равнины) относятся к уровню моралистической аллегии. Минерва здесь — сила не поражающая, а исцеляющая; показано не сражение, а метаморфоза, которую можно отнести и к городу, и к душе, и к самой природе. Последний штрих к мастерству Боттичелли: голова кентавра, напоминающая лицо Иоанна Крестителя (Берлин), — стилизация римских рельефов, но абрис Минервы в платье, расшитом тонкими оливковыми веточками, в черном плаще, с алебардой, как и весь сложный образ, оживляемый этой арабеской, не имеет precedентов.

И здесь оригинальность Флоренции отчетливо выступает по сравнению с североитальянским искусством. На картинах Мантеньи, предназначенных для «студиоло» Изабеллы д'Эсте, изображена «Психомехия» — сражение Минервы-воительницы с Пороками. Плоский замысел, едкие тона, жесткий рисунок этих картин резко контрастируют с уравновешенностью и изяществом Боттичелли. Столь же далека картина, предназначенная для Медичи (1480—1485), и от натурализма, царящего в феррарском палаццо Скифанойя (ок. 1470), где Минерва выступает в серии астрологических фресок как богиня месяца марта или, точнее, соответствует знакам Зодиака этого месяца. Она окружена юристами, врачами и занятыми ткачеством девицами; ее властный и резко определенный облик столь же непохож на флорентийскую богиню, сколь и потрясающая Венера — центральный персонаж следующей фрески — далека от утонченной «Весны»²⁹⁶. Оригинальность флорентийской Паллады не осталась без внимания. На последней странице неаполитанской рукописи «Никомаховой Этики» ее абрис изображен на вершине «афинского» купола, заставляющего вспомнить о соборе Брунеллески²⁹⁷. В начале следующего столетия он вышел из употребления: статуя Минервы, изображенная Рафаэлем на портике «Афинской школы» через урбинское посредство, восходит к медичейскому типу, но исправлена по образцу античных статуй Афины и Венеры²⁹⁸.

Глава четвертая

ЖИЗНЬ ДУШИ

Согласно гуманистам-неоплатоникам, человеческая душа обладает удивительной способностью к счастью. Ее призвание состоит в блаженстве и наслаждении²⁹⁹. Всё на свете к этому стремится: природа с ее живым дыханием и биением, даже само небо, льющее потоки света, подобно «улыбке радости небесных духов». Недаром божеством этих поэтов и ученых была Венера — «*Venus id est Humanitas*» [«Венера, то есть Человечность»]. Итак, они позволяли себе свободно странствовать по владениям влечений и эмоций, а конечной целью умозрения становились несказанные экстазы Любви. Они отстаивали права всех этих движений души — сознательных или почти бессознательных, — будучи уверены, что смогут примирить их на вершине восхождения, где очистится всё. Именно этим учением флорентийский круг оказал самое сильное и глубокое влияние на итальянское общество. В то же время именно этот аспект новой доктрины быстрее всего выродился, именно его оказалось труднее всего защитить, не впадая в противоречия и непоследовательность³⁰⁰.

Манера использования огромной языческой и христианской литературы о Любви флорентийскими гуманистами выявляет радикальный отказ от установленного первыми христианскими мыслителями, но затем постепенно ослабевавшего различия понятий «Эрос» — таинственный двигатель души — и «Агапе» («*caritas*») — благодатный дар от Бога не имеющей никаких заслуг твари³⁰¹. Настоящую сумму учения об Эросе дает «Божественная Комедия», где цистерцианская мистика в изложении святого Бернарда (*Parad.*, XXXI) не прерывает, а венчает восхождение под руководством Беатриче, ритмически организованное призываниями Любви — как личными, так и вероучительными³⁰².

Платонизму нетрудно было возродиться на столь подготовленной почве, но к этому он еще добавил унаследованную от Петрарки склонность к анализу чувств и, особенно у Фичино, весьма заметную привязанность к составляющему тайную жизнь души чередованию пламенных порывов и безучастности. Развитие этой метафизики позже столкнулось с трудностями³⁰³: несколько простодушную позицию «Пира» не удавалось выдержать до конца. Пико выдвинул множество возражений против уступок, хотя и скромных, сделанных чувственному пониманию красоты. Но в конечном счете ведущей в неоплатонизме так и осталась эта гипотеза о фундаментальном согласии влечения (*appetitus*) души с высшей любовью, поскольку они суть два ответа на притяжение божественной любви. Исходя из этого постулата, можно реконструировать мораль, психологию и даже теорию знания. Аргументы Савонаролы — великого критика флорентийского гуманизма — выявили слабые стороны такого оптимизма, а вскоре Реформация, вернувшись к строгому паулинизму, разом дискредитировала внешне приемлемую двусмысленность доктрины «мирского платонизма» как раз в тот момент, когда она получила распространение в итальянском обществе³⁰⁴. В этом отношении, как и в других, ситуация между 1470 и 1500 г. являла, в общем, такое равновесие, какого не было ни прежде, ни после.

Значение этого факта станет легче оценить, если принять во внимание, чем была обязана флорентийская философия свежему открытию текста Лукреция, рукопись которого ввел в оборот Поджо в 1414 г.^{305 9*}. Чтение его поэмы произвело на флорентийских гуманистов своеобразный интеллектуальный шок, свидетельством которого являются известное сочинение Лоренцо Валлы (1431 и 1433) и гимн Венере Леонардо Бруни. Поэтическая сила и резкость мысли поэмы о природе вещей заворожили и вместе с тем утрашили поколение Фичино. К платонизму прибегли как к лекарству от эпикурейской доктрины: в «Платоновском богословии» и в письмах Фичино о такой альтернативе говорится нередко.

Итак, флорентийская культура испытала искушение натурализма, открывшего всеобщую одушевленность лишь затем, чтобы утратить ради нее чувство сверхприродного предназначения души. В такой перспективе история человечества превращалась в историю вечно брэнной цивилизации. Идею золотого века сменил пессимизм, рисовавший первые века человечества в мрачном свете. Эти лукрецианские представления, видимо, были достаточно распространенными, если еще в конце века Пьеро ди Козимо создавал для Джованни Веспуччи странные «*storie bassanagie*» [вакхические сцены], а для Франческо дель Пульезе – поразительный цикл картин о первобытной жизни³⁰⁶.

Неоплатонизму, напротив того, была присуща идея блаженной природы, «сада души», предназначенного для радостей постепенно «возвышавшейся» любви. В этой области Кваттроченто унаследовало прекрасно обработанный поэтический репертуар при довольно слабой иконографической традиции. Данте задал, так сказать, идеальную рамку для жанра «любовных видений», отнеся их к Земному раю, прелестные картины которого совмещали черты всех обетованных мест счастья. Здесь появляется «*bella donna*» [«прекрасная дама»], поющая и пляшущая среди цветов – образ неодолимой радости любви, – а вслед за ней кортеж Беатриче – обетованное откровение, явленное в этом неповторимом месте. Все три элемента: изысканный декорум, видение женского образа и процессия или празднество – без конца будут встречаться в бесчисленных любовных стихотворениях, составляя их образный костяк. Боккаччо в «Любовном видении» настойчиво вводит в описание «замка души» комплекс экфрасисов, тем самым вставляя в рамку своей вымышленной архитектуры образные сцены.

Это фантастическое оформление, наряду с процессией дам, кавалеров и знаменитых людей, тоже стал принадлежностью жанра. Его литературные правила оставляли мало свободы; одна из наиболее оригинальных попыток как-то освежить его принадлежит Джованни Герардо да Прато во фрагментах, собранных под заглавием «Рай Альберти» («*Paradiso degli Alberti*»)³⁰⁷. Действие представлено как путешествие на Крит, где открыты остатки царства Сатурна, и на Кипр – остров Венеры, где пейзажи, архитектура и многочисленные сюжеты, изображенные в картинах и статуях, говорят о ее владычестве над миром. Этот текст был одним из источников Полициано; вероятно, он навеял мотив Кипра и в одном поврежденном отрывке Леонардо (возможно, задуманном как план картины): в нем описан прелестный берег, привлекающий корабли и губящий их на рифах – весь сказочный остров усеян

их обломками³⁰⁸. Но в знаменитых описаниях «Стансов» Полициано, где через блестящий перечень «приятных» мотивов описываются радостная природа и дворец богини, нет никакой саркастической задней мысли: это возродившаяся идея Земного рая, царства Венеры. Рельефы на дверях и скульптуры замка грез воссоздают своеобразный репертуар иконографии Венеры.

Тему «Афродиты Анадиомены», заимствованную здесь у Апеллеса, позже подхватил Боттичелли. В «Весне» он выразил мысль о царстве богини столь же убедительно и искусно, как Полициано, но без его многословия. Несомненно, поэтические рассуждения Полициано, непринужденное искусство Боттичелли и страницы Фичино о любви роднит многое³⁰⁹ — прежде всего утонченность воображения, стилизованный взгляд на мир, изысканность простых, элегантных, светлых, невесомых образов. Вследствие этого эмблематически ясно выражалась и подтверждалась значимость интеллектуального символа: царство Венеры обозначало прирожденную энергию души, мощь, увлекающую за собой природу, жизнь и даже дух. Это тот самый принцип, к которому приходят гуманизм и куртуазная культура Флоренции — ему не хватало лишь полноценного проявления. Но в зоне притяжения этого «боговидения» было еще несколько образов, влияние на которые новой культуры не менее очевидно.

I. Три Грации

В 1502 г. кардинал Пикколомини отослал группу «Три Грации», уже давно находившуюся в Риме, в Сиенский собор³¹⁰. Еще прежде в Риме художники изучали ее, как свидетельствует рисунок Антонио Федериги, выполненный в 1470-х гг., с рукописной пометой: «Queste femine sono in chasa chardinale di Siena, sono 3, sono fatte dreto e dinansi, chiamanti le 3 grazie, in Roma, antiche» [«Эти женщины из дворца Сиенского кардинала, числом три, зарисованы с лица и со спины, называются три грации, в Риме, антик»]³¹¹. Документ этот показывает, что группа еще не была широко известна: Федериги только что открыл ее. Сопоставляя в своем рисунке вид на три фигуры сзади и всю группу спереди, он трактует ее как соединение двух барельефов — читает группу как рисовальщик, а не скульптор, что, впрочем, вполне соответствует стилю самой статуи, где профиль не имеет значения. Это позволяет понять, почему успех группы проявился главным образом в живописи.

Во всяком случае, она стала известна после трактата Альберти, в котором, вслед за Сенекой (*De beneficiis*, I, 3), описана в связи с мотивом танца: Грации «в изящных одеяниях взяли за руки и смеются». Из этой литературной цитаты, очевидно, исходил и Боттичелли, изображая танец Граций в своей «Весне»³¹². Зато фреска Венеры в палатце Скифанойя, написанная несколькими годами ранее, кажется, приводит на мысль именно группу сиенского кардинала: над влюбленными помещены три нимфы на скале, которым придана огромная чувственная, почти демоническая сила. Не обладая ни очарованием, ни целомудрием Боттичелли, эта фреска позволяет по контрасту оценить чистоту его живописи.

Флорентийским гуманистам Грации приходили на ум постоянно, для доказательства самых разных положений: в соответствии с бесчисленным множеством высказываний авторитетов — античных и христианских, перипатетиков и платоников — о числе «три» и троическом принципе в мире, каждое понятие может быть разделено на три начала, что позволяет применить к нему образ Граций³¹³. Но в особенности к нему прибегали, чтобы подчеркнуть метафизический примат Красоты.

На медали, гравированной Спинелло для Пико, Грации изображены с надписью: *Amor, Pulchritudo, Voluptas* («Любовь, Красота, Наслаждение»), что связывает их с «духовным кругом» Вселенной и платоновским приобщением к Красоте³¹⁴. В «Комментарии на канцону Бенивьени» Пико описывает их, подчеркивая некоторые черты группы, уже отмеченные античными мифографами: нимфы тесно обнялись и расположены так, что «лицо одной из них обращено к нам, две же прочие словно отвернулись»³¹⁵. Подобным образом Хариты становятся своеобразной идеограммой, иероглифом «гармонической» Вселенной на изображении «музыкального Космоса» Гафурио и на пышной гуманистической иллюстрации в рукописи «Никомаховой этики»³¹⁶. Небольшая картина Рафаэля в Шантийи, видимо, никак не связана по композиции с сиенской группой³¹⁷. Изображенные на этой картине (вероятно, парной к «Сну Сципиона») три божества держат в руках шары — символ бессмертия — и обозначают нравственное начало посредством того же переноса смысла, который позволил Венеру превратить в символ совершенной человечности (*Humanitas*)³¹⁸.

II. Два Эрота

Панно из собрания Уоллеса, предположительно приписываемое Пьеро ди Козимо, обычно именуется «Триумфом»³¹⁹. Работу следует датировать временем около 1488 г. — даты создания прекрасной рукописи книги Дидима Александрийского «О Духе Святом», иллюминированной Герардо и Монте дель Форра для Матвея Корвина, где имеется аналогичная композиция: на цоколе богато украшенной арки, где слева стоит сам венгерский король, а справа его супруга Беатриса Арагонская, насчитывается пять гризайльных рельефов на золотом фоне: Аполлон и Марсий, укрощение коня, триумф, еще один конь и Кастальский ключ³²⁰. Это изображение полнее, чем находящееся на реверсе одной из медалей Бертольдо, также датируемой временем около 1490 г. Характерны колебания при описании этого сюжета: в нем видят то «Триумф Непорочности», то дионисийскую колесницу с вакханкой, наказывающей человека, не покорящегося любви³²¹.

Ясно, что это одна из «литературных» композиций, характерных для флорентийских кругов, но трудно, опираясь лишь на предшествующую и последующую иконографическую традицию, определить, что здесь: прославление Непорочности (как в «Триумфе» Петрарки) или изображение жестокой тирании Венеры. На медали Бертольдо изображены атрибуты Эрота (или Купидона), брошенные на землю, которых нет ни на панно, ни на миниатюре, а также фигура колесничего, отсутствующая на миниатюре. Миниатюра, следовательно, является производной и трудно-

объяснима лишь потому, что ее композиция стала невнятной из-за неполноты. В самом деле: крылья, колчан, лук и сломанные, брошенные на землю стрелы ясно указывают, что жертва на алтаре — не кто иной, как Эрот или Купидон, родной брат палача, зажигающего огонь на жертвеннике, — тоже Эрота или Купидона. На миниатюре они изображены точно так же. Что касается панно, то оно дает полезное указание, отсутствующее в других версиях: огромная урна слева, на которой восседает «божество» или аллегорическая фигура, украшена головой фавнессы.

Значит, это не «Триумф». Конечно, в «Триумфах Непорочности» нередко можно видеть, как служанки обезоруживают и связывают побежденного Амура, повинувшись властному жесту неумолимой Добродетели — например, на знаменитом панно Якопо дель Селлайо³²². Но наша композиция — не просто редукция этого типа с оригинальным вариантом очищения огнем. Здесь вовсе нет кортежа; лошади с трудом везут колесницу (то же повторено в гризайле на миниатюре) — это аллегория души; сцена, где побежденная любовь сгорает в пламени самой же любви, может быть объяснена при помощи более тонкого замысла («*conchetto*»).

Колесница, которой правят крылатые путти, напоминает, например, колесницу Вакха и Ариадны, изображенную на ониксовой камее из собрания Лоренцо Медичи, а затем, на ее основе, — на одном из тондо дворика палаццо Медичи³²³. Донателло уже использовал этот мотив для украшения шлема Голиафа у ног Давида: эта деталь связывала Голиафа с идеей безумного и греховного возбуждения страстей. Но, с другой стороны, свет на идею «Эрот, сгорающий на алтаре любви» проливается благодаря еще одной композиции того же времени: этот мотив появляется в одном из отделений свода круглой арки, которой Сангалло и Кронка перекрыли вестибюль ризницы церкви Санто Спирито³²⁴.

Как и в атриуме Поджо а Кайяно (вестибюль повторяет его членение), свод разделен на шесть рядов по три квадратных кессона; в каждом из них центральный медальон соединяется с краями четырьмя широкими орнаментальными лентами. В центральном кессоне изображена эмблема Святого Духа, указывающая на имя храма; в скругленных угловых кессонах со стороны входа в церковь изваяны две густые пальмовые ветви в сосуде; в двух противоположных углах изображены сцены, иллюстрирующие мотив двух видов любви «*sub invocatione Sancti Spiriti*» [при призывании Святого Духа]. Слева — Эрот, сгорающий на жертвенном алтаре, пламя которого раздувает крылатый амур; алтарь украшен вполне различимым барельефом, наполовину повторенным и в правом угловом кессоне. На нем можно увидеть мужчину, убиваемого женщинами, то есть Орфея, растерзанного вакханками за неучастие в оргии (справа вакханка по ошибке исполнителя заменена мужской фигурой)³²⁵. Этот намек — казнь героя оргийными жрицами — иллюстрирует борьбу чистой любви с низменными инстинктами.

Тем самым полностью выявляется смысл жертвы на алтаре: это «земная» любовь сгорает в пламени любви «небесной», преобразующей ее природу. Перед нами сразу все центральные мотивы новой иконографии двух видов любви и двух Венер, которую Фичино наметил в «Пире о любви», а Полициано дал собственное истолкование в том месте «Стансов», где Джулиано просит помощи Купидона, чтобы преодолеть его же:

Se mi presti il tuo santo furore
Leverai me sopra la tua natura.
[Дашь мне твое святое исступленье —
И над твоей же вознесусь природой].

Так же и Пико в знаменитом месте из «Комментария» уподобляет человека «веществу, охваченному огнем и превращаемому в пламень ... силой любви»³²⁶.

Соотношение сцен в иллюстрации к «Трактату» Дидима, кажется, подтверждает это объяснение: конечно, не случайно сцена жертвоприношения любви в одно и то же время была изображена и на своде церкви Святого Духа, и на фронтисписе сочинения о Святом Духе. На миниатюре жертвоприношение низшего рода любви окружено двумя картинками, изображающими укрощение коней (аллегория власти над естеством)³²⁷ и дополнена двумя боковыми изображениями: справа — казни Марсия, слева — Кастальского ключа, то есть высшего начала «святого исступленья» («santo furore»). Значит, здесь имеется в виду, что Венера, действуя в согласии с Аполлоном, покоряется действию высшего начала, но отнюдь не ее мечь, а тем более не прославление непорочности — отказа от любви. Здесь, как и на штандарте Джулиано Медичи, перед нами новый образ, который призван представить «сублимацию Эроса». Значит, аллегорическая фигура, возглавляющая всю сцену, должна быть «силой любви» или небесной Венерой, овладевающей душой: урна, на которой она восседает, очевидно, представляет собой вместилище страстей и пороков (отсюда и голова фавна или фавнессы); другая, меньшая, в ее руках — очистительный сосуд. Исходя из этого, можно, кажется, сблизить ее с небольшим сосудом, из которого вырывается символическое пламя, в аллегии «Небесной любви» («Amor sacro») на холсте Тициана.

III. Новая «психоматия»

Ни одно из античных сказаний, которые могли бы представить жизнь души, не привлекало так гуманистов платоновского толка, как миф об Орфее³²⁸. Им пользовались Фичино и Пико: ведь он содержит все стороны их философских мечтаний. Орфей был первым поэтом; его темные гимны прославляли первоосновы мира и покорение Хаоса Любовью. Чудеса, которые творил его голос — а он двигал камни и укрощал хищных зверей, — говорили о полновластии души в тварном мире. Миф об Орфее — миф о поэте, человеке-творце на высшей ступени могущества³²⁹. Прежде всего он показывает душу, проникнутую восхищением и умилением, открывая для себя тварный мир как живую силу. Смело перерабатывая античный миф, Фичино в этом духе говорит о самом Боге, как об орфическом пастыре, пасущем мир: «Божественный земледелец растит молодые побеги и корни — ведь без этого как виноградные лозы обращались бы к солнцу, избегая тени?.. Бог растит деревья, выводит в поле и пасет стада, как утверждали и древние богословы»³³⁰.

Орфей в окружении животных сам принимает участие в этой удивительной пасторали. Данте в «Пире» напоминает «мораль» сказания

об Орфее: «Мудрец голосом своим умягчает и умиряет жестокие сердца и движет по своей воле тех, кто не живет жизнью наук и искусств, а также тех, кто не ведет разумной жизни и подобен камню»³³¹. Но у Фичино речь идет о разуме, проникнутом поэтическим исступлением: Орфей символизирует как всецелую причастность природе, так и всецелую отдачу себя Богу. Его имя естественным образом обозначает исключительные состояния духовной жизни в соприкосновении с божеством: «Седьмая и высшая из форм духовного исступления — та, которую вызывает чистота души, посвященной Богу, как Орфей учит Мусея в гимне всем богам. Такая душа не по временам только, но почти постоянно является мирным храмом Бога, Который стоит у ее двери. и стучит, и переступает порог, когда Ему открывают; и Он поселяется в ней и питает такого мужа амброзией»³³². Орфей здесь — и учитель, и пример; вспоминая его, философ восхваляет своеобразную «мистику» созерцания и мечты. Дополнят эту мистику трагедия утраченной и обретенной любви, эпизод сошествия в ад, преступление вакханок — такие необычайные испытания ожидают мужа, преданного созерцанию.

«Орфей» Полициано, наспех сочиненный в 1480 г., — своего рода живописный балет («священное представление» — *sacra rappresentazione*) на все эти темы. Известно, что Леонардо в Милане довелось разработать его постановку³³³. Большинство картин, иллюстрирующих этот миф, видимо, связаны с произведением Полициано. С ним может быть сопоставлено панно для «кассона», созданное Якопо дель Селлайо: обоим свойственна паратактическая композиция, на панно представлены сценические аксессуары³³⁴. Работы, приписываемые Бальдассаре Каррари да Форли, тоже говорят об успехе полицианова мифа в провинции. На одной из них Плутон и Прозерпина изображены сидящими в адской пещере в виде прозрачного шара — возможно, это также некий сценический эффект³³⁵. На серии блюд из музея Коррер, которая прежде приписывалась другу Рафаэля Тимотео Вити, но в действительности создана вскоре после 1500 г. и принадлежит Пикколо Пеллипаро да Кастельдуранте, в сентиментальной и поверхностной манере также популяризированы эпизоды этого мифа³³⁶.

Единственная флорентийская иллюстрация, достойная гуманистического мифа, — серия бронзовых складней «мастера легенды об Орфее», в котором ныне признали Бертольдо. Три основных эпизода в ней — «Орфей и звери», «Орфей перед Плутоном» и «Орфей и менады» — исполнены мощно и тщательно, в манере, освобожденной от антикизирующих черт, не лишенной сходства с гризайльными медальонами Синьорелли из Орвieto. Серия относится приблизительно к 1490 г. и была отлита, вероятно, для одного из адептов Кареджи³³⁷.

Однако оригинальней всего миф представлен на полу часовни Санто-Доменико в Сиене. Эта композиция долгое время приписывалась Беккафуми; если она, что более вероятно, создана в 1480—1490 гг., то современна росписи собора. Возможно, ее картон следует атрибутировать Франческо ди Джорджо³³⁸. В этой жестковатой по стилю инкрустации узнается «пасторальная» сцена, некогда изваянная Лукой делла Роббиа, но более богатая по символике. Мифологический герой под солнечным и

лунным дисками, среди стилизованных деревьев, направляет зеркало на угрожающих ему хищных зверей. Именно эта неожиданная деталь позволяет предположить в нем «мага» первоначальных времен, платонического «*priscus theologus*» [«древнейшего богослова»]. Зеркало, отражающее солнечный жар, как и лира, разносящая звук на расстояние, — типичное орудие аполлинических действий, как в физическом плане (ср. в трактате Фичино «О жизни»: «Гладкая, вогнутая и блестящая форма зеркала, подобная небу, потому именно и обрела собственный дар неба: собирает лучи Феба и способна тотчас воспламенить любое твердое тело, расположенное на оси ее фокуса или очага зеркала») ³³⁹, — так и в нравственном: здесь хищные звери суть страсти, которые мудрец укрощает при помощи таинственных сил «магии» и знания.

Вот почему, как кажется, зеркало здесь заняло место лиры ³⁴⁰. Если так, здесь можно найти ключ к одному из самых странных рисунков Леонардо: битва зверей вокруг человека с пламенеющим зеркалом (Лувр) ³⁴¹. Единорог, лев и пантера, которые у Леонардо дерутся друг с другом, в Сиене видны в тех же угрожающих позах, в центре же рисунка Леонардо — свирепый поединок орла с драконом. Юноша направляет на них ослепляющий луч своего щита — зеркала. Таким образом, можно высказать предположение, не является ли «моральная аллегория» Леонардо очередной вариацией темы Орфея, связанной с магией света.

Миф о Геркулесе почти столь же существен, как миф об Орфее; его неплохо знали уже в средние века, а в руках мифографов XIV в. это сказание приобрело преимущественно моральное содержание: *Hercules id est virtus* («Геркулес, то есть доблесть») ³⁴². В его победах над чудовищами природы видели очищение страстей. Салютати на основе мифа о Геркулесе выстроил целое учение о деятельной жизни. Когда Ландино в трактате «Об истинном благородстве» и «Камальдуленских беседах», а Фичино в разных письмах упоминают Геркулеса среди героев, явивших разум в деятельности («*unicus in nobis est homo, bestiae vero sunt multae*» [«един в нас человек, зверей же множество»]), они следовали уже долгой традиции. Хваля полемическую энергию Полициано, Фичино сравнивал его с Геркулесом, что, к несчастью, не понравилось поэту, поскольку враги его подхватили это сравнение в ироническом смысле ³⁴³.

Но не эти философические интерпретации сыграли решающую роль в успехе и без того известного мифа, который естественным образом понимался иначе. Хотя нравоучительный анекдот о Геркулесе на распутье был широко распространен и многократно иллюстрировался ³⁴⁴, прежде всего этот герой символизировал физическую силу и торжество славы. Он был первым из «*uomini famosi*» («знаменитых мужей»), в число которых его включал и Петрарка; могучий герой находился в числе великих людей, изображениями которых Пьеро делла Франческа украсил дом в Борго Сан Сеполькро, а неизвестный подражатель Учелло — палачо Барди Сардзелли во Флоренции ³⁴⁵. Во всех этих произведениях не находится ни малейшего сходства с «бессмертным Геркулесом», держащим в руке яблоко — символ блаженной жизни, — известным по античной статуе из Палаццо деи Консерватори (этот сюжет около 1500 г. воспроизвел скульптор круга Бертольдо) ³⁴⁶. Художников Ренессанса интересует не герой стойков, дваж-

ды победивший смерть, не мученик трагедий Сенеки, но прямолинейный образ, олицетворяющий деятельность и успех, человек, исполненный несокрушимой и неукротимой «доблести». Этот образ нередко появляется в рукописях. Цветной рисунок Франческо ди Джорджо из рукописи «О благочестии» (1463) и астрологическая миниатюра из феррарской рукописи 1472 г., изображающая Геркулеса, убивающего гидру³⁴⁷, восходят к знаменитым композициям Поллайоло: трем пропавшим в 1495 г. большим картинам на холсте, написанным около 1460 г. и украшавшим дворец Медичи; там впервые были с размахом изображены подвиги Геркулеса, душашего Антея, поражающего льва и уничтожающего гидру. Память о картинах донесли до нас эти уменьшенные версии: в них показаны физическое напряжение и грозная мощь (*terribilità*) героя, изображенного на фоне широкой панорамы тосканского пейзажа.

Чтобы понять интерес к образу Геркулеса, излишним кажется заметить, что этот герой считался одним из легендарных покровителей Флоренции³⁴⁸. На кирасе прекрасного бюста воина из Барджелло (возможно, портрета Джулиано) по обе стороны от медальона с «корнальной Нерона» изображены подвиги Геркулеса. Античная статуя Геркулеса была в саду «казино Сан-Марко» — вероятно, именно ее имел в виду Леонардо в одной заметке из «Атлантического кодекса»³⁴⁹. «Геркулесовский» тип неотступно преследовал Микеланджело: после смерти Лоренцо он работал над статуей героя с палицей, а позднее Республика очень желала получить от него группу, видимо, представлявшую Геркулеса и Антея³⁵⁰. Обе статуи — образы гражданского мужества (*fortitudo*).

При рассмотрении триумфальных композиций, столь многочисленных и повсеместно распространенных в эпоху Ренессанса³⁵¹, видно, что Флоренция в сравнении с другими областями была в этом отношении довольно воздержанна — по крайней мере, в XV в. Рядом с прославлением Сиджисмондо Малатесты в Римини восхваления Козимо — Космоса и Лоренцо под именем Пана — не более чем поэтическая игра. Превращение Медичи в волхвов — не столь грубая лесть, как изображения властителей в виде героев, входившие в моду в Северной Италии, и далеко не достигает того, что позволял себе Юлий II.

Необходимость прославлять правителя влекла неизбежную опасность фальши и обмана. Восхваляемому приписывали любые способности, достоинства и добродетели, чтобы восполнить и приноровить к величественному облику знаменитого персонажа его реальный облик, изобразить его как Героя. Это было отнюдь не новое ремесло. Однако во Флоренции предпочитали прославлять своих правителей более скромно, лишь скрыто намекая на их богатство, благородство и возвышенные стремления, а главным образом даже не на это, а на основные черты характера: душевную чистоту кардинала Португальского в Сан Миниато, энергию Сассетти в Санта Тринита. Создается впечатление, что интеллектуальный климат, созданный неоплатоническим гуманизмом, способствовал тому, что триумфальные мотивы античного искусства, и прежде достаточно широко использовавшиеся в орнаментальном искусстве, но с довольно простыми значениями, были приспособлены к выражению тонких «психологических» смыслов. Так, образ «победы» выра-

жал не столько воинскую славу, сколько величие души, а раб в оковах — не столько побежденного врага, сколько душу, поработанную страстями. Влияние флорентийского неоплатонизма побуждало искать неоднозначные образы, связывавшие языческий мир и христианскую мысль, и, точно таким же образом, использовать символы земной славы для обозначения величия совершенно иного рода.

Мало того, что не всегда ясно значение отдельных символов: смысл их объединения, ввиду отсутствия текстов и документов, тоже может быть совершенно непонятен для нас. Именно так, к сожалению, случилось с самым оригинальным аллегорическим циклом Кваттроченто: ансамблем из двенадцати лепных под бронзу панно во дворике палатцо Бартоломео Скалы³⁵². Мощь фактуры заставляет приписать это интересное произведение мастерской Бертольдо. Здесь тот же стиль, что на его складнях: сцены схваток животных и насилия, чередующиеся с аллегориями человеческой деятельности, дают как бы два параллельных ряда предметов вдохновения. Рельефы напоминают то «Воспитание Эрота» (Музей Виктории и Альберта), то «Битву всадников» (Барджелло), представляющие два лица искусства Бертольдо: в них тот же контраст вихревой, запутанной композиции в сценах схваток и холодного достоинства выстроенных в ряд фигур в символических картинах.

Возможно, следует предположить, что здесь, как и в Поджо а Кайано, здание оформлено применительно к конкретному лицу. Личность Бартоломео Скалы — юриста, государственного деятеля и, в то же время, гуманиста, друга Фичино — вполне может объяснить, почему на рельефах южной стены подчеркнуты темы торговли («Беспечность»), политического могущества («Воинская слава»), союза Минервы с Марсом («Верховная власть»), а серия изображений на противоположной стене («Любовь», «Нежность», «Прение») изображает подчинение инстинктов истинной власти Эроса. Рельефы восточной стены («Опьянение», «Битва», «Владычество») представляют разнузданность животных страстей³⁵³, а западной («Несчастье», «Победа», «Покой») — мир и безмятежность победоносной души. Но точное место каждого изображения в составе цикла, а также их собственное значение малопонятны, несмотря даже на помешанные в них надписи. Несомненно, в этих рельефах заметны элементы новейшей «психомеханики»: разворачивается не конфликт добра со злом, а столкновение разных частей души, сражение разумного элемента с «гневным» и с вожделениями низшего порядка³⁵⁴. Есть и более конкретная деталь: в левой стороне «Покоя» изображены фигуры людей, играющих на виоле, повторенные в центре «Верховной власти». Они напоминают статуэтку Бертольдо «Орфей» (или «Аполлон») из Барджелло. Могучая фигура Геркулеса с «Воинской славы», видимо, фиксирует другой существенный момент этой аллегорической «психологии», а всё вместе, хотя общий смысл композиции все-таки неясен, подтверждает, что главными символами для «нравственного зеркала» оказались Геркулес и Орфей — герой деятельной и герой созерцательной жизни.

Палаццetto Бартоломео Скалы. Декор дворика

	7 Ebrietas [Опьянение]	8 Praelium [Битва]	9 Regnum [Владычество]	[Север] ↑
6 Negligentia [Беспечность]	Меркурий		Венера?	Amor [Любовь] 10
5 Gloria militaris [Воинская слава]	Геркулес		?	Mitis [Нежность] 11
4 Imperatoria Potestas [Верховная власть]	Минерва и Марс		Пан?	Jurgium [Прение] 12
	Tempestas [Несчастье] 3	Victoria [Победа] 2	Quies [Покой] 1	

1. «Покой»: Человек, играющий на скрипке (Орфей?); девять неизвестных персонажей; пещера с драконом.
2. «Победа»: Четыре фигуры; женщина на биге.
3. «Несчастье»: Старец с учеником; группа поселян.
4. «Верховная власть»: Науки (?); Орфей — Минерва; император с солдатами.
5. «Воинская слава»: Колесница с Геркулесом, Фортуной и другими.
6. «Беспечность»: Меркурий и нищий; женщина, держащая девушку, приносимую в жертву (?); группа.
7. «Опьянение»: Кентавры вокруг кипящего сосуда, из которого вылезает свинья.
8. «Битва»: Сражение всадников.
9. «Владычество»: Человек, избивающий животных.
10. «Любовь»: Два воина и сидящий старец; Венера (?) с яблоком; воин; обнаженный человек (Марс?), поражающий Купидона; перед ним старая женщина.
11. «Нежность»: Обнаженный человек; лев, пожирающий быка.
12. «Прение»: Сельская пляска; музыканты; пьяный человек.

Раздел второй

Алканье красоты

Введение

Метафизика красоты и художники

«Именно благодаря этому дивному, бессмертному инстинкту Прекрасного мы смотрим на дальнее и земное как на горнее явление, соответствие Небесному. Ненасытная жажда всего, что говорит нам о Жизни, что не от мира сего, — живейшее доказательство нашего бессмертия. Именно в поэзии — и, вместе с тем, через поэзию, в музыке — и через музыку душа провидит то сияние, что светит за гробом; и когда от чудного стихотворения у нас наворачиваются слезы на глазах, это не слезы безмерного удовольствия — напротив, они свидетельствуют о растревоженной меланхолии, о голосе натянутых нервов, о природе, изгнанной в мир несовершенства, которая хочет тотчас же, на этой земле получить открывшийся ей рай»³⁵⁵.

Смутное, мучительное влечение, описанное здесь Бодлером, с той же остротой проявилось и в некоторых кругах флорентийского Кваттроченто. У этих людей можно встретить свидетельства возбужденности чувства, вызывающей слезы на глаза при лицезрении красоты, и ближе к концу века этот «зов идеального» приобретает напряженно страстный оттенок. Именно он дает настоящий смысл философии любви, которую Фичино сделал ключом ко всему своему учению и которая, начиная с конца XV столетия, будет пользоваться чересчур уж громким успехом. Прославление любви все меньше и меньше будет связано с аффективным путем великих «мистиков», все больше станет служить оправданием поведения, главная ценность которого — Красота.

И Фичино, и Пико, и строгие неоплатоники оставляли за жизнью души всю присущую ей сложность. Любовь, проявляющаяся как тайная ее пружина, подчинена Красоте, поскольку Красота являет самый «лик» божественного. Она так глубоко отзывается в чувствах, что неизбежно возбуждает бесконечную тревогу. Фичино и его друзья хорошо знали ужас, охватывающий душу перед пустотой низменного существования: «одухотворенным натурам» этот недуг был свойствен. Им казалось, что прекрасное лицо, прекрасное зрелище, произведение искусства могут умирить его. С тех пор, как важной стороной духовной жизни стала эс-

тетическая, в ней появились и новая форма интеллектуальною блаженства, и новые тревоги. Красота берет за душу потому, что благодаря ей в реальном мире возникают предметы, существующие в мире потустороннем там, где уничтожается чувственный облик вещей. Именно эту интуицию Фичино пытается выразить посредством «платонической» градации: «*Dimitte materiam, dimitte rursus et rationem, intellectualis esto, atque intellectus primo tuus, deinde divinus*» [«отними материю, отними опять же и рассудок и вразумись умом вначале своим, а после и божественным»]. Смысл этого принципа полностью раскрывается в диалектике любви и красоты³⁵⁶.

Эстетическая мысль Ренессанса не всегда имела такое тонкое доктринальное обоснование. Метафизическая связь Красоты с высшими ценностями и постоянный неприметный переход от Истины к Великолепию, от Добра к Блаженству сами по себе свидетельствуют о смене сигнификативного горизонта, в который включается флорентийский неоплатонизм. Такие ценности, как изящество и красота, легко заместили этические и интеллектуальные нормы; вскоре в них усмотрели и разрешение на гедонизм, свидетельств которого в течение всей этой эпохи очень много — тот гедонизм, что выражен в знаменитом месте «Придворного»: «В общем, всякой вещи эта изящная и святая красота придает превосходнейшее украшение, и можно сказать, что благое и прекрасное суть в некотором роде одно и то же»³⁵⁷.

Большинство подобных формул восходит, несомненно, к Фичино, но у него окончательное превращение совершается лишь в Боге. Когда он, вслед за Фомой Аквинским, Ареопагитом и Платоном, описывает условия и степени красоты, он хочет только лучше уяснить, как происходит (и в природе, и в душе) полное развитие духовных ценностей³⁵⁸. Категория прекрасного здесь дает своеобразную гамму метафор, необходимых, чтобы выразить эти ценности:

$$\text{Дух} = \left\{ \begin{array}{ll} \text{свет} & \text{темнота} \\ \text{сила восхождения} & \text{тяжесть} \\ \text{математический порядок} & \text{масса} \\ \text{= Прекрасное} & \text{= Безобразное} \end{array} \right\} = \text{Тело}$$

Высшее ассоциируется со светлым, а «трансцендирование», как это вообще свойственно человеческому рассудку, — с восходящим движением. Новизна, однако, в том, что впервые собрались воедино качества, обозначающие чистые эстетические ценности:

- ясность
- выразительное движение
- гармоническая связь.

Никаких других ценностей помыслить тогда было невозможно: ведь эстетический словарь, составленный на основе этих понятий, должен был сохранять хоть сколько-нибудь близкую связь с началами Истины и

Добра. Оппозиция тьмы и света имеет точное соответствие в области познания, оппозиция освобождающей силы и угнетающей тяжести — в моральной области. Что же до «математических пропорций», которые кажутся специфическим для Красоты элементом, то они как раз даны как недостаточные для нее: это лишь первый ее уровень. Поскольку же она возвышается до абсолюта, все категории идеала: Красота, Истина, Совершенное Благо — нерасторжимо сплавляются вместе, и уверенность в этом открывает новый путь в наслаждении миром и жизненным поведением³⁵⁹. Нельзя прийти к Красоте без усилия всего своего существа; она требует способности к созерцанию, свойственной мудрецу, мистика, поэту. Красота есть первоначальная, неразложимая далее данность: подробно разработанная эстетика в эпоху Ренессанса столь же непредставима, как анализ психологии художника. Но в учении Фичино имплицитно содержатся все элементы эстетики, а в определении нового типа философа как «*sacerdos Musarum*» [«жрец Муз»] — данные для психологии творчества. Когда позднее наиболее передовые художники пришли к тому, что стали описывать свою деятельность в терминах умозрения, их осознание цели искусства выразилось или в терминах познания, как в случае Леонардо, либо в этических категориях, как у Микеланджело.

Леонардо делает целью искусства все бытие в целом; его изумительный и знаменитый пассаж об игре воображения, «господином» которой является художник, завершается философской дефиницией: «*Cio che è nell' universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente e poi nelle mani ...*» [«Все, что есть во Вселенной в сущности, в действительности или в воображении, все то он имеет вначале в уме, а после в руках»]. Здесь виден отзвук томистской и аристотелевской классификации «*per essentiam, presentiam et potentiam*» [«в сущности, в действительности и в возможности»], определяющей модальности бытия. Однако Леонардо подставляет на место «возможности» «воображение» и вместе с тем переносит онтологическую дистинкцию на уровень конкретного универсума («Вселенной»); такое замещение двояким образом нарушает равновесие формулы. Вся его «философия» на то и направлена, чтобы заместить «доктринальный синтез» деятельностью искусства — прежде всего, живописи³⁶⁰.

Микеланджело видел в скульптуре не реализацию познания, а форму духовного спасения: способ вырваться из области материи, тяжести и тьмы, подлинный *katharsis*. В его поразительных стихотворениях, описывающих освобождение статуи, заключенной в каменной глыбе, творческий процесс представлен как освобождение и очищение души, символически осуществляемое в предмете творчества. Красота — это «идея», которая может и должна преобразить художника³⁶¹. Но в обоих случаях влечение к Красоте должно, согласно основополагающей гипотезе неоплатонизма, описываться в терминах теории любви. «Чем увереннее знание, тем пламеннее любовь» (Леонардо); не менее очевиден неоплатонический принцип и у Микеланджело: «Художника может превзойти только он сам» — это высказывание парафразирует этическую максиму круга Кареджи³⁶².

Новшеством этой эпохи, сохранившимся в культуре, стало родовое понятие Искусства, покрывающее все его технические разновидности,

включающее всю человеческую деятельность, происходящую в области конкретного и имеющую дело с формами. Это понятие — одно из главных достижений неоплатонического гуманизма: оно было необходимо ему, чтобы выявить ценность деятельности души³⁶³. Когда Маттео Пальмиери, Фичино, Пико прославляли власть человека над Вселенной, его роль «*deus in terris*» [«земного бога»] доказывалась чудесной способностью «*artifex*»'а [«мастера»], создающего миропорядок. Но понятие это не было развито и не привело к серьезной рефлексии над «творческой деятельностью» человеческого духа. Совершенство искусства было определено, согласно поэтике Аристотеля, как подражание природе: искусство иерархически стоит ниже природы и может отражать ее постольку, поскольку сама природа отражает божественную мысль³⁶⁴. Могущество «мастера» происходит оттого, что он продолжает и осмысляет творческий акт; изъять его из этой перспективы невозможно. Искусство ощущается как привилегированная инстанция в иерархии более общего порядка. Благодаря ему становится понятней смысл человеческой судьбы, а творческий акт — центральное в судьбе событие. Но, с точки зрения гуманистов, нет никаких оснований обособлять искусство сильнее.

Даже у такого чуткого и беспокойного философа, как Фичино, не могла быть развернута отчетливая теория художественной деятельности, но в учении Фичино о душе растворены ее составляющие. Душа определяется через отношение к природе, совершенно подчиненной Красоте, и Богу, в котором находит выражение ее абсолютная реализация. Рассматривая, например, какими средствами располагает человек, чтобы на опыте полностью постичь реальность, Фичино выдвигает предположение, что в нем происходит непрерывная подсознательная деятельность души, которая всегда откликается на движения ее высших и низших уровней, хотя бы она сама и не обращала на это внимания. «Цвета и голоса часто возбуждают глаз и ухо; зрение и слух исполняют свою должность — зрение видит, а слух слышит, — однако душа не сознает, что видит и слышит, если наша срединная способность сама не обратит ее к этому»³⁶⁵.

Эта «срединная способность» есть разум в широком смысле слова, человек как таковой; ничто, не преломленное в ней, не существует для нас. Она может возвыситься и до полного видения вещей. Необходимо лишь одно условие: «Почему не обращаем мы внимания на удивительное зрелище сего присущего нам божественного ума? Быть может, потому, что, постоянно на что-либо глядя, мы утратили привычку восхищаться и замечать. Или же потому, что срединные силы души — разум и воображение (*phantasia*), — будучи обращены более к делам повседневным, уже не воспринимают ясно действия сего ума, как бывает, если глаз смотрит на стоящий перед ним предмет, а воображение, занятое другим, не узнает того, что видит глаз. Но когда срединные силы пребывают в покое, тогда искры умного созерцания падают на них, как на зеркало»³⁶⁶.

Так Фичино, под прямым воздействием Плотина, пришел к тому, что связал понятия «*phantasia*» и «*ratio*» для установления механизма чистого, незаинтересованного видения, свойственного лишь душе в состоянии отрешенного восприятия, умозрительной *vacatio*³⁶⁷. Красота мира является лишь в результате особого усилия, отвлекающего дух от практичес-

кой жизни и превращающего его в зеркало истинной реальности. Этот почти бергсонский анализ духовной деятельности заинтересовал не только философов, но и всех «жрецов муз».

В некоторых рассуждениях более абстрактного характера работа духа показывается еще яснее. Архитектор, говорит Фичино, «вначале представляет себе понятие (ratio) здания и как бы идею (idea) его в своей душе»³⁶⁸. Надо сказать, здесь удвоение терминов отражает психологическую двойственность, оставшуюся всеобщей на всем протяжении Ренессанса: «идея» — это лишь другое имя образа с прибавлением некоторых характеристик активности, иначе говоря — «форма» в смысле Аристотеля. Очищенное воображение — фундамент умозрения. Ведь «картина мира» может быть «умопостигаемой» только на высшем уровне, для ангелов или для душ мировых сфер, в которых обретаются праобразы всех вещей: «Образы (picturae), согласно платоникам, у ангелов носят имя первообразов и идей, в душах — смыслов и понятий, и если они ясны и здесь, то тем паче в душе, в наивысшей же мере в ангельском разуме»³⁶⁹.

«Идея» есть «разум»; она проявляет первый уровень духовной деятельности, поскольку содержит всецелый порядок математической абстракции. В одном важном — впрочем, позднем (1492) — тексте Фичино изъясняется в выражениях, аналогичных некоторым высказываниям Леонардо: «Искусствами именуют такие науки, которые прибегают к помощи рук; пронизательностью и совершенством они обязаны математической силе, то есть способности вычислять, измерять и взвешивать, более всех связанной с Меркурием и разумом. Без нее все искусства шатались бы по воле иллюзии, были бы игрой воображения, опыта и догадок»³⁷⁰. В данном случае речь идет о ремеслах, но все это, как утверждал Альберти, а за ним Пьеро делла Франческа и Леонардо, может и должно пониматься шире. Здесь мы вплотную подходим к проблемам художественного мастерства.

Труднее понять, что происходит на высшем уровне — том, который Фичино называет «ангельским разумом» — в царстве Ума (Mens), который выше Разума (Ratio). Между тем, именно оттуда исходит первоначальное сияние Красоты. По мнению Фичино, полная Красота существует только на этом уровне. Именно в Уме пребывает «красота разумного света», соответствующая «светоносной красоте видимого» и противопоставленная Разуму — «красоте души», соответствующей «гармонической красоте слышимого». Иначе говоря, математическое основание искусства должно быть дополнено. Аналогия с «музыкой», общее значение которой мы уже видели, наводит на мысль, что гармония чисел — лишь подготовка: удовлетворение, которое она дает душе, служит только для того, чтобы привести душу в состояние восприимчивости. Красота может существовать тогда, когда внутри этой структуры действует нечто иное — тот свет, который Фичино никогда не анализирует и который все, как и он, прославляют: несказанное, божественное сияние, преисполняющее дух.

Термин «идея» в связи с этим приобретает некий трудноуловимый для нас оттенок значения. Возможно, следует понимать его в терминах целостных связей. Фичино подчеркивает органическуюсообразность природы, в которой «образ призывает: когда звучит одна кифара, не от-

зывается ли ей другая?». Вселенная — ткань бесчисленных соответствий, переплетающихся, как на основе, в чувственном мире. Сознанию эти отношения даны лишь интеллектуальным усилием Разума, но он выражает только их низший уровень, на котором уничтожается мнимая разьединенность и обособленность существующего. Когда мощный свет изливается на эту внутреннюю связь, возникает впечатление полноты, — та *concordia discors* [«несогласное согласие»], то единство многого, которое и есть сущностная гармония. Иерархия сущего, установленная онтологией платонизма, предполагает, что надо подняться выше полезных в нашем состоянии ощущений, чтобы в конце концов уличезреть движение, сияние и постоянный переход одного в другое, составляющие действительность мира в категориях Красоты. Это «великолепие», превышающее нормальные возможности чувств, может быть выражено лишь в световых терминах, поскольку свет — то же, что дух, и является как «некое божество, воспроизводящее богоподобие в храме нашего мира».

Такая формулировка необычна, но она призвана внушить, что интуиция «Ума», действуя по ту сторону явленного мира, в то же время совершенно полна, ослепительна и представляется целостностью, в которой совершается игра бесконечного разнообразия кажимостей в поразительном единстве. Фичино и Пико неустанно указывают на этот верхний предел осуществимости вечных устремлений человека. Свойство прекрасного предмета и прекрасного зрелища — пробуждать в душе сознание этой чудесной связи; более того, это относится и к прекрасному лицу, которое можно любить. Горячо настаивая, что все, относящееся к красоте, имеет поистине «священную» ценность, Фичино давал своему времени совокупность аргументов, которую трудно было забыть. Эта аргументация имела успех, поскольку легко соотносилась с повседневным опытом. При всей спутанности и противоречиях, она была философским вариантом устремлений обычного человека.

Возникла сложная и тем самым интересная ситуация. Умозрения гуманистов уже нельзя считать столь же посторонними миру искусств, как, к примеру, рассуждения мастеров схоластики, касающиеся представителей «*artes mechanicae*» [«механических искусств»]. Явилась «неразграничиваемость» дисциплин, игравшая на руку пластическим искусствам: рамки теории и истории искусства прямо приспособлены к понятиям и формулам гуманистической науки. Единства всех стремлений человека искали не в концептуальных определениях, но в более широкой интуиции: так, музыка могла служить общепонятным для интеллектуалов и художников обозначением насущной потребности, ощущаемой сильно, как никогда. «Эстетизация» культуры (завершившаяся в следующем столетии) во Флоренции утвердилась со времен Лоренцо. Может быть, она даже была основной отличительной чертой этого города. Всё это существенно сокращало дистанцию между «мыслителями» и художниками. Но ясно, с другой стороны, что спекулятивный метод Фичино или эрудиция Полициано удаляли их от сферы, в которой вращались художники. Метафизика Прекрасного и похвала Искусству связаны с такими доктринальными положениями, которые не могли не остаться чужды художественным кругам. Поэтому обычно не замечают, какие интересные для себя повороты мысли и новые указания могли найти в платоновской теологии и гуманистичес-

кой поэзии художники, поглощенные конкретными проблемами, умевшие разрабатывать позитивные задачи, и тем гордившиеся, хотя само их творчество было неотъемлемой частью нового учения³⁷¹.

Кажется, что между «мечтателями» из Кареджи и практиками — глухая стена. Какое отношение общие «идеи» и философские разборы интеллектуалов могли иметь к творчеству художников, эволюции жанров, кризисам стилей? Но ясно видны основания оставить эту проблему открытой. Прежде всего, это легкость и быстрота, с которой философия любви флорентийского неоплатонизма после 1500 г. вошла в моду, захватив как аристократические светские круги, так и итальянского «широкого читателя». Ведь уже при посредстве Данте главные неоплатонические темы вошли в общую культуру и, в частности, в культуру флорентийских художественных кругов. Это явление далеко не второстепенной важности. Все «сочинители» («trattatisti») вслед за Фичино и Бембо повторяли, что любовь потому является первоосновой духовного восхождения, что рождается от вожделения Красоты.

L'amor mi prende e la beltà mi lega, —
(«Склонен Любовью, Красотою связан»)

писал Микеланджело (сонет 31). В культуре, где состояние влюбленности становится, таким образом, естественным состоянием души, деятелями, выражающими ее глубинное содержание, становятся поэт и художник. «Придворный» Кастильоне ясно выведет такое заключение, завершая линию эволюции, начатую во Флоренции сорока годами раньше.

Ведь в основном именно во Флоренции можно заметить первые проявления интеллектуальной эмансипации, в результате которой значительное число художников освободилось от привычек ремесленников. Самые блестящие из них, как кажется, сознавали, какая им досталась роль, и афишировали свои новые притязания. Благодаря этому начали разрушаться и социальные перегородки³⁷². Вазари сообщает, что рядом со скромными «боттегами», составлявшими большинство, существовали настоящие клубы художников, например мастерская Баччо д'Аньоло, где по вечерам происходили «bellissimi discorsi e dispute d'importanza» [«прекрасные разговоры и споры о важных предметах»]³⁷³. Речь идет о первых годах XVI в., но эти споры о проблемах искусства вошли во Флоренцию в привычку: уже в конце XV в. мастерская Боттичелли, по ироническому выражению одного хроникера, была настоящей «accademia di sciorperati» — собранием праздных людей, где говорили обо всем. Боттичелли именно благодаря «литераторским» притязаниям считался «мудреным» художником. К его временам следует отнести и превращение некоторых мастерских в маленькие академии.

Чувство независимости и достоинства у тосканских художников проявлялось все сильнее. Как видно из многочисленных анекдотов, мастера более всего заботились о том, чтобы за ними признали высокий социальный статус³⁷⁴. Они добивались не просто почестей и высоких гонораров, а претендовали на привилегии ученых: это видно по тому, как беззастенчиво иные из них — не только Леонардо — бросали скучный за-

каз ради более привлекательной работы, которая помогла бы лучше оценить их талант. С непонятливыми и нетерпеливыми заказчиками Леонардо и Микеланджело обходились свысока³⁷⁵. Другие следовали их примеру³⁷⁶. Они настаивали на достойном месте для искусства в иерархии «свободных» дисциплин, но при этом любой живописец и ваятель имел в виду, что первый его долг — перед искусством, что ясно выразил Леонардо: «Если ты, живописец, будешь стараться понравиться наилучшему живописцу, то будешь писать хорошо, ибо они одни могут по-настоящему быть судьями твоего творчества ...». Обыкновенный клиент— судья дурной: у искусства свои законы, и только знаток может оценить, какую задачу разрешил художник. Мастерство состоит не в одной технической виртуозности: оно имеет дело с чем-то более возвышенным — тем, что роднит художника с поэтом³⁷⁷.

Именно в это время поведение некоторых художников стали подмечать и с интересом комментировать. Доменико Гирландайо проявил такую лихорадочную страсть к своей работе, что хотел сплошь расписать фресками флорентийские укрепления; Пьеро ди Козимо, в творческом жару забывавший обо всех житейских обязанностях и удобствах, стал первым представителем типа художника-мизантропа, которого любовь к искусству освобождает от соблюдения общеобязательных норм³⁷⁸. Из-за ревностного прилежания к работе некоторые художники долго скрывают свой труд, непрестанно к нему возвращаются, не показывают любопытным; случается, что некоторые работают просто для себя — явление, совершенно не встречавшееся прежде конца флорентийского Кваттроченто³⁷⁹. В общем, именно в это время сложился новый тип человека— художник, человек искусства. Среди его характерных черт некоторые — чисто флорентийские: насмешливость, страсть к рассуждениям, обостренная чувствительность, которая выражается в потребности время от времени затворяться и размышлять в уединении, но в то же время в любви к розыгрышам, шутовским фантазиям, которые были не только разрядкой, но и создавали в жизни атмосферу праздника и нереальности³⁸⁰. Жизнь Леонардо самым поразительным образом являла эту духовную независимость, так что даже в следующем столетии ее не поняли до конца. Многие, вслед за Донателло и Гибerti, окружали себя антиками, изысканными предметами не как моделями для работы, а как символами культуры³⁸¹. Синьорелли изысканно одевался, представлялся «*signore e gentiluomo*» [«благородным синьором»]; Леонардо был элегантнейшим из людей. Рафаэль, которого, словно принца, окружала свита, являл противоположность Микеланджело, «одинокому, как палач», но все эти люди требовали почтения к себе.

Все эти детали многозначительны и сводятся к одному. Вазари, который сообщает большинство из них, иногда, по-видимому, просто повторяет расхожие анекдоты довольно сомнительной достоверности, не всегда разобравшись толком, о чем идет речь³⁸². Но именно в эпоху Лоренцо укреплялась уверенность мастеров в своих интеллектуальных силах и в то же время их озабоченность достойным положением в обществе. Они старались представить себя, наравне с поэтами и гуманистами, привилегированной категорией людей, имеющей свои особые права и обязанности. Привязанность Лоренцо ободряла их в этом; Фичино подарил дружбу

Поллайоло, Полициано вел беседы с Микеланджело. Флорентийские обычаи благоприятствовали, так сказать, повышению художников в чине, а вскоре их стали приравнять к величайшим «героям» культуры. Многие из них, правда, страдали от того, что они «senza lettere» [необразованны]. Они читали сочинения на вольгаре, а не латинские трактаты, основой их образования были не столько труды гуманистов, сколько Данте³⁸³. Но примечательно, что около 1500 г. у новых мастеров — Леонардо, Микеланджело, Рафаэля — появилось желание писать: они сами стали «сочинителями» и поэтами.

В свете этих наблюдений отношение искусства к гуманизму предстает по-новому: художников объединяет с гуманистами и алкание Красоты, возносящей душу к предельному напряжению, и притязания на привилегии «жрецов муз». И тут доктрины гуманистов давали теоретическое обоснование скандальным поступкам и стилю поведения художников. Конкретизировать наши наблюдения можно тройким образом: во-первых, распространение отроческих образов в качестве идеала красоты; во-вторых, способы приложения математических принципов и поиска некоего «благородства форм»; в-третьих, распространение теории рисунка-идеи и вытекающего из нее различия замысла и исполнения.

Глава первая

«Eros socraticus»

В философии Ренессанса тело занимало особое место: его именовали орудием души, благодаря которой та внедряется в чувственный мир. Но более того: тело представляло собой тип высшей организации, важный для всего мироздания. Равновесие четырех жидкостей, которые суть не что иное, как физиологический аспект четырех стихий, выражает в теле всеобщее устройство природы. Его строение и внутренние отношения — ключ к гармонии, причем не в акцидентальном, не в локальном, а в абсолютном смысле: без них невозможно дать себе отчет в том, каким образом в мире действуют математические основания красоты. Канон пропорций имел целью выявить эту преимущественную ценность фигуры человека³⁸⁴. Комментарии Фичино к «Пиру» и «Тимею», будучи связаны с возрождением формул Витрувия, подтвердили интерес к этим теоретическим умозрениям. Они позволяют дать более точное понятие о том, что можно назвать «ренессансным пифагорейством».

Душа есть «форма» тела, а тело — универсальный «знак». Когда мы даем ангелам, планетам, созвездиям, земным энергиям некий «образ», воображение, следуя традиции, представляет себе этот образ как человеческий. Это нормально для любого символического выражения³⁸⁵. Здесь нет ничего нового, кроме того, что такое действие диктуется любопытством естествоиспытателя и того, что человеческое тело предстает наделенным исключительным достоинством, соответствующим центральному положению человека в мире. Ни один другой чувственный образ не способен в такой же мере дать нам откровение красоты. Человеческое тело — словно авангард божественного величия в природе; поэт и философ должны ощущать совершенство его строения — и Фичино в период «Пира» (1475), когда ему казалось, что все виды опыта можно примирить, не колеблясь, пишет: «платоновской семье» свойственна «страстная любовь к телесной и нравственной красоте людей»³⁸⁶.

Это значило принять и оправдать — с тем, чтобы очистить и дать философское направление, — сильнейшую страсть людей той эпохи к телесной красоте и, в частности, к красоте молоденьких мальчиков. Не то чтобы теория «платонической любви» была предложена как подновленный и, если угодно, более осторожный вариант любви «греческой», но для нее там находилось идеальное место. Как оказывается, во флорентийских художественных кругах все это прекрасно тогда понимали.

Не так легко, как хотелось бы, отделить «сократическое» влечение, оправданное и даже рекомендованное Фичино, от греха, о котором нередко упоминали флорентийские проповедники и который прямо обличал Савонарола³⁸⁷. В мастерских художников не было женской прислуги: с художниками и учеными жили «garzoni» [мальчики], которые и занимались домашней работой, а иногда взрослые слуги — нередко двое. Подросток поступал в мастерскую, чтобы научиться художественному ремеслу, чтобы заработать на жизнь, иногда — чтобы служить натурщиком³⁸⁸.

Совсем не удивительно поэтому, что величайших художников Флоренции подозревали — справедливо или нет — в содомии.

Вопрос об этом встает применительно к Боттичелли, Леонардо и Микеланджело. В Мальябеккьянской рукописи, содержащей немало полезных сведений о жизни художников, приводятся женоненавистнические высказывания Боттичелли. Слишком поспешных выводов делать не стоит, но в 1473 г. один из его юных учеников был осужден за содомию, а на него самого в ноябре 1502 г. был сделан донос³⁸⁹. Судебные дела о нравственности художников вообще были нередки. Хорошо известно, что на Леонардо, еще в бытность его у Верроккио, поступил форменный донос в «тамбуро», но он был отклонен или замят³⁹⁰.

Леонардо во всем был загадочным оригиналом, однако же по его дневникам и рисункам можно видеть, что он интересовался красотой мальчиков. Удалось пролить свет на личность подростка, известного под прозвищем «Salai» (Чертенюк), которым художник занимался с удивительным терпением. В 1490 г. мастер отметил в дневнике, что к нему поступил новый «garzone» Якомо, десяти лет от роду; на другой день он записал расход на его одежду, затем из года в год — на башмаки (24 пары в год) и ткани; 4 апреля 1497 г. Леонардо отметил расход на великолепную шапку для юности. Удивительней всего его снисхождение к дурному поведению Салаи, о скверном характере которого он записал сразу же при поступлении: «Вор, лжец, грубиян и обжора», к его проступкам по службе и мелким кражам. Все это не помешало художнику дать в 1508 г. 30 скуди на приданое сестре Салаи и завещать ему немалое состояние «в вознаграждение за добрую и честную службу». Между прочим, «чертенюк» был сыном одного миланского приятеля Леонардо³⁹¹.

Отсюда часто делали далеко идущие выводы, и подозрения Фрейда — несмотря на обилие у него фактических ошибок, — возможно, имеют основания. Оснований этих было бы еще больше, если бы Фрейд принял во внимание атмосферу той эпохи и многочисленные заметки и рисунки, доказывающие, что Леонардо без всякого смущения изображал все формы любви³⁹². Прежде всего, не надо забывать его изречение, звучащее, как глубоко личное: «Разумная страсть изгоняет сластолюбие»³⁹³. Но, с другой стороны, творчество Леонардо указывает на его страсть к андрогинному. Всю жизнь Леонардо рисовал две обращенные друг к другу фигуры: взрослого воина и хорошенького подростка; сопоставление двух этих типов явно преследовало его³⁹⁴. Впервые они появляются на листке W. 12276 с многочисленными набросками разного характера, в последний раз — тридцать лет спустя³⁹⁵.

У Микеланджело наваждение «Eros Platonicus» еще более очевидно. Его гомосексуальные привязанности хорошо известны. В тридцать с небольшим лет, во время работы в Сикстинской капелле, он был влюблен в мальчика по имени Джованни да Пистойя³⁹⁶, а несколько лет спустя — в Герардо Перини, которому в 1522 г. написал несколько любовных писем³⁹⁷. В 1532 г. им овладела огромная, жгучая страсть к Томмазо Кавальери, молодому римскому дворянину, необычайной красоты и высоты ума; скульптор адресовал своему кумиру множество писем и пылкие «петраркистские» сонеты³⁹⁸. Возможно, были у него и не столь достойные друзья. Но приступы «сократической» страсти совпадают с теми перио-

дами творчества художника, в которые он как никогда самозабвенно воспевал физическую красоту³⁹⁹. Произведения Микеланджело, как и Леонардо, — это «исповедь», не столь вульгарная, как злобные или беззлобные анекдоты, сохраненные их современниками⁴⁰⁰.

Содомия интеллектуалов и художников со времен Данте была расхожим предметом морального осуждения, подчас, впрочем, довольно мягкого, поскольку ко всему, что касается любви и красоты, итальянцам присуща снисходительность⁴⁰¹. Два раза в течение раннего Кваттроченто эта проблема становилась предметом публичного обсуждения: в 1426 г. в связи со сборником непристойных эпиграмм Беккаделли «Гермафродит», посвященным Козимо Медичи⁴⁰², и во второй половине 50-х гг. в контексте споров о платонизме. В этой полемике «Сократов грех» служил аргументом византийским эмигрантам, не признававшим «культурного» значения сочинений Платона: Георгий Трапезундский обвинял автора «Федра» в проповеди педерастии, кардинал же Виссарион в этом, как и во всех других отношениях, защищал его в прекрасном трактате (1469), где, напротив, прославлял возвышенность платонической морали, основанной на очистительной силе любви⁴⁰³. Вскоре флорентийская гуманистическая Академия, и здесь верная принципу «*imitatio Platonis*», вновь открыла «философическую любовь к отрокам», которая, кажется, была одной из характерных черт аристократической культуры эпохи Медичи.

Джованни Кавальканти и Фичино — «*Plato redivivus*» [«воскресший Платон»] — дают пример страстных, сердечных, без всякого намека на что-либо постыдное любовных отношений. Джованни, родившемуся в 1448 г., было неполных двадцать лет, когда Фичино в одно из обострений депрессии сделал его своим другом и испытал большое утешение. В том же 1467 г. философ отблагодарил юношу, посвятив ему первую редакцию «Комментария к Пиру», где роль Федра отведена именно Кавальканти, красоту которого прославляют все сотрапезники. Все радости, муки и экстазы, описанные в этом произведении, были на опыте постигнуты двумя «софилософствующими» («*conphilosophi*»), переписка которых наполнена теми же великолепными гиперболическими формулами⁴⁰⁴. В «Пире» прославляется ценность «*amor Socraticus*» и для учителя, созерцающего божественную красоту в земном ее отблеске, и для ученика, который тем самым учится удаляться от скотской похоти. «Желаете ли знать, в чем польза сократической любви (*quam utilis sit amor socraticus*)? Во-первых, сила ее помогает человеку вновь обрести крылья, возносящие его к отечеству, а во-вторых, споспешествует добронравию и благополучию всего града»⁴⁰⁵.

Именно эта «сократическая» любовь к красивым подросткам была в эпоху Ренессанса первым полноценным выражением того, что позднее, в популярных и упрощенных версиях начала XVI в., стало разнополюй «платонической любовью» или же духовным соединением душ⁴⁰⁶. Впрочем, нежная симпатия к мужской красоте — свойство не одного Фичино. Пико любовь того же рода связывала с Джироламо Бенивьени; когда Бенивьени умер (1542), их похоронили в монастыре Сан-Марко под одной плитой с красноречивой эпитафией⁴⁰⁷. Наклонность, о которой идет речь, у книжников и гуманистов Флоренции при Лоренцо была всеобщей, и если нравы их (за исключением Полициано и еще немногих)

представляются весьма чистыми, этим лишь ярче характеризуется изысканное общество XV столетия, в котором изящество и совершенство отроческого тела вдохновили три бессмертных варианта обнаженного юного «Давида» – три вершины флорентийской скульптуры.

Благоприятная атмосфера, созданная гуманистами, была особенно насущной потому, что изображение обнаженного тела, причем именно мужского, все больше интересовало флорентийских мастеров. Донателло отрок Давид, словно неким чудом возникший в 1430-е гг., был одним из первых проявлений этого интереса. Эта скульптура наделена причудливым, нервным очарованием, в которое шляпа с лавровым венком, поножи с пальметтами, блуждающая улыбка и некоторая небрежность позы вносят удивительную нотку капризного кокетства⁴⁰⁸. Около 1460 г. Флоренция стала столицей обнаженной натуры, и тогда этот и без того чрезвычайно изысканный образ был еще более элегантно и сложно разработан Верроккио, изваявшим его как юного мечтателя (1476). Наконец, в 1504 г. явился шедевр Микеланджело, который подвел итог всей эпохе.

Вероятно, именно в мастерской Верроккио в первой половине 70-х гг. был разработан тип «двуполого» подростка, предназначенный главным образом для изображения ангелов. Художники, общавшиеся с этим оригинальным мастером, особенно Боттичелли и Леонардо, явно хотели собрать под видом ангела черты обоих полов, чтобы создать «андрогина» – идеальное нежное существо, более чувственное, чем «путто», и более изящное, чем отрок⁴⁰⁹. Именно в это время Фицино представил ангелов как образы высшего порядка, в которых являются сияние и прелесть («*nitor et gratia*») высшей Красоты – той, которая рождает в сердце человека неутолимую любовь. Но эта красота необычайной силы отличается от человеческой только степенью: «Божественная сила вложила в ангела и в душу совершеннейший чертеж (*configuratio*), по которому должен быть создан человек», – иначе говоря, неотразимо, без всякого снисхождения к чувствам, обольщающую форму, в которой изящество и нежность доведены до высшей степени⁴¹⁰.

Сравнение с поющими ангелами Гоццолли и Филиппо Липпи проливает свет на эту новую чувственность. Она выразилась у Боттичелли в образах хорошеньких детей с длинными волосами – не мальчиков и не девочек, – сопровождающих «Мадонну Магнификат» и «Мадонну с шестью ангелами», в склоненном ангеле «Благовещения» из Сан Мартино делла Скала (1481), с длинными ресницами, пухлыми извилистыми губами, волнистыми развевающимися волосами, не случайно потом заморожившими Данте Габриеля Россетти; наконец, в танцующих ангелах в широких, подпоясанных под грудь, подобно нимфам в «Весне», одеждах, занимающих верхнюю часть картины «Коронование Богоматери» из Уффици. Помимо этих обобщенных образов нежности и радости Боттичелли написал также немало грациозных подростков; ряд их открывается «Святым Себастьяном», который словно спокойно позирует художнику, и продолжается двумя изображениями мертвого тела Христа: в Мюнхене (окончено одним из учеников) и в музее Польди-Пеццолли в Милане, – где в церковном искусстве впервые появляется потрясающий мотив «пластической» красоты, иным казавшийся нечестивым.

От утонченных лиц Дезидерио до подростка Верроккио образ юноши, свободного от всяческой вульгарности и безобразия, становится все более неоднозначным и грациозным⁴¹¹. Леонардо не только сохранил, но и сгустил этот тип, сделав его еще более изысканным и завораживающим. Начав со знаменитого ангела в «Крещении» Верроккио (ок. 1475), он и в «Благовещении», и в незавершенном «Поклонении волхвов», и в «Мадонне в скалах» писал крылатых подростков с красивыми кудрявыми волосами, похожими на волосы молодых женщин; в них доведен до совершенства верроккиевский тип с гладкой, блестящей, как бронза, кожей⁴¹². В еще более двусмысленном изображении ангела из «Мадонны в скалах» видят сходство с утонченным лицом «Дамы с горностаем», так что это, возможно, — переосмысленное лицо Чечилии Галлерани⁴¹³. Многочисленными зарисовками Салаи конкретная характеристика образа подытожена⁴¹⁴; на листке из Виндзорского собрания повторен тот же профиль на женской фигуре, словно для того, чтобы так далеко, как это только возможно в природе, зайти в поисках этой пленяющей воображение двусмысленности⁴¹⁵.

К циклу, посвященному подростковой красоте, можно прибавить и изображения Иоанна Крестителя. Известен, между прочим, рисунок Леонардо «Джованнино» (ок. 1476), исполненный серебряной иглой по голубому фону, не превосходящий, по правде говоря, уровня ученических упражнений⁴¹⁶. Тридцать же лет спустя в луврском «Иоанне Крестителе» тонкая лепка фигуры, необычное освещение, точно рассчитанный поворот показывают, что важность этой эмблематической фигуры для ее создателя доходила до наваждения. Об этом образе много рассуждали, подчеркивая то ирреальный, словно бы потусторонний его характер⁴¹⁷, то порочную притягательность. Но независимо от своей «символической» значимости и каких бы то ни было сознательных и бессознательных импликаций, эта чрезвычайно умело изображенная фигура с предельной силой выражает тип, родившийся в кругах флорентийских интеллектуалов.

Напротив того, Синьорелли подчеркивал скульптурное начало старой флорентийской школы, и в его менее изысканном языке обнаженное тело было главным элементом. Около 1490 г. в «Пане» и тогда же написанном тондо из Уффици, где также изображена группа пастухов, играющих на флейте, он, кажется, первый воплотил идею изображения отроков в некоей вечной Аркадии, намекающей на вечность античного мира⁴¹⁸. Так «Eros Platonicus» окончательно связался с представлением об античности как о потерянном рае. У нимф «Сатурнова хора», окружающих бога Пана, такая же развитая мускулатура, как и у пастухов идиллии, словно существует лишь один тип красоты. Необычные обнаженные фигуры «Воскресения мертвых» из Орвьето производят то же впечатление. Пример же Синьорелли, как известно, был важен для Микеланджело. Торжествующая нагота отрока стала для него поводом для своеобразной эстетической проповеди.

Первые этот мотив появились в тондо 1503 г. «Мадонна Дони» (Уффици): ребенок, подобный маленькому атлету, несет победное знамя; на заднем плане изображено любовное соревнование: «несколько прекрасных обнаженных отроков с кудрявыми волосами, гибких и грациозных ... Один из юношей сжимает другого в объятиях, а третий словно стремится выр-

вать его»⁴¹⁹. Слева еще одна пара мальчиков задумчиво глядит вдаль, опершись на мраморный парапет. Их тип – тот же, что у статуи Давида, но атлетическая красота и любовные забавы наводят на мысль, что перед нами языческий мир; он отделен от Святого Семейства стеной, через которую собирается пройти маленький Иоанн Креститель. В «Рождестве» Синьорелли изобразил вместо пастухов обнаженных людей, напоминающих статуи. Микеланджело представил их в виде группы, словно иллюстрирующей «Федра», и наглядно связал с представлением об «Eros Platonicus». В тот же период был создан и «Вахх» (Барджелло), о котором Вазари прямо говорит, что Микеланджело хотел «удивительным образом изобразить члены тела, придав им и отроческую стройность, и вместе сочную женскую округлость»⁴²⁰.

К тому же типу относятся «обнаженные» («ignudi») Сикстинской капеллы. Это отнюдь не простое украшение: первоначальная их функция – архитектурная (связать с карнизом бронзовые медальоны), но, давая всей росписи потрясающую живость, они вводят в нее образ душевной деятельности⁴²¹. Их чистые лица выражают вечную юность; повязки на голове не могут удержать волосы, развевающиеся под невидимым дуновением. От играющего фавна до левита, они представляют все виды «исступления», возвышенного красотой⁴²².

В последующие годы подобная связь «платонического эроса» с христианским искусством уже не будет казаться возможной. Хорошо известный эпизод из жизни Микеланджело показывает, до какой степени страсть могла влиять на его творчество: в 1532 г. он адресовал Томмазо Кавальери пылкие стихотворения, где сравнивал юношу с Солнцем – сам Бог отражается в его красоте и только через нее Он доступен созерцанию художника. Всё, вплоть до словесных формул, здесь говорит о «том типе дружбы, который пятью десятилетиями ранее царил в окружении Лоренцо Медичи»⁴²³.

Тогда же, в 1532 и 1533 гг., Микеланджело подарил Кавальери серию рисунков, для толкования которых необходимо опираться на стихи, а стихи возвести к неоплатонической доктрине любви: один рисунок изображает муки Тития, которого, подобно Прометею, терзает нескончаемая пытка, другой – похищение Ганимеда на небо орлом Юпитера, античный символ мужеложства, превращенный неоплатониками в образ *furog amatorius* [любовного исступления], предшествующего интеллектуальному созерцанию. Не менее ясной аллегорией выражено трагическое чувство платонической любви в другой серии – на сюжет о Фазтоне⁴²⁴. Не надо, наконец, забывать, что Микеланджело написал портрет Томмазо Кавальери в натуральную величину – «он, ни прежде, ни потом не писавший ничьих портретов, ибо ненавидел искать сходства с живым человеком, если тот не был бесконечно прекрасен»⁴²⁵. Но вскоре он осудил и бренность чувств («Al cor di zolfo, a la carne di stoppa» [«С сердцем из серы, с жилистой плотью»] – СІХ, 97), и тщету искусства, поддерживающего в душе поклонение красоте. Его страстное поклонение Виттории Колонна означало и отречение от сократической любви, и отказ от связанных с нею иллюзий. Мистическое волнение положило конец флорентийской мечте.

«Eros Platonicus», как его понимали мыслители Кареджи, способствовал необходимой «сублимации» нравов, и он же помогал яснее осознать

избирательное сродство между искусством Кваттроценти и античным. Давая основание интересу к «двуполый» и мужской красоте, он побуждал переводить их изображение в более возвышенный план, где чувство может раскрыться полностью⁴²⁶. В XVI в. положение изменилось. Лишь Микеланджело по-прежнему преследовало наваждение «платонического эроса»; веку это было уже непонятно и возмутительно. Рафаэль, Корреджо и Тициан без всяких мук прославляли Венеру и женскую красоту, и в то же самое время в Урбино, Ферраре и вообще при дворах Северной Италии неоплатонизм стал учением, приспособленным к светским амурам⁴²⁷.

В начале Чинквеченто за несколько лет изменился канон женской красоты: на место гибких нимф Боттичелли и нежных абрисов Перуджино пришли жизнерадостные, горячие, плотские образы. Новый идеал, данный Венецией, — не отрок и не дева, а зрелая женщина. Все больше появлялось стихотворений и трактатов в похвалу женской красоте; Ариосто в отступлении из нескольких строф сладострастно описывает прелести феи Альцины (*Orlando furioso*, VII, 11 след.)⁴²⁸. Язык живописи стал чувственней прежнего, но оставалась в моде риторика, воспевавшая женскую красоту в неоплатонических терминах, и сюжеты типа «лежащей Венеры», «Венеры с музыкальными инструментами» это явно учитывали⁴²⁹. Наконец, второстепенный гуманист Агостино Нифо, вовсе не помышлявший о платонизме, написал для Иоанны Арагонской трактат «О прекрасном». Этот почитатель красоты не забывает ни об одном из приятных ощущений пяти чувств — изяществе, гармонии, сладости, благовопии и мягкости. Теперь считалось уже элегантным, а не неприличным соединять с представлением об изяществе пропорций мысль о нежной шелковистой коже. По старой памяти еще появлялось множество модных литературных и философских трактатов, но «духовное» качество сократической любви не перешло к «платонической» любви Чинквеченто⁴³⁰.

Благородство форм

Похваляя Джотто, Боккаччо попутно отметил заблуждение тех, кто «писал картины, желая скорее угодить глазам невежд, чем пониманию разумных» (Декамерон, VI, 5. — *Пер. А.Н. Веселовского*). Естественно, что ученые люди одобряли художников-новаторов, и было бы ошибкой полагать, что те не нуждались в их похвалах. Ни искусство Джотто, ни суровая, неприукрашенная манера Мазаччо и Донателло не обходились без хулителей, и чем дальше, тем больше создается впечатление, что самых оригинальных мастеров флорентийского Кваттроценти — Верроккио, Боттичелли — признавали не все⁴³¹. Часть заказчиков оставалась верна формам Треченто, и художники сталкивались с их непониманием; возмущенные клиенты выдвигали против их манеры аргументы узкого традиционализма, слепо привязанного к стилю прежнего благочестия (демагогия «плакс» впоследствии играла на этих настроениях). Архаические, избитые приемы, как у Нери ди Биччи, еще долго оставались в моде. Иногда же художники посредственного таланта предлагали новые стили в опошленном варианте. Даже Перуджино — одареннейший в молодости живописец — добился огромного коммерческого успеха, угождая малоискушенным слоям флорентийского общества; такая работа его мастерской, как «Тайная Вечеря» в монастыре Сан Онофрио, которая кажется нам образцом пошловатой гладкописи, около 1500 г. приводила монахинь в восторг⁴³².

Вот почему списки избранных художников, составленные Ландино в 1481 г. или Верино в эпиграммах «О славе Флорентийского града» («De illustratione urbis Florentiae»), письменные и устные выступления книжников были весьма полезны. Новаторов порицали — поэтому их защищали: они, конечно, всегда находили покровителей и заказчиков, но даже в отношении Верроккио, Боттичелли и Леонардо восхищенное внимание публики кое в чем было смешано с недоверием. Если бы этого не было, Леонардо не писал бы с таким нажимом муниципальному комитету Пьяченцы, чтобы тот выбирал не художников, ценимых толпой, а тех, кого уважают знатоки, эксперты. Эти эксперты, очевидно, — любители искусства, знающие толк в «качестве». Леонардо нападает на тех художников, которые намереваются достичь дешевого успеха за счет эффектного сюжета⁴³³. То же чувство существовало, судя по известному анекдоту, и среди художников, работавших в Сикстинской капелле в 1482 г.: Козимо Росселли по невежеству или по лени прибежал к пастозному письму и позолоте; коллеги над ним смеялись, но папу эти дешевые эффекты ослепили, и он, ко всеобщему негодованию, присудил Козимо награду, обещанную лучшей артели⁴³⁴. С точки зрения тосканцев, случай был возмутительный: папа не знал, что «благородство форм» — это главное.

Фундаментальное убеждение «новых» состояло в том, что художник должен обращаться к природе, а не привязываться к однообразным, обветшалым схемам, перенимаемым посредством копирования старых образцов. Но художественные приемы Треченто не исчезли. Понятие «приро-

ды» приходилось все время устанавливать заново, даже после четких высказываний Альберти в трактате о живописи, высмеявшего напыщенных глупцов, которые рассчитывают на славу «*senza avere esempio alcuna della natura*» [«не имея никакого образца в природе»]. Эти невежды лишь увечивают собственные заблуждения, ибо им недоступна самая основа Прекрасного, которую даже самые опытные умы различают с трудом («*fuggie l'ingegni non periti quella idea delle bellezze quali i beni exercitatissimi appena discernono*»)⁴³⁵. Во всех спорах об искусстве Кваттроценти выдвигались два тезиса, для новаторов сводившиеся к одному. Понятие о красоте рождается из исследования природы, но и природа отвечает лишь тому, кто умеет спрашивать; природа покоряется этому понятию — «идее красоты», которая без нее и не образуется в разуме, но выявить идею может только искусство. Как возможно это выявление? Для поколения Верроккио, Боттичелли, Леонардо отношения опыта и идеи, реальности и вымысла, формы и понятия перестали быть простыми. В момент, когда значение Природы возросло, но и власть Прекрасного стала более тиранической, неминуемо нарастало и напряжение двух этих факторов.

Важнейшим знаком такой перемены явилось новое понимание художественного произведения: теперь оно представлялось согласованным целым, чем-то вроде организма, превосходящего простую совокупность своих частей⁴³⁶. В важном месте из «Платоновского богословия» Фичино применил это понятие к Космосу: «Рассмотри растения и животных: члены их устроены таким образом, что каждый поставлен там, где должен служить прочим; отними его, и все строение разрушится. Итак, все члены собраны вместе ради целого. [...] Так же и соединенные части мира в некотором роде способствуют красоте всей Вселенной, так что ничего нельзя ни прибавить, ни убавить». Этот основополагающий текст⁴³⁷ 11* относится к 1482 г. В книге Альберти «О зодчестве», написанной двадцатью — двадцатью пятью годами ранее, но опубликованной лишь в 1485 г., также читаем, что красота состоит в «некоей разумной гармонии всех частей, так что всякое прибавление, убавление или замена могут лишь испортить ее»⁴³⁸. Тем самым вносится важное добавление к положениям трактата «О живописи», но Альберти здесь отказывается от каких бы то ни было метафизических понятий и лишь приводит анекдот о девах из Кротона, избранных Зевксисом «*per togge da queste qualunque bellezza lodata in una femina*» [«чтобы взять от них все красоты, какие только похваляют в женщине»]. На деле подобный выбор — лишь исходный пункт, на конечный же предел работы художника указывает другое понятие.

Флорентийцы следовали одной из формул Аристотеля. Она находится в «Поэтике» (VIII, 9), где определение поэзии как «подражания» (*mimesis*) тотчас же дополняется другим принципом: в предмете подражания следует видеть существенную для него внутреннюю согласованность: «части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, — ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого» [*пер. М.Л. Гаспарова*]. Здесь речь идет о правдивости, которой и должен добиваться поэт, а не о красоте. Тем замечательней смысловой перенос, совершенный Альберти и Фичино. Через прямых или косвенных посредников (Цицерон, Квинтиллиан) они энергично

подхватили эту поздно возникшую мысль об органическом единстве: первый – чтобы точнее определить идеал прекрасного, а второй – чтобы воспеть Вселенную *sub specie pulchri* [как красоту]. В обоих случаях ясно видно отвращение к раздробленному и бесформенному. Только это определение художественной красоты и было существенным для эпохи Возрождения. Его диктовали две четкие аналогии: с живым существом и со Вселенной; то же самое представление, которое выражало идеал искусства, прилагалось и к специфическому единству жизни, и к единству всего мира. Эта сеть эквивалентностей характерна для мышления эпохи.

С ней же можно связать две яснее всего проявившиеся практические проблемы флорентийских мастеров: поиск тесной связи между искусством и математикой, стремление к совершенной живости изображения. Первая, вероятно, восходит к известному принципу античного платонизма, подчинявшего искусство абсолютным формам⁴³⁹; вторая больше согласуется с принципами неоплатонизма и с идеей «магического» значения внешних форм. Существует безусловно не случайное совпадение между формулами, заново открытыми в античных текстах и введенными гуманистами в оборот, и начинаниями художников. Позволительно задаться вопросом, не стимулировало ли в некоторых случаях одно другое.

I. Математическая эстетика

«Перспектива» – это, собственно, оптика. В этом качестве она упоминается среди других свободных искусств на бронзовом надгробии Сикста IV с девизом, взятым из классического сочинения Джона Пекхема: *Sine luce nihil videtur* [«Ничего нельзя видеть без света»]. Трактат Пьеро делла Франческа «*De prospectiva pingendi*» [«О перспективе в живописи»] ставит оптику на службу живописцам. Альберти в трактате 1435 г., первая часть которого посвящена изложению техники геометрического построения пространства, и все художники, которым приходилось формулировать подобные положения, не претендовали на то, что создают новую науку, а лишь выводили чисто практические заключения (вот они-то были новыми) из математической теории зрения. Способ построения картины, при котором она трактуется как сечение оптической пирамиды плоскостью, явно заимствован из геометрии⁴⁴⁰, но Альберти в вопросе о самой природе зрения соблюдает строгую осторожность.

Новым в этой области было обогащение традиционной эвклидовой теории «конуса зрения», соответствовавшей практике линейной перспективы у Джотто и тречентистов. Альберти рекомендовал принимать во внимание три фактора: размеры предмета, расстояние до него и место, выбранное для секущей (то есть картинной) плоскости. На деле работа теперь начиналась с графического обозначения окружающего пространства. Эта «*perspectiva artificialis*» [«искусственная перспектива»] явилась в результате долгих опытов изображения пространства, проходивших в течение всего XIV в. (самый замечательный пример – «Введение во храм» Амброджо Лоренцетти); во всех них применялось построение с использованием точки схода посредством подобных треугольников, фиксирующих уменьшающиеся размеры по ортогоналям⁴⁴¹.

У Альберти впервые техника работы была приведена в соответствие с корректными математическими доказательствами. Ясность и доступность изложения надолго остались достоинствами его трактата, но предложенное решение проблемы требовало усовершенствования техники, осуществившегося только в начале XVI в.⁴⁴², и не было безусловно единственным.

Первым флорентийцем, задавшимся целью установить научные основы прикладной перспективы, был не Альберти, а Гиберти в третьей книге «Записок», написанной в 50-е гг. Его теория оптики — всего лишь заурядная подборка текстов, взятых у «научных» авторитетов, в частности Джона Пекхема и Вителлиона. Им Гиберти обязан мыслью, что зрение предполагает мыслительное суждение оценки расстояний; он громоздит теорему на теорему с целью показать, что одного угла зрения для определения расстояния недостаточно: необходима еще горизонтальная плоскость, определяемая перпендикулярными линиями схода. Эта вспомогательная плоскость позволяет сделать композицию более цельной и нюансированной, как это хорошо видно на рельефах второй двери Баптистерия. Ничего другого Гиберти от перспективы и не ждал⁴⁴³.

Хотя в посвящении к живописному трактату Альберти дружески упоминается имя Брунеллески, нет никаких оснований считать, что именно к нему восходят построения, предложенные в этом труде. Историческое значение ученых изысканий Брунеллески лучше всего сформулировал гуманист круга Фичино, около 1480 г. написавший биографию архитектора: «Он создал и применил то, что живописцы ныне называют перспективой», — и эта наука — лишь часть более широкого исследования пропорционального увеличения и уменьшения, «правила которых установил Брунеллески». Биограф описывает две картины Брунеллески с этим эффектом — виды Баптистерия и Синьории, — а в заключение говорит, что это было новым открытием древнего учения⁴⁴⁴. Брунеллески восхваляли в пику Альберти, который именно себя считал изобретателем нового метода; это небольшое соперничество небезынтересно, поскольку новая «наука» предполагала совмещение перспективы живописной — способа организации плоскости картины, и перспективы архитектурной — способа мысленного «гармонического» соподчинения частей постройки⁴⁴⁵.

Функция перспективы не проста, и упрощать ее не следует. Она позволяет пересоздать реальность, организовать трехмерную композицию и гармонично расположить созданное таким образом целое на самой поверхности картины⁴⁴⁶. Каждый художник использовал ее по-своему, Донателло же первый стал использовать полностью, чтобы оживить свои рельефы во всей мере возможного. Живописцы, подобно ему, разнообразили способы изображения: вводили фигуры, заслоняющие задний план, применяли материальные эффекты, благодаря которым формы, зрительно выступая вперед, начинали участвовать в организации поверхности холста. Более того, при ближайшем рассмотрении их методов оказывается, что строгая перспектива с единственной точкой схода совсем не обязательна даже у Учелло, которого легенда изображает фанатиком перспективы.

Легенда эта — типичное проявление желания видеть в художнике «изыскателя», ученика Гермеса, служащего мировому Разуму. На самом

деле Учелло начал использовать новый метод поздно и делал это редко. Знаменитый «Потоп» отнюдь не является его примером: там несколько точек зрения, что как бы побуждает зрителя к круговому обзору⁴⁴⁷. Еще более поразительно, что в «Рождестве» Учелло из Сан-Мартино а Скала пересекаются перспективные линии из двух точек зрения⁴⁴⁸. У Филиппо Липпи перспектива применяется не менее причудливым образом. Отсюда нужно заключить, что художников интересовало не столько строгое изображение пространства, сколько новый тип эффектов.

Это, может быть, подтверждает просто успех изучения перспективы в приложении к орнаменту. Согласно известному анекдоту, «Донателло часто говорил, когда Учелло по дружбе показывал ему рисунки геральдических корон, или семидесятидвугранников с алмазной гранью, или палки, обмотанной стружкой, и другие забавные рисунки с использованием перспективы: «От твоей перспективы, Паоло, ясное становится неясным. Все эти штучки годятся только для мастеров мебельных узоров («*intarsiatori*»)»⁴⁴⁹. Значение этого шуточного замечания двояко: оно показывает, что с самого начала с изучением пространства соединялось изучение геометрических тел и, вместе с тем, подчеркивает особое значение «мебельных узоров». Геометрия живописцев включала изучение не только расстояний, но и твердых тел: абстрактная клетка пространства существует для того, чтобы заключать в себе гармонические тела, будь то пять многогранников Платона, которые наука того времени считала своего рода космогоническими первоначалами⁴⁵⁰, или более сложные многогранники, короны, венки и ленты, дающие богатый орнаментальный эффект. Трудно здесь не вспомнить утверждение Платона, всегда восхищавшее всех любителей абстрактных форм: «Поверхности и тела, построенные с помощью линейки и уголка, прекрасны не только по отношению к другому, но и вечно прекрасны сами по себе, и рождают особое удовольствие, ничего общего не имеющее с чувственным возбуждением» (Филеб, 51c)⁴⁵¹. Речь идет о кубе, шаре, пирамиде — словом, о тех геометрических фигурах, распространению которых послужила мода на «перспективу», а мебельная инкрустация широко ввела в орнамент вообще.

В самом деле, существует естественное родство между геометрическим построением фигур или пространства, основанным на членении планов — следовательно, на вычленении простых форм, — и интарсией, применяющей сложение треугольников, квадратов и трапеций⁴⁵². Здесь видно, как математическая форма сама по себе создает предмет. Перспективная плоскость подобна шахматной доске; в схемах построения пространства плоскость делится на равные квадраты, которые, накладываясь друг на друга, дают подобные треугольники. Нет ничего более похожего на инкрустацию. Так называемые «мастера перспективы» оказываются на деле «мастерами мебельных узоров». В течение половины столетия связь между техникой интарсии и перспективными построениями была такой тесной, что именно на ее счет можно отнести моду на «абстрактные» украшения, в частности на «прекрасные городские перспективы», то есть чистые архитектурные формы. Ведь исток этих картин следует искать в инкрустированных панно на стенках сундуков или в рамках на стенах вроде того, что, по описи имущества Медичи, находилось в комнате Лоренцо⁴⁵³. То же самое применение было и у известных

нам архитектурных видов: они украшали сундуки или стены в комнате, чередуясь с сюжетными сценами и изображениями цветов, имитирующими ковры. Такое развитие перспективы как орнамента и абстрактных построений в середине и конце века соответствует «априорному зрению», любви к геометрическим формам, благодаря которой умозрительное удовольствие создает факт стиля.

Это означало извлечение оригинальных следствий из научных знаний и, в конечном счете, приложение некоторых теорем к искусству. Ведь философские основы перспективы сводятся к идее, что все пространство целиком доступно для света (а потому «интеллигибельно») и для математических структур (а потому измеримо). Эти два положения, которые можно найти уже у некоторых ученых XIII в., в «физике» XV в. и в учении Фичино занимают центральное место. В одном из ранних трактатов, «Вопросы о свете» («*Quaestiones de luce*»), философ решительно настаивает на том, что распространение световых лучей — это не перемещение неких телесных начал. Свет есть *cosa spirituale* [«духовный предмет»], и действие его может быть только умопостигаемым. В комментарии к «Тимею» это суждение будет подкреплено теорией души мира и вытекающим из нее математическим представлением о пространстве: «*Non solum vero per numeros sed etiam per figuras describitur anima, ut per numeros quidem incorporea cogitetur, per figuras autem cognoscatur ad corpora naturaliter declinare*» [«Поистине душа описывается не только числами, но и фигурами, так что через числа мыслится бестелесное, через фигуры же познается, как оно естественным образом обретается в телах»]⁴⁵⁴. Отношение тела к невидимой (или умопостигаемой) действительности — это отношение геометрии к арифметике или, если угодно, перспективы к музыке.

Таков миропорядок платонизма, развивающий интуицию гармонического космоса. Искусство способно (как того требовал Альберти) столь свободно пользоваться математическими «точными данными» потому, что действует при помощи знания, полностью упорядоченного в соответствии со строем «гармонического» космоса. Высшей из расхожих похвал художнику становилась похвала его способности к геометрии и передаче пропорций. В «Сумме арифметики», вышедшей в свет в Венеции в 1494 г., Пачоли дает список «живописцев-математиков», то есть передовых художников, воссоздающих перспективу непременно на основе надлежащих расчетов. Это знаменитое место, где он ссылается на своего учителя, царя живописи — Пьеро де' Франчески. В список входят Мантенья, братья Беллини, Синьорелли, Мелоццо, а из флорентийцев — Боттичелли и братья Гирландайо. Боттичелли вполне естественно находит место в числе тех, кто «*sempre con libello e circino log opere proportionando a perfection mirabile conducano*» [«всегда соразмеряя свое произведение при помощи линейки и циркуля, доводят его до удивительного совершенства»]⁴⁵⁵.

В середине века Кастаньо и Пьеро делла Франческа, идя в этом направлении, превратили «искусственную перспективу» в строгое основание серьезной живописи⁴⁵⁶. В последующий период произошло как бы «откатное движение» по отношению к методам Альберти: Поллайоло свободно располагал фигуры в пространстве, Боттичелли интересовался

линией, профилем, фактурой. Этот факт тем более примечателен, что художник прекрасно знал о «правильном построении», пользовался им, когда это было уместно, и считался мастером «*integra proporzione*» [«совершенной пропорции»]⁴⁵⁷.

Быть может, еще сильнее художественную недостаточность построений Альберти чувствовал Леонардо: в конце концов он разработал метод перспективного построения, отличный и от него, и от Брунеллески, Челлини упоминает в своих мемуарах о каком-то трактате Леонардо, бывшем у него во Франции, и хвалит его простоту. Насколько этот трактат поддается реконструкции, в нем рекомендовалась проекция не на плоскую, а на сферическую поверхность, так что картина была уже проекцией этой сферы на плоскость. Преимущество этого способа — сохранение законов видимого уменьшения предметов при боковом смещении зрения; получалась синтетическая перспектива, более гибкая, чем прежний метод. Леонардо писал: «Мы всегда имеем опыт этой простой перспективы, в которой пирамиды, дающие изображение глазу, пересекаются секущими плоскостями на равных расстояниях от глаза, благодаря кривой форме линий распространения света из глаза, при которой зрительные пирамиды пересекаются на равном расстоянии от <носителя?> силы зрения» (ms. E, л. 16а). Он предпочитает этот способ методе Альберти, которую считает более произвольной, поскольку она неточно передает видимое уменьшение предметов, расположенных на периферии поля зрения⁴⁵⁸. Реформа перспективы — один из главных предметов занятий Леонардо⁴⁵⁹.

Так или иначе, от живописи, поскольку она была в том числе и даже преимущественно наукой, требовались «математические доказательства». Считалось, что строгость математического инструментария имеет целью достичь «*l'armonica proporzionalità la quale è composta di divine proporzioni*» [«гармонической соразмерности, которая составлена из соразмерностей божественных»]. Настоятельное требование найти математические корни знания находит самое глубокое обоснование в том факте, что не бывает живописи без овладения гармонией, гармонии без «соразмерности», а измеряемых отношений без числовых законов⁴⁶⁰. Но столь тесная, ради более верного достижения «благородства форм», связь терминов подводила к абстрактному пределу, не удовлетворявшему рассудок. Ведь гармония, в таком понимании, — само единство всей природы, однако математика здесь сведена к оптической точке зрения.

«Универсальная» живопись должна соответствовать «целостной» науке о зрении. Но в этой науке целых три перспективы: перспектива уменьшающихся пропорций, перспектива затухания цветов, перспектива доступности для зрения. Для живописи весьма существен целый ряд явлений, в который входят зрительное исчезновение предметов и зрительные иллюзии⁴⁶¹. В конце концов Леонардо отказался от попыток создать единую систему. Иногда он рекомендовал применять правила перспективы для поверки фигур, а не для композиции⁴⁶², а иногда даже сомневался в приложимости математики к искусству: «Геометрия сводит всякую поверхность, обведенную линиями, к фигуре квадрата и всякое тело к фигуре куба, а арифметика делает то же с квадратными и кубическими корнями только потому, что эти науки имеют предметом лишь пре-

рывное и непрерывное количество, но им нет дела до качества, составляющего красоту произведений искусства и украшение мира»⁴⁶³.

Таким образом, Леонардо не раз чувствовал, что флорентийское искушение отождествить искусство с математической наукой завело его в тупик. В каком-то смысле, здесь и находится ключ к эволюции его творчества. Будучи на этот счет все осторожнее, он вел себя так же, как и философы, которые утверждали необходимость математического принципа красоты, и в то же время объявляли его недостаточным. Этот процесс можно характеризовать как переход от механического к органическому⁴⁶⁴. Опыты конца 90-х гг. ясно показывают, что при изображении пейзажей и лиц, оттенков и тонов существовало какое-то общее нетерпеливое желание выйти за рамки «статичности». Художники уже не с прежней убежденностью подчинялись авторитету высокоумных определений искусства, сделавших из перспективного изображения пространства и соответствующих ему чистых геометрических тел идеальное содержащее и содержимое живописи⁴⁶⁵. Между пейзажем и архитектурой, геометрическим телом и живым лицом началось своеобразное соперничество. Это скрытое затруднение и создало «классическую» композицию: пристрастие Леонардо, а за ним — Рафаэля к пирамидальной группе соответствовало желанию возродить геометрический порядок Пьеро в новых условиях⁴⁶⁶. Но особенность искусства Рафаэля именно в том, что он искал полного единства структуры и выразительности, избегая конфликта этих двух начал, столь смущавшего Леонардо.

II. Жизнь и движение

Кваттроценти открыло прелесть «движения» и «динамической» формы. О свежести этого ощущения свидетельствует, например, Альберти: «Мы, художники, хотим через движение тела передать движение души ... Поэтому подобает художникам в совершенстве знать движения тела и изучать их в природе, чтобы подражать, как бы это ни было трудно, разнообразным движениям души. Кто бы мог, если сам не пробовал, поверить, насколько трудно изобразить смеющееся лицо, не сделав его скорее грустным, чем веселым? А кто мог бы без серьезного изучения изображать лица, у которых рот, подбородок, глаза, щеки и лоб вместе выражают смех или плач? Итак, этому необходимо учиться в природе, изыскивая самые мимолетные стороны вещей, причем такие, которые скажут зрителю больше, чем он видит»⁴⁶⁷. В небольшой работе «О статуе» эти замечания распространены на скульптуру и дополнены изучением пропорций человеческого тела. Но это и есть две стороны «эстетической антропологии», начавшейся «канон» и окончившейся «физиогномикой»⁴⁶⁸.

Между тем, одним из самых оригинальных положений флорентийского гуманизма было подчеркивание факта, что всякая видимая форма есть форма живая, одушевленная, одаренная способностью движения, а первопричина всякого движения — сама душа: эти понятия неразделимы. Фичино так подводит итог общераспространенным мыслям: «*Per ejus praesentiam apparet in corpore imago aliqua per se mobilis facultatis, fitque ibi motus in omnem partem quod significat animam esse fontem motus unde*

libera et universalis effluit agitatio» [«Благодаря ее присутствию обнаруживается в теле некий образ самодвижной способности и движение там проявляется во всех частях, а это значит, что душа есть тот источник движения, из которого исходит свободное и всеобщее возбуждение»]⁴⁶⁹. И обратно: все движения видимых тел указывают на управляющую ими одушевленную форму. Возбуждение живого тела, собственно говоря, — язык души, и чем оно иступленней, тем лучше выявляет свою психическую причину. Поэтому флорентийские платоники прославляли танец, и особенно буйные вакхические пляски («а *Vaccho [habemus] festivam in motu membrorum concinnitatem*» [«от Вакха у нас веселье согласного движения членов»]): они-то и есть самые содержательные и прекрасные.

Учение гуманистов только лишний раз подтверждало и оправдывало интересы тосканских художников; для самых современных из них «благородство форм», которое должна была оценивать мысль знатоков, заключалась не только в «симметрии», но и в «жизненности». Необходимо было сломать каноны Треченто, все еще принятые в популярных «боттегах». Но это требование нуждалось в четких формулировках и открывало самые разные стилевые возможности. Когда Альберти писал, что «философ в разговоре должен высказывать сдержанность, а не махать руками, как будто фехтует», он, вероятно, имел в виду учителей Церкви и святых работы Донателло; немного позднее ту же критику их чрезмерного движения повторил Антонио Филарете. Возможно, лучше всего осуществил альбертиев идеал изящной жизненности Гиберти на вторых дверях Баптистерия⁴⁷⁰.

Но на стороне Донателло был авторитет и пример античных «путти» и «вакханалий». Около 1460 г. реакция на важный, сдержанный стиль, спокойные позы стала во Флоренции всеобщей. Появилось множество эстампов со скачущими и пляшущими фигурами⁴⁷¹. Поллайоло в Арчетри изобразил «вакхантов» в неестественных от иступленного движения позах. В моду вошло все напряженное и выразительное. Поллайоло — единственный художник, про интерес к которому Фичино нам известно — в этом отношении делал сенсационные опыты. Вазари особо указывает на его оригинальность: «Он занимался изображением нагого тела в манере столь новой, как ни один мастер до него, и вскрыл несколько трупов, чтобы познать их анатомию. Он первым начал изучать мускулы в отношении их формы и расположения в теле»⁴⁷². В качестве примера происшедшего отсюда «энергетического» стиля историк приводит гравюру «Битва голых»; можно указать также на рисунок «Адам» (Уффици), статуэтки, на серию «Подвиги Геракла». Без сомнения, Антонио выбрал «атлетического» героя в качестве своей темы, чтобы выразить новый канон — тела человека в действии⁴⁷³. Кроме него этими проблемами в той же степени занимался лишь один мастер: Синьорелли. Из ученичества у Пьеро делла Франческа он вынес любовь к статичным группам и сдержанным жестам, но в его фигурах есть нервный заряд, совершенно чуждый бесстрастию мастера из Борго⁴⁷⁴.

«Хореографический» стиль во Флоренции достиг размаха, достойного отдельного размышления. В некоторых случаях в нем вновь возникают «готические» ритмы, подчас уводящие его от физической достоверности и осмысления органической жизни. Уже на некоторых рисунках

Поллайоло встречаются плоскостные силуэты, абстрактные наброски, вся выразительная функция которых доверена контуру. Заломленная рука, согнутая в колене нога становятся функциональными арабесками⁴⁷⁵. Отчасти именно отсюда посредством своеобразной «сублимации» вышло искусство Боттичелли⁴⁷⁶. Танец для него — как бы естественное состояние тела, самый доходчивый знак движения души.

Выбор этот был как нельзя более сознателен: плещущие одежды нимф, прихотливый разлет волос, рисунок заломленных рук в творчестве Боттичелли согласуются с систематическими наблюдениями, намеченными Альберти⁴⁷⁷. Еще никогда выразительная мимика не достигала такой характерности — отсюда искусство плоскостного рисунка, оставлявшее математическому построению лишь случайную роль. Бурное движение и мимика, знающая только безумную радость или печаль, предполагают нервное напряжение, в глазах друзей Фичино парадоксальным образом помогавшее «благородству форм». Впрочем, в последней четверти века обозначилась тенденция к «остановке», возврат к спокойствию, намеченный Верроккио, который во всем имел чувство соразмерности; это спокойствие станет главным в творчестве Леонардо. Буйное движение перестало быть идеалом.

Демонстрация мускулатуры могла казаться особенно сильным средством, ибо она и дала фигурам движение — непосредственный знак жизни. Фичино на каждой странице утверждает эту истину, которая, по его суждению, доказывает, что природа живет подобно человеку: ведь в природе, как и у людей, происходит танец — стихий, животных, растущих трав, — представляющий зрелище бесконечно разнообразного и дивно непрестанного движения. Это неотчетливое возбуждение становится постижимым для разума в строе небесных сфер, поэтому сущность вещей можно и должно описывать как чудесный танец, а символ его — вечная пляска Муз. Если так, можно прибегать и к метафоре ласкового лица, ибо Вселенная сообщается с нами посредством сияния, подобно улыбке — этой «исполненной благодати улыбке, представляющей совершенную радость, которой нас переполняет сама добродетель и безмятежное блаженство»⁴⁷⁸. «Физиономия» — существенный аспект вселенского бытия. Поэтому человеческое тело наделено способностью сообщать о целом, особенно лицо: «Ты знаешь, — пишет Фичино, — как легко лицо человека в слезах вызывает жалость, а человек приятного вида тотчас поражает зрение и действует на него, на воображение, разум и расположение духа» — отсюда и могущество искусства, имеющего в своем распоряжении все эти знаки⁴⁷⁹.

Леонардо ясно осознавал, что эти умозрения небезразличны для искусства живописца: «То, что живопись есть философия, следует из того, что она имеет предметом движение тел в непосредственной живости поз, и философия также занимается движением»⁴⁸⁰. Это мысль Альберти, но Леонардо гораздо осторожнее: он критикует обнаженные тела с гипертрофированной мускулатурой и шишковатые, «похожие на мешки с орехами» анатомические рисунки школы Поллайоло. Анализируя то, что он называет «самым большим пороком художников», Леонардо осуждает однообразие типов из-за следования слишком строгому канону: «Огромный порок для живописца — повторять все одни и те же дви-

жения, лица и драпировки всё в одной и той же сцене и большинство лиц изображать похожими на мастера. Часто я дивился, отчего это так...». Объяснение его хорошо известно: это ловушка субъективности. Душа живописца неосознанно попадает в плен одному типу, которым и услаждается, заставляя художника воспроизводить его. Этому надо противостоять и «составлять образец по правилам натурального тела, по достойному похвалы канону, и самого себя с ними соразмерять»⁴⁸¹. Иными словами, необходимо иметь критически установленное правило, чтобы добиться некоторой безличности, дистанции, необходимой для большого искусства.

Любовь к грациозным абрисам и спокойно расположенным группам во флорентийском искусстве не пропала. Кризис 60-х гг. не мешал очаровательному, сдержанному искусству Дезидерио. Синтез этого утонченного направления с «экспрессионизмом» произошел у Верроккио. Ему приходилось выбирать из целой гаммы чувств: Верроккио разработал и нежный тип отрока, и устрашающий тип воина; в знаменитом двойном рельефе он таким способом сопоставил нежность и мощь (*terribilità*). Его реставрация «фавна с содранной кожей» представляла собой настоящий этюд по прикладной «физиогномике». Спокойное лицо Христа «Воскресения» из Кареджи, если эта работа действительно относится к 1465 г., обозначает новый поиск, завершившийся в бронзовой группе «Христос и апостол Фома» для ниши Ор Сан Микеле, исполненной во второй половине 70-х гг., где вся лепка формы сделана ради своеобразной прихотливой улыбки⁴⁸².

Именно около 1480 г. стала общераспространенной манера придавать выражению лица оттенок отстраненности, неоднозначности, давая почувствовать в нем чередование противоположных эмоций и внутреннее движение, освобождающее душу от суеты животной природы⁴⁸³. Его затем и разработал Леонардо, с мастерской точностью воспроизводя напряжения мускулов, определяющих «сдержанное» выражение лица, и притом обладая исключительным чувством мягкого непрерывного движения, которое только и может выразить коварный соблазн грации⁴⁸⁴.

Ничто не стоило Леонардо больше трудов, чем работы в области прикладной физиологии. Тратат по анатомии, послуживший основой для них, был близок к опубликованию. Анатомические рисунки Леонардо особенно многочисленны. Одни из них — схемы, подводящие итог общеизвестным сведениям, другие — наброски «для себя», третьи, наконец, — этюды по сравнительному изучению строения человеческого тела и животного или поразительные «физиогномические» вариации чудовищных лиц, синтезирующие «возможные» типы существ из элементов, доступных наблюдению⁴⁸⁵. Его работы были мало известны, но довольно было нескольких примеров, чтобы прежние изображения стали казаться устаревшими. После 1500 г. Боттичелли, пренебрегавший анатомической верностью форм, быстро вышел из моды, несмотря на свой графический дар и умение передавать движение. Познания в анатомии стали необходимыми, чтобы добиться хотя бы минимальной выразительности.

Вазари прекрасно рассказал, как Рафаэль избавился от поверхностной манеры Перуджино с помощью изучения анатомии: он узнал способы прикрепления и механизм движения мышц, и таким образом постиг

секрет изяшных и грациозных движений⁴⁸⁶. В данном случае научное познание утвердило стилевые явления. Благообразной анатомии Рафаэля противоположна анатомия Микеланджело, который так ею интересовался, что намеревался написать о ней трактат — единственный его замысел трактата по прикладной науке⁴⁸⁷. Дело в том, что анатомия — просто основа «физиогномики», распространенной на весь организм: механика тела не отделена от механики души. Фигура же в движении способна выразить всё.

III. Человек и мир

Таким образом, развитие искусства XV в. отнюдь не линейно. Около 1460 г. появлялось все больше признаков смены интересов итальянских художников. Видно, как в искусстве, созревшем на основе великих опытов Мазаччо и Пьеро, получившем новый толчок под влиянием фламандских образцов, возрождались две художественные задачи тосканского Треченто: изображение индивидуализированного образа и больших панорам.

Впрочем, положение флорентийского искусства было не столь блестящим, как в начале века: архитекторы и скульпторы Флоренции еще доминировали на Апеннингах, но живописцы — уже нет. От Поллайоло и Верроккио римские прелаты и венецианские сановники желали получать не картины. Флоренция утерjala инициативу. У нее были мастера, которые могли бы противостоять венецианским и феррарским знаменитостям, но ни Боттичелли, ни Филиппино вне Тосканы не славились. Котировался только Леонардо, но он-то как раз во многих отношениях не подчинялся ограничениям тосканской школы.

Во флорентийской живописи 1470–1495 гг. наметилась некоторая тенденция к местной замкнутости; новые начинания стали менее отчетливы и тогда, когда ощущалась потребность усвоить новые явления искусства, и тогда, когда подчеркивался разумный и преднамеренный характер художественных форм — угадывается более живое, но до некоторой степени парализующее осознание «проблем». Хроники подтверждают впечатление, которое дают работы. У одних художников видна предельная сосредоточенность на своем деле и невероятное прилежание (например, Лоренцо ди Креди был озабочен мельчайшими техническими деталями и запрещал в своей мастерской любые движения, «от которых может подняться пыль», так что Вазари даже порицает его за чрезмерное усердие)⁴⁸⁸, у других психологическое беспокойство и своего рода постоянное вопрошание о смысле и достоинстве искусства — вопрошание, в скором времени обостренное и сбитое с пути савонаролистским кризисом. Художники задумывались о своих средствах и целях, а самые советливые искали оправданий. Иногда проблемы открывали такие дилеммы, которые уже не исчезали.

Данте в Чистилище среди бесплотных душ выдает тень:

Когда их зренье точно убедилось,
Что сила света сквозь меня не шла ...
(Purg., V, 25-26).

Именно тень, отброшенная фигурами людей, играет главную роль в цикле Мазаччо в Кармине, словно он видел в ней способ обозначить и прославить земное бытие⁴⁸⁹. Адам и Ева, изгнанные из рая, апостол Петр, тень которого исцеляет недужных, прохожие на городской площади впервые в истории живописи предстали объемными и непрозрачными. Эту мощную идею Кастаньо затем довел до полной пластической определенности фигур со всей их массой и тяжестью. Но впоследствии флорентийское искусство лишь удалялось от столь строгой определенности объемов, более подходившей для создания типов (например, «знаменитых мужей»), чем для портретного изображения Нового времени. Альберти выразил общее мнение, когда писал, что подлинно божественное могущество живописи состоит в том, что она может въяве представить отсутствующих и умерших⁴⁹⁰.

Портрет в XV в. развивался повсюду. Но в отношении к нему флорентийцев видна особая требовательность и заинтересованность. Поначалу они строго хранили верность профильному изображению, тип которого, возможно, восходит к Джотто⁴⁹¹, а авторитетность связана с античными медалями. Их принципы и сохранились во Флоренции; начиная с 1440 г. в трактовке лица, изображенного одним контуром, там наметилась любопытная мода: вместо портрета, подробно сохраняющего все случайности выражения глаз и мимики, стали создавать легкие отрешенные изображения — как бы «бессмертные» образы портретируемых. В 60–70-е гг. профильное изображение, в противоположность монументальному портрету, становится способом перенести модель в некую отдаленную сферу и подчеркнуть контур, придающий ей нечто «бестелесное». Поллайоло иногда слегка разворачивал модель, чтобы создать впечатление, что она вышла из своей отъединенности и смотрит на зрителя, но над ним еще тяготеет противоположная тенденция — подчеркивать моральное удаление от персонажа. После него Боттичелли внес особый оттенок меланхолии и принужденности, давшие явно выраженный стиль некоторым чертам современной ему психологии. Лицо он изображает ради него самого, в его единичности; простота обрамления подчеркивает значимость поворота в три четверти или в фас, а небрежные, мечтательные позы — важность лица, в котором доминируют костяк, рот и глаза, на случайности же кожного покрова не обращено никакого внимания.

Так Боттичелли закрепил «меланхолический оттенок, который живопись придает портрету», по выражению Вазари, высказанному применительно к «Моне Лизе». Его изысканные портреты находились в глубоком согласии с флорентийским вкусом, и доказательство тому позволительно видеть в одновременном распространении бронзовых и особенно мраморных бюстов, около 1460 г. ставших «фирменными» для Тосканы. Дезидерио рано, уже в своих изнеженных Мадоннах и статуэтках младенца Иоанна Крестителя, ввел в моду тип юной женщины и мальчика со сдержанной, рассчитанной осанкой, являющих прекрасный объем без складок и явных случайностей позы. Благодаря самой сдержанности стиля бюсты эти не столь мощно индивидуализированны, как произведения Антонио Росселлино, Мино да Фьезоле или Антонио Поллайоло⁴⁹².

Таким образом, флорентийская скульптура тоже стремилась утвердиться в этих двух — и только двух — регистрах: с одной стороны, грации

и веселой невинности, с другой – сдержанной силы. Почти все скульптурные портреты этого времени ориентированы на некоторые идеальные модели религиозного или исторического (следствие неизбежных перемен) искусства. Некоторые изображения «знаменитых мужей», например, изящный рельеф Цезаря работы Дезидерио (Лувр) или произведения Верроккио, обозначили идеальные портретные типы, в которые включены конкретные индивидуальности. Старые типы градоправителя, воина, ученого и т.п. продолжали существовать, но их выделяли не посредством одежды, эмблем и чисто условных поз, а добивались «правдоподобия» именно благодаря согласованию с «физиогномикой», внутренней характеристикой модели.

Таким образом, портретное искусство колебалось между двумя направлениями, синтез которых, как утверждает традиция, произошел у Верроккио. Первое направление – детализация и анализ. Вазари сообщает, что учитель Леонардо возродил искусство гипсовых отливок, снимал маски с лиц усопших и во Флоренции можно видеть «великое множество сделанных таким образом портретов». Но он же был автором и «женских голов, лицам и прическам которых Леонардо постоянно подражал по причине их красоты», и многозначительных парных профилей, делавших явной ценность того или иного типа⁴⁹³. Как живописец, Верроккио, кажется, одним из первых понял, насколько важно разрушить одиночество фигуры, окунуть ее в воздушную среду, явить на фоне пейзажа. Так или иначе, именно это было главной задачей для Леонардо, который от одного портрета к другому – от Джиневры Бенчи к Чечилии Галлерани и далее к Моне Лизе – все яснее обозначал свои намерения в этом отношении. По его стопам шел и Пьеро ди Козимо⁴⁹⁴. Но Леонардо, старавшийся и не нарушить графических очертаний – он достиг совершенства в профильных изображениях, – и сделать лицо живым, не впадая в вульгарность⁴⁹⁵, располагал своих персонажей в конкретном пространстве и освещении лишь затем, чтобы подчеркнуть загадочность их внутренней жизни и контуры их фигур. Это был своего рода спор с прилежной описательностью Доменико Гирландайо и его школы, где мало значения придавалось характеру и не было тонких нюансов – довольствовались изображением на церковных фресках больших групп людей обоего пола, легко узнававшихся современниками, что вызвало гнев Савонаролы, как ложное употребление искусства на потребу «суете».

С точки зрения гуманистов, портрет имеет право на существование как изображение человека соответственно его «идее». Он должен был представлять некий идеальный тип, соответствующий антропологии Нового времени. Этому и обязан успехом Рафаэль⁴⁹⁶. Его заслуженно хвалили за понимание того, как достоинство личности выражается в позе, в выражении лица и т.п. Это чувство «приличия» («*convenienza*») явилось именно благодаря тому, что художник умел применять обобщение, чтобы изобразить модель конкретно и, вместе с тем, возвышенно. Портрет должен был быть наглядным представлением тех или иных человеческих «ценностей». Именно поэтому, в конечном счете, Микеланджело всегда проявлял подчеркнутое неприятие жанра, который он считал низким – бесполезной, низменной живописью, и сделал, как мы видели, лишь одно исключение для Кавальери «по причине его бесконечной красоты». Модель должна

быть только предлогом, и Микеланджело, как никто, отдавал себе отчет, какое расстояние отделяет единичную фигуру от художественной формы. В письме Никколо Мартелли (1544) сообщается, что скульптор, работая над усыпальницей Медичи, сознательно отказался от передачи сходства с правителями ради передачи благородства и великолепия самого типа, говоря: «Через тысячу лет никто не скажет, что они были не такими»⁴⁹⁷. Невозможно сильнее выразить мысль, что для художника важна именно «идея», воплощенная в изображаемых персонажах.

Аналогичный процесс усматривается и в пейзажном искусстве⁴⁹⁸. Флорентийские отклики на пейзажные картины четко обозначают и причины успеха этого жанра, и смысл противодействия ему, обнаружившиеся в Италии. Поэтическая и гуманистическая культура могла способствовать одновременному развитию обеих тенденций, бравших начало в традиции Треченто — как того, что называют символическим пейзажем, так и пейзажа реального. Райские кущи, сады грез, украшенные несколькими цветами и абрисами деревьев, подходили к сценам благочестивых бесед, аллегорическим «триумфам», к светским сценам. Но и пейзаж топографического типа, созданный в Сиене в XIV в., перенятый франко-фламандской миниатюрой и развитый мастерами Турне и Гента, не мог более оставаться неизвестным в Италии.

Одним из новых и плодотворных аспектов гуманистической мысли — флорентийской во всяком случае — было ощущение жизни Космоса: ее находили то во влиянии планет на приливы, то в росте и избытии живых существ. Но как же дать окончательное обозначение чуду «*artifiziiosa natura*» [«мастерицы-природы»]? Через разнообразие форм или через представление целого? Посредством каких-либо знаков, отрывающихся от избранных художником стихий, или подробно изображая сами стихии, исполненные цвета и света? Флорентийцы не склонились ни к астрологическому пейзажу, который организуют небесные символы, как в феррарском Скифанойя, ни к чистому, объединенному светом пейзажу, которому, вслед за Беллини, оставались верны венецианцы. Оригинальность их культуры выразилась в том, что они еще долго видели решение проблемы в пейзаже изысканном, где тончайшие подробности природы отфильтрованы и собраны вокруг центральной фигуры, составляя как бы ее обрамление, — и такая стилизация вызвала острое неприятие сторонников чистого пейзажа⁴⁹⁹.

В 70-е гг. проблема пейзажа стала актуальной в мастерской Верроккио, о чем свидетельствуют первые опыты Леонардо⁵⁰⁰. Тихая терраса «Благовещения» с цветами и кипарисами на заднем плане — просто изящное украшение; таков же пейзаж и у Гоццоли, только здесь вдалеке виднеется еще море и горные вершины. Эта симпатичная декорация контрастирует с неумелыми пока, но с натуры сделанными зарисовками скал долины Арно; одно от другого отличается так же, как «идиллическая» обстановка «Спора» Лоренцо Медичи от динамичного описания бурных потоков и стихийных сил в его «Амбре».

К 1480 г. во флорентийской живописи стал принятым сложный пейзаж с верхней точки зрения — пейзаж эйковского типа, дающий настоящее «землеописание» («*descriptio terrarum*»). В клуатре монастыря Аннунциаты (1460—1462) Бальдовинетти смиренно приспособил его к привычному

«садовому» пейзажу, прелестный образец которого только что (1459) показал Гоццолли в «Поклонении волхвов» в капелле Медичи⁵⁰¹. Примерно в то же время Антонио Поллайоло в серии «Геркулесов» создал поразительные картины изобилия и полноты жизни на фоне холмов и долин, а завершил создание такого пейзажа-фрагмента природы мощный вид долины Арно в «Святом Себастьяне» 1475 г. (Лондон). Приятель Фичино был тем художником, «натуралистическая» энергия которого решительнее всего разрушала привычные тосканские образцы. В «Крещении» Верроккио (Уффици) новшества сказались с меньшей силой. Построение пейзажа в этой картине амбициозно (воздушная перспектива, многообразие деталей, заслоняющая передний план уступчатая скала), но в то же время использованные для этого средства несовершенны.

Верроккио не решил задачи, однако все, кто прошел через его мастерскую, дали свой оригинальный ответ на нее. Если «Мадонна» из Музея императора Фридриха действительно принадлежит Перуджино и относится к его первому флорентийскому периоду⁵⁰², то она дает в этом отношении ценнейшее свидетельство. С другой стороны, резкое высказывание Боттичелли, известное по беглому, но важному пересказу Леонардо, подтверждает успех пейзажа самим отвлечением, которое чувствовал к нему художник, не принимавший его распространения. «Достаточно бросить в стену губку, пропитанную краской, и она оставит пятно, в котором можно увидеть красивый пейзаж» — для живописца пейзаж есть лишь чистая игра цветовых пятен. Реакция Боттичелли свидетельствует и о ценности отчетливой формы, и о страхе перед зыбкостью форм в природе. Задача живописи — свести их к декоративной материи или, по крайней мере, отдалить, заслонив архитектурой⁵⁰³. Леонардо, напротив, защищает «значашее пятно», и у него это связано с тягой к пространному пейзажу, а сам пейзаж — с мыслью о моральном обязательстве художника исследовать природу и, в некотором роде, раствориться в ней: «Что заставляет тебя, человеке, покинув свой городской дом, родных и друзей, отправляться за город через горы и долины, как не естественная красота мира, которую, если как следует все рассмотреть, вы вполне оцениваете только посредством зрения?»⁵⁰⁴. Пейзаж соответствует некоему сознательному опыту; жизнь Космоса (привлекающая человека) должна проявляться в нем соответствующими способами, а именно господством воздуха, обволакивающего формы, и метаморфозами воды на поверхности земли. Именно единство комплекса этих явлений и есть скрытая гармония, таинственный закон, который требуется выявить.

Таким образом, противоположность символического пейзажа Боттичелли и умозрительного пейзажа Леонардо образуют для всего флорентийского пейзажа два предела, которые легко вписать в контекст высококоразвитой городской культуры. В один ряд с Леонардо можно поставить таких поэтов, как Лоренцо и Полициано, любивших живописать природу, но их стилизованные мотивы плохо соответствовали глубине проникновения в предмет: ни описание бедствий зимы в «Лесах любви» Лоренцо, ни панорама Кипра — острова Венеры — у Полициано по силе не сравнимы с живописью, которая в этом отношении сильно опережала современную ей поэзию.

В последней четверти века новое ощущение пейзажа больше исходило от Перуджино и Пьеро ди Козимо. Нежные, светлые дали первого на самом деле — умелая реформа «садового пейзажа»; Перуджино сохранил его легкость и разреженность, но добавил широкое дыхание пространства. Поэтому он имел огромный успех и среди знатоков, сохранивших медичейские вкусы, и в кругу пиетистов-«плакс», вполне одоббивших новую манеру, например, во фреске из Санта Мария Магдалена деи Пацци. Пьеро ди Козимо, напротив, писал со страстным, напряженным чувством непосредственного свидетеля, изображая в природе самые странные уродства скал, деревьев и других форм; этим страшным, хаотичным пейзажем он окружал первобытных людей и мифологических чудовищ — выходила своего рода пастораль наоборот. То и другое было кануном рождения чистого пейзажа, написанного ради него самого, что значит: ради той светлой мечты или тревоги, которые он возбуждает.

Флорентийцы не нашли решения проблемы, но именно благодаря гуманистам Флоренции возникли два кристаллизующих фактора, благодаря которым мода на «*tavolette di paesi*» («пейзажные картинки») перешла в северные провинции, а именно: сентиментальная пастораль, упорядочившая ряд ожидаемых чувств, и описания в античном духе, явившиеся непосредственным оправданием «новому жанру»⁵⁰⁵. Успех его будет так велик, что вызовет суровую критику Микеланджело, не любившего пейзаж так же и по тем же причинам, что и портрет. Он говорил о фламандском искусстве: «Их живопись — всё какие-то клочки, домики, зеленые поля, тенистые деревья, мосты, реки, и все это они зовут пейзажами; тут фигурки, там фигурки ... а на деле нету здесь ни разума, ни искусства, ни соразмерности, ни пропорций, ни разбора, ни выбора, ни приличия — словом, нет никакого предмета и стержня». Где не является «идея» — там нет и искусства⁵⁰⁶.

Художественная «идея» и проблемы мастерства

В средние века сравнение с зеркалом для обозначения умственной деятельности встречалось постоянно: «зеркалом» («speculum») была любая книга. В эпоху Возрождения значимость этого символа не только не уменьшилась, но еще и обогатилась: для неоплатоников, отождествивших свет и разум, зеркало стало неистощимым образом знания и сознания⁵⁰⁷. Еще ценней он становился оттого, что с величайшим вниманием тогда относились к оптике.

Эта наука, наряду с особенностями зрения и распространения света в пространстве, изучала явления, считавшиеся особенно загадочными – такие, как прозрачность тел, благодаря которой бестелесный свет может их пронизать, освещать и окрашивать, как отражение лучей от гладкой поверхности, вследствие которого возникают нереальные, но воспринимаемые изображения, как деформация изображений на отражающих изогнутых поверхностях. Все эти факты (труднообъяснимые) подтверждали, что тяжелый и непрозрачный физический мир пронизан действием света; они находились на границе видимого с невидимым и в глазах поэтов и философов представляли собой чувственные метафоры сверхъестественного мира⁵⁰⁸. Они давали реальности вид чуда; благодаря им рождалось чувство необычайного. Данте с особым удовольствием прибегал к ним для построения ступеней восхождения в загробном мире: эффекты прозрачности и сопряженные зеркала, умножающие очаги света, задают у него порядок перехода от человеческого опыта к всеобъемлющему видению⁵⁰⁹.

Для ученых иллюзии, рождаемые зеркалом, были не чем иным, как прототипом «магического» действия, в котором человеческая техника распоряжается природой и преодолевает ее. Трактаты по оптике – например Вителлиона (гл. 7) – уделяли им большое внимание; согласно Роджеру Бэкону (*Perspectiva*, III), «зеркала можно делать и располагать так, чтобы сколько угодно множить изображения», создавая настоящие призраки⁵¹⁰. Фичино соединил и уверенно развил все эти теории. С его точки зрения, зеркало – главное магическое орудие; будучи гладким и ровным, оно, в некотором роде, аналогично небу, с которого исходит свет; будучи вогнутым – полностью совпадает со своим принципом и концентрирует солнечные лучи так, что даже восстанавливает их огнистую сущность⁵¹¹.

Художникам оставалось лишь воспользоваться этой символикой и воспринять проблематику, столь близкую к их работе. Гуманисты использовали восхваление зрения, чтобы указать на способность разума овладеть миром. Художникам ничего больше и не требовалось: учение, отождествлявшее действие глаза с деятельностью разума, они могли воспринять буквально. Такой возможности обосновать достоинство новой живописи не упустил ни Альберти, ни, вслед за ним, Леонардо. Манипуляции зеркалами тем самым перестали быть исследованием «курьезов» природы и обрели вполне определенную функцию. Отныне живопись

уже не просто метафорически была «зеркалом мира»: она на практике применяла привычную философам аналогию. Так, Альберти трактовал духовный смысл работы художника как созерцание природы, словно видимой Нарциссом «на поверхности воды и в источнике». Он прекрасно подметил, как смутные цветовые переходы и даже перспективные сокращения в зеркале упрощаются, насколько понятней и точней они становятся в «чуде живописания». Поэтому он утверждал, что зеркало может превосходно оценить картину как таковую: «Не знаю, как происходит, что хорошие картины в зеркале столь изящны. Чудно видеть, как выявляются в нем слабости картины. Так можно исправлять предметы, писанные с натуры»⁵¹².

Леонардо испытывал потребность вновь обратиться к этому необычайному явлению. По его мнению, композиционные трудности в картине нередко разрешаются при помощи зеркала; живопись – это, некоторым образом, «зрелище природы, видимое в большом зеркале», а отражение, показывающее картину перевернутой справа налево, являет ее в новом свете и помогает установить ее недостатки. Таким образом, рассмотрение произведения в зеркале полезно для его критики. Но в нем есть и нечто таинственное: ведь если само произведение – всего лишь своеобразное зеркало, то, рассматривая его при помощи отражающей поверхности, мы поистине имеем дело с отражением второго порядка. Леонардо задается тем же вопросом, что и Альберти: «Perchè la pictura pare meglio nello specchio che fore?» [«Почему картина лучше выглядит в зеркале, чем со стороны?»]⁵¹³. Для художника Кваттроценти, когда природную иллюзию не желали отличать от условности произведения искусства, нерасторжимо связывая их между собой, ответа не было.

Проблемы цвета

Витраж, вполне известный в Италии и даже получивший в XV в. довольно заметное развитие⁵¹⁴, мог бы способствовать необходимому разграничению собственной значимости цвета, связанной с интенсивностью и отношениями цветовой гаммы, и описательной значимости тонов, комбинируемых на опыте. Но это различие сознательно выработано не было. Употребление цвета в отрыве от «природного образца» считалось лишь приемом невежественных художников, ищущих легких путей. Здесь, как и повсюду, живописцы желали принимать во внимание порядок Вселенной, считаясь также и с явлениями, однако сталкивались с одной кардинальной трудностью: чем более цвет был «натурален», тем более выпадал из гармонии, если только в ход не шел целый ансамбль хроматических отношений, комплекс избранных тонов, вследствие чего приходилось жертвовать рисунком⁵¹⁵. Получалось, что новаторы, осуждая произвол старых мастеров, сами не могли определить, какие именно следует употреблять цвета, на основании научных соображений – так, как это в художественной практике удалось сделать для отображения пространства. Еще в конце века ассист и позолота применялись чрезвычайно широко. Они соответствовали общему уморасположению публики, о ко-

тором косвенно свидетельствовал и Фичино, когда, воспроизводя наивное представление о блеске как о символе высших ценностей, писал: «То, что мы называем прекрасным, — это чистые цвета, свет, мелодия, сияние золота, блеск серебра, наука, душа ...» («Пир», IV, 3).

Альберти, добавив к «контуру» и «композиции» «распределение цветов», не имел в виду дать художникам какое-либо точное правило. Совершенно не желая входить в физическое объяснение цвета, он лишь говорит о четырех основных тонах в соотношении с четырьмя стихиями:

Красный	—	огонь;
Синий	—	воздух;
Зеленый	—	вода;
Серый	—	земля ⁵¹⁶ .

Поскольку теории солнечного спектра не существовало, это и была простейшая классификация. Смешение цветов производит бесконечное число оттенков, варьирующихся в зависимости от различия природы света и соотношений, вызванных рефлексам. Альберти знал о теории, по которой вся цветовая шкала есть лишь следствие смеси белого и черного, но утверждал, что с точки зрения художника белое и черное лучше рассматривать как разновидности (предельные случаи) прочих цветов. В связи с хорошо известными замечаниями о «дружестве цветов, которые, соединяясь между собою, дают изящество и достоинство», можно увидеть, что искусство флорентийских колористов 40–50-х гг. (Доменико Венециано и Фра Анджелико) соответствовало этим указаниям не меньше, чем живопись Мазаччо и «мастеров валора». В общем, Филиппе Липпи и Бальдовинетти во Флоренции пытались достичь синтеза формы и цвета, пространства и света аналогично Пьеро делла Франческа. Но около 1460 г. отстаиваемый ими легкий, насыщенный хроматизм был обрушен жесткой повествовательной манерой Поллайоло, так же, как размах, приданный последним пейзажу, разрушил архитектурное построение картины. Разрыв был столь резким, а гамма Гирландайо, лишенная фундаментальной гармонии, имела такой успех, что Боттичелли — наследник Липпи — со своей чистой гаммой, основанной на синем, оранжевом, красном и зеленом, вскоре предстанет нам одиноким⁵¹⁷. Впрочем, можно думать, что он подчеркивал свою особую позицию в противоположность «кьяроскуро», рекомендованному Верроккио и Леонардо, и моде на «воздушный цвет».

«Сфумато» было не просто ремесленным приемом, но и ответом на актуальные проблемы. Оно помогало преодолеть конфликт «валеров» (темное — светлое) и тональностей, и в то же время разрешить антагонизм линии и пластической массы. «Сфумато» предполагало даже новую «философскую» и научную позицию, которую можно разглядеть в пояснительных записях Леонардо: «Тень происходит от двух совершенно различных начал: одно из них телесное, другое духовное: телесное — непрозрачность темного тела, духовное — свет. Итак, встреча тела со светом есть причина тени»⁵¹⁸. Подобное выделение темной оболочки тела было совершенно самостоятельно и противоречило «идеализму» таких художников, как Боттичелли, который разделялся и гуманистами. По Фичино,

свет создает порядок всего видимого мира, причем не может быть никакого субстрата, а красота состоит в отбрасывании всякого телесного облика. Придавая особое значение полумраку и расплывчатым контурам фигур, Леонардо порвал и с проблематикой «контуров» и «распределения тонов» и, в то же время, с представлением о неделимом, равномерно распределенном повсюду свете. Но значимость живописи как зеркала видимого мира лишь возросла, и среди многих оснований своего выбора Леонардо указывает и на «магию» искусства — «чудеса живописания», по Альберти⁵¹⁹.

Примат рисунка

В начало своего труда Вазари вынес общий обзор изобразительного искусства, который венчается следующими словами: «Поскольку рисунок ... имеет свой источник в разумении, он извлекает из множества особенных вещей одно общее суждение; он есть как бы форма или идея всех предметов природы»⁵²⁰. Учение о соединении разных искусств в рисунке было если не прямым вкладом флорентийского неоплатонизма в общераспространенную эстетику, то во всяком случае одним из тех общепринятых понятий, которые он в наибольшей мере помог сформулировать. Так или иначе, формула Вазари прямо заимствована у Аристотеля, употреблявшего ее для описания происхождения «всеобщего» в разуме. Но, как мы уже видели, перефразировки философских определений начиная с конца XV в. стали основным средством определения основных понятий искусства⁵²¹. После периода ориентации на природу и опыт, характерной для Кваттроченто, флорентийское Возрождение в лице Вазари пришло к учению, смешивавшему форму с идеей и даже не подозревавшему здесь противоречия.

Можно приписать Альберти честь первого современного осмысления рисунка через «тонкость очертаний», привязанных не столько к самому предмету, сколько к «discrimen» — мысленной оболочке, заключающей в себе объем⁵²². Как указывает автор, он сам так и работал; сорок лет спустя неоплатоник Ландино — ученик и друг Альберти — сообщал, что в самом деле располагает его рисунками; Вазари также хвалил тонкость его линии⁵²³. Эта сила передачи очертаний, способная давать бесконечное множество вариаций, стала основным орудием флорентийцев от Поллайоло до Микеланджело. Но Альберти мыслил рисунок, в конечном счете, в тех же терминах, которые использовал Филельфо для определения идеи по Платону: представление, «ab omni materia separata» [«отделенное от всякой материи». Эстетическая форма, абстрактное понятие и графический контур не отделялись друг от друга.

Во второй половине XV в. техника рисунка во Флоренции существенно эволюционировала, чему способствовало распространение новых сортов бумаги⁵²⁴, и появились тетради этюдов с моделей. Это уже не были своды определенных форм для воспроизведения, как тетради мастерских Треченто, а наглядные упражнения, как изображать живые существа и прочие предметы живыми. Особенно четко прорисовывались подробности, которые могли быть использованы в разных контекстах, причем кон-

тур связывался с цветовыми акцентами благодаря использованию гуаши по тонированной бумаге и цветных мелков; возможно, тогда Леонардо и изобрел сангину⁵²⁵. Этюды Лоренцо ди Креди на «carta tinta» дают представление о чрезвычайной утонченности мастерства и сосредоточенной, несколько педантской атмосфере его мастерской⁵²⁶. Тогда же искусство Боттичелли, по контрасту с беспокойным контуром и нервными формами Поллайоло, стремилось к предельной аскетичности; Боттичелли не размывает контур, но делает его как можно более текучим и легким, выделяя лишь линейность форм, чтобы достичь их более «духовного» звучания и высвободить чистое движение из зависимости от пластической плотности⁵²⁷.

Рисунок и замысел

Искусство рисунка, достигшее тогда во Флоренции невиданного размаха, выполняло несколько функций. При изучении произведения, признанного образцовым — например, какой-нибудь фрески Мазаччо или античного рельефа, — рисунок был способом передать его характерные черты. При разработке композиции это был первый беглый всплеск мысли, упрощенное подобие целого. Но рисунок мог употребляться и как мнемотехнический знак, наметка движений без всякой иной цели, кроме заготовки впрок. Существовал наряду с этюдом и эскизом также чистый рисунок⁵²⁸. Известно, что Леонардо изобретал множество маленьких мнемотехнических хитростей, закрепляя сам для себя, чтобы использовать впоследствии, создания воображения: «Я заметил, что с немалой пользой можно, когда ты лежишь в постели, погруженный во тьму, воспроизвести в воображении очертания форм, изученных тобою днем, или другие замечательные предметы, изысканные и тонкие; это упражнение весьма похвальное, помогающее закрепить вещи в памяти»⁵²⁹. Здесь ясным образом идет речь о «мысленном» овладении предметами природы: воспоминание дает уму обнаженную форму.

Но выверенный рисунок — тонкая оболочка, которую Леонардо умел обозначать, как никто, — имеет и свои опасности: «Создавая композицию, не выводи составные части сцены законченным штрихом: с тобой случится то, что бывает со многими живописцами, которые хотят рассчитать малейшее движение карандаша. Это может принести им деньги, но не славу художника, потому что часто у изображенной фигуры будут не те жесты, которые отвечают ее внутреннему движению («moto mentale»). Как только он добился законченной красивой формы, ему покажется унижительно подвинуть какую-либо часть вверх или вниз, вперед или назад. Подобные живописцы совсем не заслуживают похвалы за свои познания...»⁵³⁰. Здесь подвергнута сомнению практика непрерывной линии, замкнутого контура: они могут засушить образ по ремесленным схемам, мешая уточнению замысла, постепенной правке, благодаря которой художник может довести каждый элемент картины до полной жизненности. Одним словом, рисунок должен стать для художника исследовательским инструментом в работе, соответствуя оттенкам его мысли. Не надо бояться и беспорядочного маранья («componimento inculto») — это один из

способов работы, необходимый, чтобы дать вполне разыгаться воображению: «Не видел ли ты, как сочиняют поэты? Им ничего не стоит измарать красивую рукопись; они, не колеблясь, вычеркивают иные стихи, чтобы переделать их лучше. Вот и ты, художник, набросай части своих фигур в общем виде и больше думай о передаче движений, свойственных внутренней жизни людей, чем о красоте или совершенстве подробностей»⁵³¹.

Сравнение с поэтом показательно. Леонардо говорит лишь об одном преимуществе небрежного наброска — возможности исправлять и уточнять знаки выразительного движения, на деле же главное — не ограничивать собственный замысел никакими правилами рисунка. У беглого эскиза преимуществ несколько: его можно сколько угодно раз переделывать; беспорядочное переплетение штрихов может дать новый толчок мысли, точно так, как, по словам Леонардо, «облака или пятна на стенах, которые внушили мне прекрасные замыслы» ... Здесь мы подходим к одному из секретов искусства «*nova inventione di speculatione*» [«нового способа зрительного упражнения»], описанному в знаменитом отрывке из заметок, воспроизведенном в «Трактате»: «Не могу не включить в число советов новый способ зрительного упражнения. Он может показаться ребяческим и даже смехотворным, но приносит ту пользу, что может возбуждать разум для разных замыслов; состоит он в том, чтобы, когда ты смотришь на какую-нибудь стену в пятнах и разводах или сложенную из разноцветных камней, а тебе надо изобрести некое положение, увидеть в этой стене сходство с пейзажем с горами, реками, скалами, деревьями, обширными долинами, ущельями и разными холмами; можно также увидеть в ней сражение, движение странных фигур, лица с диковинным выражением, одежды и бесчисленное множество всяких вещей, которые ты сможешь потом свести к хорошей и полной форме. Такие стены из разных материалов действуют подобно звону колоколов, который может навести на ум любые имена и слова».

Вот еще недвусмысленная заметка: «Не пренебрегай моим советом и возможностью иногда рассматривать пятна на стенах, золу в очаге, облака, грязь и другие места; приложив к ним внимание, можно сделать удивительные открытия, возбуждающие гений живописца для новых находок, для сражений людей и животных, сложных пейзажей, чудовищных существ, чертей и прочее, которые могут принести ему честь, ибо неясные предметы возбуждают разум к новым замыслам, но сперва нужно хорошо знать составные части предметов, которые ты хочешь представить, члены и части пейзажа, скалы и растения»⁵³². Интересно совпадение этого созерцания «движущихся пятен» в природе со старым приемом китайских художников⁵³³. Происходящий при этом своего рода сон наяву обостряет восприимчивость и указывает путь деятельному воображению в точности так, как «*vacatio animi*» [«освобождение души»] — состояние отрешенности, рекомендованное Фичино, чтобы превратить душу в истинное «зеркало» скрытой реальности⁵³⁴. Здесь тот же подход, только направленный на постижение тайн природы и стимулированный рисунком: у неопределенности в природе та же сила, что в неоконченном рисунке. Метод пятен работает наряду с применением «*componimento inculto*», а тот, в конечном счете, отвечает желанию увеличить удельный вес собственного вы-

мысла. Эскиз становится основным моментом деятельности художника, доказательством того, что он — поэт.

Так Леонардо довел до крайних выводов возрастание роли эскиза, совершившееся в флорентийских кругах⁵³⁵. Следствия из нового подхода к нему были серьезны: живописец получал право уделять внимание собственным мелким находкам. Отныне он пользовался властью над формами, переставал быть бессознательным исполнителем. Как показывают многие технические нововведения, возникшие на рубеже веков, мастера, вопреки ремесленным привычкам, извлекали из примата замысла самые неожиданные следствия.

Замысел и незавершенность

В XV в. произведение могло остаться неоконченным только из-за каких-либо непредвиденных помех, и такое положение считали нужным исправить, при необходимости меняя одного мастера на другого. Так, роспись капеллы Бранкаччи, прерванная смертью Мазаччо и отъездом Мазолино, шестьдесят лет спустя была возобновлена и завершена Филиппино. В 1505 г. Перуджино получил заказ на окончание «Снятия с Креста» Филиппино⁵³⁶. Однородность фактуры и стиля не была непременным требованием: достаточным считалось единство композиции, замысла, мысли («conchetto»). На послушном следовании общей схеме и общим для всех в «боттеге» правилам было основано участие в работе помощников мастера. После 1500 г. положение несколько изменилось: благодаря возросшему престижу мастеров подражание стало пониматься менее механически. Это очень хорошо видно в окружении Рафаэля. Начиная с 1514—1515 гг. вследствие обилия заказов, да и собственной нетерпеливости, художник все больше оставлял исполнение замыслов на долю учеников. Именно это столь обидным образом испортило, например, роспись виллы Фарнезины. Но эта пагубная практика была без видимых возражений принята друзьями и заказчиками художника, да и самими учениками.

Вазари поясняет, что вокруг Рафаэля царил такая необыкновенная гармония, что его вдохновение («figor») естественным образом сообщалось остальным⁵³⁷. Этот род содружества уже сильно отличается от прежних «боттег». Надо прежде всего иметь в виду исключительную авторитетность рисунка Рафаэля и силу воплощавшихся им новых мыслей. Помощники следовали за ним. На состояние умов указывает такая анекдотическая черта: в 1515 г. Рафаэль подарил Дюреру два рисунка сангиной — весьма тщательно выполненные обнаженные фигуры. Нюрнбергский художник с признательностью пометил: «Рафаэль из Урбино ... нарисовал этих обнаженных и послал Альбрехту Дюреру из Нюрнберга, чтобы показать ему свою руку». Теперь установлено, что эти рисунки — не руки Рафаэля, как думал Дюрер. Это произведение одного из учеников его мастерской, вероятно, Джулио Романо: мастер послал германскому брату «лучший образец стиля, автором которого считал себя», вовсе не придавая значения тому, чьей рукой он исполнен⁵³⁸. Довольно было, что Рафаэль создал принципы такого рисунка.

В мастерских ренессансных художников такое отношение к делу стало довольно обычным, но не безусловно общераспространенным — Леонардо и Микеланджело работали иначе. Если Рафаэля можно упрекнуть в том, что он сделал слишком много, охотно прибегая к услугам малоталантливых помощников, то относительно Леонардо и Микеланджело можно, напротив, пожалеть, что они совершили слишком мало. Потому ли, что они не так легко, как Рафаэль, относились к работе помощников, или были менее удачливы в их выборе, или сознательно сводили их роль к ничтожной, творческий путь этих мастеров изобилует произведениями, которые не удалось довести до конца — начатыми, потом затянутыми, а потом и вовсе брошенными работами. Кваттроченто лишилось двух таких шедевров, какими обещали стать «Поклонение волхвов» (Уффици) и конная статуя Франческо Сфорца — миланский «Конь». XVI век так и не получил гробницы Юлия II.

Впервые истории искусства приходится иметь дело с крупными нереализованными замыслами, парадоксальным образом имевшими серьезное влияние. Как ни старайся увидеть здесь только ряд несчастных совпадений, связанных с лихорадочной деятельностью гения и избытком заказов, современники ясно дают понять, что речь идет совсем о другом. Вазари отметил, говоря о Леонардо, что «его душа была столь возвышенна и совершенна, что слишком высокие устремления парализовали ее — «творению желание мешало», как говорит Петрарка»⁵³⁹. Микеланджело приводит Вазари в еще большее недоумение: дав список как законченных его произведений, так и более многочисленных работ, оставшихся незавершенными — не говоря уже об уничтоженных, — он пытается объяснить это обилием и возвышенностью идей художника: «*per non potere esprimere si grandi e terribili concetti*» [«ибо не мог выразить столь грандиозных и могучих мыслей»]⁵⁴⁰. Так стал заметен драматический разрыв между моментом замысла или идеи — именно тогда нередко исполнялся эскиз — и кропотливой длительностью работы, которая засасывала Леонардо и приводила в отчаяние Микеланджело, истощая ясность ума первого и «*terribilità*» второго. Результатом в обоих случаях могла быть неспособность завершить дело.

Для художников Кваттроченто идеалом красоты была совершенная отчетливость форм, доведенная до последней степени ясности⁵⁴¹; техническое исполнение предполагало максимальную четкость и отделанность. Во Флоренции это требование было сильным и, может быть, более осознанным, чем где-либо еще. Позднее Вазари выразил его так: «Живопись есть плоская поверхность на доске, стене или холсте, покрытая полями цвета, чтобы украсить контуры .., которые благодаря хорошо наведенным линиям, обозначают фигуры»⁵⁴². Таким образом, цвет — всего лишь функция рисунка, но он требует «единства», то есть близких и далеких согласований, всегда представляющих трудность, а рисунок, поскольку должен выполнять много весьма противоречивых функций, требует великого прилежания («*diligenza*») и любви («*amore*»), что во всех хрониках станет главной похвалой. Предельный случай — Лоренцо ди Креди, который, как говорит Вазари, скрупулезным прилежанием добивался такой гладкости и отделанности, что рядом с ним любая другая живопись казалась небрежным наброском»⁵⁴³.

Это была преувеличенная степень четкости и блеска фактуры, утонченности текстуры, ставших правилом после Верроккио. Леонардо, для предварительной работы, чтобы стимулировать воображение, рекомендовавший «*componimento inculto*», заботился, как никто другой, о совершенстве техники и «отделке»; в его записях встречается множество приемов лессировки и наложения прозрачных слоев, смягчающих лепку формы и тем придающих ей совершенство. Работы его свидетельствуют, что он тщательно подбирал нежные и блестящие краски, уделял внимание гладкости и рельефности⁵⁴⁴. Поэтому медлительность, сомнения Леонардо, его отказы от работы можно объяснить отчаянием художника, не уверенного, что он способен достичь желаемого совершенства, прозрачности «зеркала». Многие, вслед за Вазари, так и думали, но такое психологическое объяснение неудач художника не исчерпывает смысла, которое имело в его творчестве открытие «незавершенности».

Одно недостаточно принимавшееся во внимание место у Вазари наводит на мысль о том, что для Микеланджело «незавершенность» имела и позитивное значение. Во втором издании своих биографий, сравнивая хоры Луки делла Роббиа с хорами Донателло, историк ввел важное отступление об отделанном и неотделанном («*abbozzato*»). Работа Луки «хотя тщательно вырисована и исполнена, но так гладка и отделанна, что на большом расстоянии ее трудно разглядеть, в отличие от работы Донателло, которая, в некотором роде осталась неотделанной («*abbozzato*»). Вот на что должны обращать большое внимание художники: опыт учит, что картины, статуи и любые другие произведения искусства при взгляде издали имеют гораздо больше силы и эффекта, если не отделаны, а только набросаны в общих чертах. А помимо расстояния здесь важно еще то, что, набрасывая, художник часто, находясь во власти вдохновения («*figor dell' arte*» [художественного иступления]), выражает свою мысль несколькими штрихами, и иногда усердием и прилежанием он лишь ослабит ее, подобно тем, кто не умеет остановиться в работе». Вазари подтверждает свою мысль аналогией художника с поэтом: «Только те стихотворения хороши, которые рождены поэтическим иступлением». Несколькими нерешительно продолжая это сравнение, он приходит к выводу, что и «отделанное», и «наброски» могут иметь одинаково законный успех, но «чернь пленяется внешней приятностью, не замечая, что задуманное с толком и разбором произведение не нуждается в том, чтобы снаружи быть приглаженным и блестящим».

Позволительно думать, что это отступление было добавлено в 1568 г. задним числом в защиту «незавершенности», в которой видели черту «гениального» стиля Микеланджело. Именно тогда в саду Боболи в эффектном окружении были выставлены его «Рабы», и спор о них был совсем свеж. Кондиви только что писал о «Мадонне Медичи», поясняя, что незавершенность нисколько не мешает красоте этого произведения («*Lo sbizzo non impedisce la perfezione e la bellezza dell' opera*»)⁵⁴⁵.

Часто задавались вопросом, почему величайший скульптор Флоренции оставлял целые произведения, как «Апостола Матфея», или части произведений, как лицо «Вечера» в усыпальнице Медичи, в состоянии грубо обработанной, шероховатой массы⁵⁴⁶. Эти статуи резко контрастируют с четкой и детальной проработкой «Давида» и особенно «Оплаки-

ванием Христа» из собора Святого Петра. В некоторых случаях понудить художника бросить начатую работу могла резкая смена интересов, но иногда никакие внешние причины не могут объяснить подобной неровности отделки — например в двух тонди, исполненных около 1505 г. для Бартоломео Питти (Барджелло) и Таддео Таддеи (Лондонская Академия), где значительная часть лиц второстепенных персонажей едва намечена. Следуя одному уже давнему объяснению⁵⁴⁷, здесь можно видеть свидетельство внутренней неудовлетворенности, так сказать, смятения перед сопротивлением материала, с большим трудом поддающегося одухотворению: работа или фрагмент, который скульптору не удалось преобразить, бросается. Так, неоконченная статуя «Апостол Матфей» — остаток обширного замысла цикла «Двенадцать апостолов», над которым Микеланджело работал в 1505—1506 гг., одно из самых ценных для изучения новаторской техники скульптора произведений⁵⁴⁸ — должна была воплощать сверхобычные состояния души. Наметив его вчерне, скульптор убоился, что, продолжив работу, исказит увиденный им образ, и предпочел оставить «non finito» в свидетельство своей тревоги и неудовлетворенности⁵⁴⁹. В общем, это то же самое, что имел в виду Вазари, говоря об «abbozzato» как о знаке вдохновения и «исступления», только еще патетичнее.

Но нельзя оставить незамеченным и то, что в творческой деятельности художника, понимавшего свое творчество как освобождение образа, заключенного в глыбе мрамора, проявлялся и моральный аспект⁵⁵⁰. Скульптура — это постепенное разоблачение формы, и «non finito» только благодаря особому месту в этом процессе могло явиться как новая модальность стиля. Показательно сравнение с Донателло: в его «Пляске Иродиады» (Лилль)^{12*}, «Апостолах» на дверях Сан Лоренцо и рельефах церковных кафедр видно обильное использование «сплющенного рельефа» («stiacciato»), широкая, неровная, сильно акцентированная фактура. Скульптуры таким образом приобретают некую светоносную вибрацию, «живописный» эффект. Совсем не то у Микеланджело. В его «Мадонне с птицей» (тондо Таддеи, Лондон)⁵⁵¹ в состоянии «abbozzato» оставлены только фон и лицо младенца Иоанна, в статуях медичейских гробниц — только лицо «Дня». Контрастируя с соседними, эти части скульптур явно указывают на желание выделить наряду с активной зоной произведения зону «мертвую», безразличную. Позволяя играть с различными уровнями реальности, «non finito» участвует в общем эффекте. Вот что, по-видимому, открыл Микеланджело. Он заметил высокую степень суггестии не вполне раскрытой формы в тот момент, когда она начинает выходить из материала — и поэтому, конечно, с радостью оставил «Апостола Матфея», а потом «Рабов» с гробницы Юлия II в том состоянии, когда тайна «non finito» распространяется на всю фигуру.

В живописи, в «Мадонне Дони» (Уффици, 1504), относящейся примерно к тому же времени, что первая группа скульптур, Микеланджело строго придерживается кваттроцентистского идеала отчетливости, не изменяет ему в Сикстинской капелле, и лишь размытый рисунок и напряженная композиция старческих работ указывают на освобождение от него. Вставал вопрос, не мешало ли ему как скульптору пристрастие к четко вырисованным формам — как минимум в одном отношении: исхо-

дя из плоскостной схемы и «единой точки зрения», ему, должно было, невероятно трудно соединять ряд профилей в пространственную фигуру⁵⁵². Но художественное мышление Микеланджело устроено, видимо, иначе: всякая композиция для него по природе заключена в некоей глыбе, а картина представляет собой ее главный вид — спереди. Например, центральная группа «Мадонны Дони» представляет собой компактную массу, совершенно подобную пирамиде, в которую вписывается «Оплакивание Христа» из собора Святого Петра. Суть дела совсем не в этом, а в отношении косной глыбы и замысла произведения — «сердечного образа» («*immagine del cog*»), как говорил сам Микеланджело, — который воображение проецирует на эту глыбу и который необходимо вывести из нее на свет. Микеланджело с такой силой чувствовал эту динамику, так сознательно относился ко всему процессу создания произведения, что всякой его фазе придавал ценность, находил для нее символический отклик и таким образом мог создать новый ряд эффектов на контрасте отделанного и неотделанного⁵⁵³. Задачей Микеланджело было довести до максимума само напряжение стиля.

Тонди 1505 г. были написаны вскоре после того, как Леонардо выставил картон «Святой Анны», а в этой знаменитой работе «*non finito*» сказались с беспрецедентным размахом. Сенсацию произвели ее пейзаж и фон, где голубоватые вершины и ледники воздымались над темной массой земли. Прозрачная светотень, в которую погружена вся картина, не ослабляет контраста между четко обозначенными контурами центральной группы и незавершенностью пейзажа. Таким образом, мысль о «*non finito*» могла быть навеяна Леонардо, но Микеланджело трактовал неопределенные и слегка обозначенные формы как новую художественную возможность не в живописи, а в рельефе. Таким образом, авторитет обоих — Леонардо и Микеланджело — утверждал «незавершенность» как положительную ценность в тот момент, когда, по крайней мере во Флоренции и в Риме, авторитет четких и отделанных форм был незыблем. Еще долго нововведения приводили публику в недоумение; полвека спустя экспозиция «рабов» с гробницы Юлия II в саду Боболи породила целую литературу толкований, явно созданных с целью оправдать таинственные капризы гения.

Нельзя отдать себе в этом полного отчета, не вспомнив о «метафизике искусства», исходящей из тематики неоплатонизма, при помощи которой флорентийским мастерам приходилось обосновывать собственную деятельность. Технические нововведения здесь прямо связаны с тем, что художник осознавал особенности своего творчества, а осознание это у Леонардо осуществлялось в интеллектуальной, у Микеланджело — в волевой перспективе. «*Non finito*» дает некоторым частям живописного произведения черты «*componimento inculto*», то есть плодотворного беспорядка. Бесформенность пейзажа восстанавливает некоторую неопределенность реальности на уровне вселенской «жизни». Голубоватые пики, туманные дали не просто акцентируют эффект воздушной перспективы с ее испарениями и невидимым воздушным заслоном, стирающим линию горизонта, — «*non finito*» несет намек космологического характера, поскольку придает природе ту смутную жизнь, которая представляется воображению в пятнах на стене, которую рисунок использует как «*componimento inculto*».

Подтверждение нашей гипотезе можно видеть в том факте, что со временем все усиливалась тяга Леонардо к темам, позволяющим показать природу в состоянии первозданного беспорядка, как если бы его мирозерцание (любовь к «non finito», к неотчетливому) само по себе создавало свой предмет. В последние годы образы беспорядка и хаоса все больше и больше притягивали Леонардо: изображая природные катаклизмы, потоки и смерчи, смешивающие все на свете, он как бы обобщал действие своих мечтаний и проецировал «componimento inculto» на реальность. Воображение здесь как бы брало реванш у отчетливости и отделанности искусства, а внутренняя неуверенность художника находила предельное поэтическое воплощение⁵⁵⁴.

У Микеланджело же в мирозерцании преобладает «грандиозность», подчиняющая природу законам гения. В конце 1505 г. он был в полном расцвете сил; после того, как его пригласили в Рим и поручили мавзолей Юлия II, перед ним раскрывались новые горизонты. Зимой скульптор провел в Карраре, наблюдая за добычей мраморных глыб. Тогда, как сообщает Кондиви, «ему пришло желание изваять колосса, которого мореплаватели видели бы издалека. На эту мысль навела его в особенности форма скалы, из коей можно было вытесать человеческую фигуру, но также и соперничество с древними. Каковые, находясь в тех местах по тем же, может быть, причинам, что и Микеланджело, чтобы не оставаться в праздности, или по какой другой причине, оставили там некие памятники, неоконченные и несовершенные, но, однако, дающие довольно добрый образец их искусства. И он непременно сделал бы это, если бы хватило ему времени и если бы приведшее его в те места предприятие оставило ему довольно досуга. При мне он однажды сильно горевал, что не мог того сделать»⁵⁵⁵. Каррарские утесы вовсе не вытесаны древними римлянами; если речь идет не об отдаленном человекоподобии, возникшем в результате эрозии, можно, самое большее, предположить, что вид гигантских фигур придали некоторым скалам местные жители. Микеланджело, коротавший одиночество в Карраре, был так поражен сходством каменных глыб с людьми, что приписал это предприятие «древним».

Серьезно или нет говорил он о проекте такого рода, очевидно, что «гора в человеческом облике» — конкретная метафора всего его искусства⁵⁵⁶, а в знаменитом письме от октября 1525 г. Микеланджело подробно описывал башню в виде человека, которую предлагал возвести во Флоренции⁵⁵⁷. Каждый раз речь идет о мощной массе, встающей над пространством, об огромной силе, кажушейся пленницей неизбежности. Вскоре после смерти Микеланджело (1564) две статуи рабов, начатые некогда для гробницы Юлия II, были приобретены герцогом Козимо, и Буонталенти выставил их в гроте сада Боболи в живописном обрамлении сталактитов и груд скал. Один из тогдашних хронистов писал, что никакой смутности в этих статуях нет — они даже более потрясают, чем если бы были отделаны: «Они словно хотят вырваться из мрамора, чтобы убежать из замурованной их груди развалин»; вспоминается, пишет он далее, как Девкалион воссоздал человечество после потопа, бросая камни на землю. Эта маньеристическая обстановка и этот комментарий в достаточной степени объясняют пафос «non finito» Микеланджело⁵⁵⁸.

Одушевленные орнаменты

«Non finito» как возможная модальность искусства явилось тогда, когда каждый этап работы художника удалось разглядеть как имеющий собственную ценность. Для этого необходимо, чтобы художественное творчество ощущалось как цельный процесс, деятельность, в которой душа символически странствует по всей реальности. Необходимо было и точное представление о напряжении между замыслом и воплощением, «кончетто» и конкретным созданием, которое можно видеть у Леонардо и Микеланджело. Однако «незавершенное» — совсем не то, что «фрагмент», с которым его иногда путают⁵⁵⁹. Если «незавершенное» представляет собой неясную, прикровенную форму, то фрагмент — форму, которая некогда была полностью закончена, но затем повреждена или разрушена в результате некоторого несчастного случая — природного или связанного с деятельностью человека. Интерес к фрагменту связан с идеей руины: развалины зданий, рассеянные обломки соответствуют явному намерению наглядно представить действие времени, фатальную подверженность разрушению всякого дела человеческих рук⁵⁶⁰. В Тоскане эпохи Кваттроченто руины изображали редко (за исключением «Рождества», где это был обязательный символ); в живописи и других искусствах Северной Италии, вплоть до маркетри, таких изображений, напротив, было множество.

Третье новшество — изображения чудовищ и существ неопределенной природы («гибриды») — также появилось в конце XV в., и в его бурном успехе также есть доля участия гуманистической культуры того времени. Гибрид расцвел в искусстве фантастического орнамента, где с отчетливым ощущением каприза и игры соединились в бесконечных метаморфозах разнородные признаки: живое и неживое, растительное и животное, животное и человеческое. В его рамках развивались и «гротески», появившиеся около 1490 г., а вскоре получившие распространение в умбрийском, флорентийском и римском искусстве — у Филиппино и Пинтуриккио, Синьорелли, позднее — в мастерской Рафаэля⁵⁶¹.

Эти фантастические орнаменты связаны с представлением о дикой, почти демонической жизненной силе природы, ее необычайных произведениях, которые могут и пугать, и быть источником удовольствия. Так их и понимали, и рассматривать их следует как свободную игру воображения, преодолевшего благородные, определенные формы искусства. Несколько лет спустя Челлини оспорил наивную этимологию слова «grottesche» и настойчиво утверждал ценность этих орнаментальных «чудищ» («mostra»), вполне, по его мнению, достойных сравнения с восточными арабесками («Воспоминания», I, гл. 6). И действительно, с самого начала «гибридный» орнамент применялся удивительно разнообразно: если, к примеру, у Филиппино в росписи капеллы Караффа делла Минерва (1488) и у Пинтуриккио это была просто причудливая вязь растительных мотивов в античной манере, то под кистью Синьорелли в капелле Орвето он становится предельно беспокойным и агрессивным, а в ансамблях ватиканских лоджий и виллы Мадама — обильным, архитектурным и легким, словно подражающим производительной силе природы уже тем, что запросто вводит персонажей антич-

ных мифов, например Артемиду Многогрудую, не раз являющуюся в них в окружении козлооленей, драконов, гарпий и фавнов, всевозможных птиц и цветов. Так их, под влиянием Рафаэля, трактует Джованни да Удине⁵⁶².

В общем, стремительное распространение этих «чудищ» не было результатом какой-то случайной встречи: открытие разрушенных залов Эсквилина, расписанных подобными фантазиями, могло принести пользу потому, что этими проблемами уже занимались. Античные орнаменты стали тем случаем, который навел южных художников на мысль сообщить стиль иррациональным формам; свободно комбинируя их по придуманным образцам, они получили эквивалент чудовищных образов, распространенных в угасавшем готическом искусстве и во фламандских «диаблериях». Но заимствованные образцы способствовали стремительному развитию чувства игры форм, так что в искусстве оживала сама «*artifiziiosa natura*».

Успех «гротесков» следует рассматривать как эпизод более общей тенденции к обогащению художественного языка, его максимальному одушевлению. Здесь сыграли роль два фактора: интерес к некоторым символическим формам и стремление сделать однородными все элементы произведения искусства, соответствовавшее общей, но во Флоренции проявившейся более явно и принятой с большей, чем в других центрах, убежденностью, тенденции. Здесь мы вновь видим, как эволюция стилей связана с определенным состоянием культуры. Вкус к «одушевленным орнаментам» распространился около 1460 г. В «Иллюстрированной хронике» Финигверры встречается множество путти, говорящих рельефов, фигур, возникающих из элементов орнамента. На гравюре того же времени «Отсечение головы узчику» изображено в окружении удивительно го изобилия канделябров и химер⁵⁶³. Для Донателло путто был как бы естественным аккомпанементом к любой композиции, чтобы подчеркнуть ее эмоциональный строй и оживить размеренность композиции. Затем путти становятся частью декора. На стенках «кассонов» они появляются наряду с гирляндами, статуями, изображениями, украшающими здания. Особенно много усилий для того, чтобы довести превращение орнамента в живой символ, приложил Боттичелли, создавая свою «Клевету». Он изобразил некий странный храм, в нишах которого стоят написанные гризайлем статуи знаменитых героев, а все яруссы стен, колонны и даже своды покрыты «аналогическими» рельефами. Ясное небо и спокойное море, виднеющиеся между колонн, с силой подчеркивают живой ритм здания, которое всё вибрирует прозрачным и светлым сиянием драгоценного камня. Художник хотел представить символическую обитель, храм души, окружающий избранную в качестве темы драматическую «психомахию».

Благодаря гуманизму в орнаменте видоизменился бестиарий: на полу Сиенского собора аналог и окружающие сивиллы и Гермеса картуши поддерживают сфинксы, сирены, путти. Сирены (мифические женщины-птицы) часто появляются в скульптурном декоре зданий и на полях рукописей. Например, они видны в парусах круглого храма Дианы, изображенного Филиппино на одном из его «Чудес апостола Филиппа» (Санта Мария Новелла). Может быть, воспоминание об их значении «для

посвященных» ожило благодаря некоторым новым урокам – например Полициано, представившему сирен согласно Платону, Макробию и Проклу, стражницами небесных сфер: «*Stellantesque globos sua quaeque innoxia Siren Possidet, ambrosio mulcens pia numina cantu*» [«А шары всех светил неопасные держат Сирены, Вседостойных богов баюкая нектаром песни»] (*Nutricia*, V, 154-155)⁵⁶⁴. Но с ними еще конкурировали «химеры» и «гарпии»: такой химерой украшена, например, кираса молодого Лоренцо на бюсте, приписываемом Верроккио, а фигуры рукомойника из ризницы Сан Лоренцо показывают их исключительную декоративную ценность. Одиночные и лицом к лицу лежащие сфинксы, украшавшие древние гробницы, также вошли в орнаментику Кваттроченто; к этому символу гуманисты питали особый интерес. Например, Пико писал в «Апологии»: «Сфинксы, изваянные на египетских храмах, увещевали опутывать таинственные догматы загадками, да сохраняются невредимыми от толпы невежд»⁵⁶⁵. Это бесполезное для нас указание: в «одушевленных орнаментах» конца века во Флоренции сфинксы, вероятно, получили общий смысл экзотического символа, бросающего вызов фантазии⁵⁶⁶.

Сирена и сфинкс – своего рода живые арабески; путто сопровождает и оживляет фабулу картины более непосредственным образом. На задней стене капеллы Строчи нет ни одной картины, ни одной рамки, ни одной надписи, которую не сопровождали бы подобные существа: повсюду эти малыши что-то делают, создавая впечатление суеты, плохо согласуемой со стройностью архитектуры, но необыкновенно увлекательной. На другой стене, в «Чуде апостола Филиппа» у статуи Марса, перед нами целая симфония «орнаментальных существ»; ее нередко осуждали за экстравагантность, но на самом деле превзойти ее, видимо, невозможно⁵⁶⁷. Огромный алтарь словно колышется вокруг статуи бога, который страшной гримасой угрожает святому. Все фигуры на бронзовом постаменте содрогаются; кариатиды закатили глаза; оружие и сосуды, громоздящиеся в храме, словно громыхают, столкнувшись друг с другом. В некотором смысле, это вовсе и не декор: чтобы воссоздать чудесное низвержение свирепого идола, Филиппино одушевил все предметы и довел до предела фантастическую функцию орнамента. Он собрал все возможные античные предметы и, как хорошо заметил Вазари, представил беспрецедентный археологический набор. Оправданием такому нагромождению мотивов служит буквальное понимание «гуманистического» принципа соединения форм. С той и с другой точки зрения, Филиппино – самый показательный пример перемен, произошедших во Флоренции в конце века.

Не лишены значительности в этом смысле четырнадцать капителей пилястров, окружающих восьмиугольную ризницу Санто Спирито⁵⁶⁸. Их членение разработано так, что кажется, будто весь архитектурный организм от люнетов до пола пронизан единым силовым потоком. Декор капителей поразительно оживлен; на одной из них атланты, скованные мрамором, словно вырываются из гирлянд и рогов изобилия; расправила крылья необычная человекоптица. На другой фигура ребенка вставлена в растительные формы: стоит на листьях и обрамлена ветвями; над головой у ребенка также некая диковинная птица. Благодаря этим фигурам строгая структура дает воображению довольно места, чтобы почувствовалась ее напряженность.

Одновременно другими путями пошли Леонардо и Микеланджело. На противоположность «романтического» стиля Филиппино и «классической» манеры этих мастеров обращалось внимание часто. Тем не менее, они тоже прекрасно знали о возможностях одушевленного орнамента, даже и фантастической его разновидности. Леонардо в «Битве при Ангиари» придал демонический вид бараньей голове, изображенной на кирасе знаменосца и шлеме всадника в центре. Его многочисленные «причуды», остроумные замыслы и придуманные чудовища, не говоря уже о его «физиогномических» упражнениях, явно показывают, до чего всесторонней и любопытной была его фантазия, но все эти необычайные формы были у него периферийными, даже потаенными. Единство живописного произведения требует не только строгой соразмерности, но и субординации элементов. Живые украшения в духе Филиппино перед лицом неумолимых требований нового стиля кажутся искусственным приемом. То же и у Микеланджело, но он больше, чем Леонардо, оставался привязан к «гуманистическому» реперторию; в Сикстинской капелле и первых проектах усыпальницы Юлия II он старался не столько избавиться от одушевленного орнамента, сколько использовать его надлежащим образом. Свод Сикстинской капеллы, как и капелла Строчи, – композиция, весьма обильно населенная, но все ее «гении», путти и символические фигуры подчинены иерархическому порядку, который дает декору духовную ценность и, так сказать, более отчетливую интеллигибельность.

Микеланджело синтезирует античные и кваттрочентистские мотивы в обрамлениях ниш и алтарей. Под картушами пророков он помещает маленьких нимф-кариатид; пары путти использованы на пилястрах, фланкирующих сивилл и пророков; наконец, на потолке, вокруг картин «верхнего неба» изображена галерея «обнаженных» («ignudi»). Все эти создания выражают и представляют последовательные состояния души в неоплатоническом понимании⁵⁶⁹: это уже не «одушевленный орнамент», а части целого наделенного душой сооружения, представленного воображению. Внизу – существа еще недоразвитые, вверху – «ignudi», которые, сохранив декоративную функцию фигур, держащих гирлянды, как будто выполняют на своде какую-то тяжелую и важную работу. Жесты их не случайны. Перед нами «становящаяся декорация на разных стадиях своей разработки и процесса сложного технического воплощения»⁵⁷⁰. Ни одна из этих фигур не выбивается из ансамбля: декоративная функция и есть работа, которую предписал ей художник. Тем самым он разрешил смущавший флорентийцев конфликт между неизбежным разнообразием форм и единством произведения. Стиль взял от аналогии с космосом все, что было возможно.

Примечания

К Введению

- ¹ *Paatz W.* Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toscana. Burg am Main, 1937. S. 76, 95. Об эволюции ранней флорентийской «историографии» см.: *Fueter E.* Geschichte der neueren Historiographie. München, 1911.
- ² О соперничестве Флоренции с Миланом в начале XV в. и его следствиях для флорентийского «национализма»: *Baron H.* The crisis of the early italian Renaissance. Princeton, 1955.
- ³ См. выше, с. 129.
- ⁴ Особую проблему в истории монументального искусства Флоренции благодаря своей необычной форме и расположению представляет ротонда хоров церкви Благовещения. В 1444 г. Микелоццо перестроил церковь под попечительством Козимо. В 1455 г. ее план видоизменился: была запроектирована аксиальная круглая капелла, несколько напоминающая греческие и древнехристианские образцы. Она была построена под руководством Д. Манетти по указанию Альберти, а попечителем стал Лодовико Гонзага, придававший этой стройке большую важность (*Paatz W.* Kirchen ... I, S. 62-196; *Lang S.* The programme of the S.S. Annunziata in Florence // *JWCI.* XVII (1954). P. 43 след.).
- ⁵ *Chastel A.* La mosaïque à Venise et à Florence au XV siècle. // *Arte Veneta.* XII (1954) и с. 162 настоящей книги.
- ⁶ *Wilde J.* The hall of the Great Council in Florence // *JWCI.* VII (1944).
- ⁷ *Vasari.* Vita di Jacopo di Sansovino (о конкурсе 1514 г. и возврате к проектам Медичи); *Tolnay Ch. de.* Michel-Ange et la façade de San Lorenzo // *Gazette des Beaux-arts.* Janv. 1932; см. также: *Zeitschrift für Kunstgeschichte.* 1936. S. 347.
- ⁸ *Illuminated books of the Middle Age and Renaissance.* Baltimore, 1949. № 193. См.: *Chastel A.* Un épisode de la symbolique urbaine au XV siècle: Florence et Rome, cités de Dieu // *Urbanisme et architecture.* Paris, 1954. P. 74-79. Флорентийцы особенно гордились чистотой и порядком в своем городе, считая их исключительными. Так, Леонардо Бруни («Диалоги к Петру-Павлу Истрию», гл. 2) писал: «Великолепием Флоренция превосходит, пожалуй, все города, существующие ныне, но чистотой превосходит все города, существовавшие когда-либо, так как ни Рим, ни Афины, ни Сиракузы, полагаю, не были столь чисты и в таком порядке». Этот и другие аналогичные тексты приведены в кн.: *Thorndike L.* A history of magic and experimental science. Vol. 5: The fifteenth century. New York, 1941 (гл. 2).
- ⁹ *Janitschek H.* Kunstgeschichtliche Notizen aus dem Diarium des Landucci // *Repertorium für Kunstwissenschaft.* III (1880). S. 377-386. Сам Ландуччи в простоте душевной в 1505 г. придумал проект церкви и передал его Кронাকে (*Diario ...* P. 272, 296).
- ¹⁰ *Burckhardt J.* Die Kultur der Renaissance in Italien (ч. 5); *Truffi R.* Giostre e cantori di giostre. Roca San Casciano, 1911.
- ¹¹ *Soulier G.* Les influences orientales dans la peinture toscane. Paris, 1924. P. 304 след. («Турецко-персидский праздник во Флоренции»).
- ¹² *D'Ancona A.* Origini del teatro italiano. Vol. 1. Torino, 1891. P. 228 след.
- ¹³ *Tutti i trionfi carri mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de' Medici.* Firenze 1559; *Simioni A.* // *Studi di storia e di critica letteraria.* Pisa, 1915. P. 997 след.; *Reese G.* Music in the Renaissance. New York, 1954. T. 1, p. 153-184.
- ¹⁴ См. выше, Вступл., с. 26.
- ¹⁵ *Francastel P.* La fête mythologique au Quattrocento // *Revue d'esthétique.* IV (1951). P. 376-410.
- ¹⁶ *Colvin S.* A florentine picture chronicle by Maso Finiguerra. London, 1898. С. Колвин и предложил приписать этот важный сборник, датированный им концом

50-х — началом 60-х гг., ювелиру Мазо Финигверре (1426—1464). П. Кристеллер выразил свои сомнения в заметке, напечатанной в: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. 1899. S. 135. Но подробное исследование А. Хинда (*Hind A. Early italian engravings ...*) решительно указывает на значение фигуры Мазо и правдоподобие атрибуции; это подтверждается и работой: *Goldsmith Phillips J. Early florentine designers and engravers*. Cambridge (Mass.), 1955. Трудно поэтому понять, почему Э. Мёллер в статье о Мазо (*Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*. XIX (1959). Pt. 1. P. 185-189) отказывается связывать имя этого ювелира, исполнившего множество картонов и моделей, с «Иллюстрированной хроникой» и предлагает датировать ее 1475—1480 гг., возводя ее иллюстрации к гравюрам, которые в действительности восходят к ней.

¹⁷ *Krautheimer R. Ghiberti...* P. 353 след.

¹⁸ *Saxl F. The classical inscription in Renaissance art and politics // JWCI*. IV (1940—1941).

¹⁹ В это время он писал: «Семьсот лет никто в Италии не понимал по-гречески, однако мы признаем, что все знание исходит из Греции» (*Voigt G. Wiederbelebung des classischen Altertums*. Франц. пер.: Paris, 1894. Vol. 1. P. 222).

²⁰ *Garin E. La giovinezza di D. Acciaiuoli // Rinascimento*. I (1950). № 1. P. 66 s. (то же в его кн.: *Medioevo e Rinascimento ...*); *Idem. Influenze dell' Argiropulo // Testi umanistici inediti sul De anima*. Padova, 1951. P. 10-15.

²¹ *Garin E. Ricerche sulle traduzioni di Platone nella prima metà del sec. XV // Medioevo e Rinascimento: Studi in onore di Bruno Nardi*. Firenze, 1955.

²² Э. Гарен в книге: *L'umanesimo italiano: Filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Bari, 1952, — и других многочисленных работах на эту тему рассматривает гуманизм с самого начала — времен Данте и Петрарки — как характерное для Ренессанса «философское» движение: именно гуманистические ценности становились главными в областях знания, обходивших схоластическую традицию; достигнув в итоге должного уровня отчетливости, ясности и основательности, они дали начало новой эпохе. П.О. Кристеллер в работах: *The place of classical humanism in Renaissance thought // Journal of the history of ideas*. IV (1943), — и: *Humanism and scholasticism in the italian Renaissance // Byzantion*. XVII (1944—45), перепечатанных в его «Studies» (гл. 2, 25) с добавлениями в главе «Philosophical movements of the Renaissance» (гл. 3), предложил более строгое определение гуманизма, противопоставляющее его собственно философским течениям. Он связывается с классом клириков, чиновников, дипломатов, профессионально заинтересованных в изучении древних текстов, а вследствие этого — в филологии, истории, «нравственном учении» и т.д. Эта дискуссия интересна тем, что в любом случае выявляет особое место круга флорентийских мыслителей в последней трети XV в. Если согласиться, что гуманизм покрывает всю область «мысли Возрождения», то Фичино и Пико впервые на деле попытались дать спекулятивное выражение имплицитной философии этого движения. Если же ограничить гуманизм профессиональными интересами образованного сословия, необходимо признать, что после трудов Ландино, Фичино, Пико и других область его деятельности расширилась с тем, чтобы постепенно был создан новый свод знаний.

Не следует, впрочем, смешивать литературные и собственно философские интересы той эпохи: потребность в их разграничении испытывали и сами гуманисты Кареджи. В письме к Антонио да Сан Миньято Фичино объявляет, что оставит всякую риторику и перейдет к серьезному языку философа (см.: *Kristeller P.O. Studies ...* P. 573, примеч. 60); «Платоновское богословие» — труд схоластический по структуре. Но тот же самый Фичино, напротив, всеми силами старался проповедовать «поэтическое богословие» («*theologia poetica*») и любил прибегать к поэтическим образам и формам. Полициано, яснее всех осознавший необходимость разграничить риторику и философию, после 1490 г. обратился к строгой философии Пико в противоположность смутным умозрениям Фичино, которыми довольствовался прежде

(*Garin E. L'ambiente del Poliziano // Il Poliziano e suo tempo. Firenze, 1957*), но не отверг при этом собственных филологических и поэтических трудов. Наконец, Пико в знаменитом письме к Эрмолао Барбаро оправдывает варварский язык философско-схоластов, поскольку дело здесь не в красноречии, а в истине (см.: *Breen G. Giovanni Pico della Mirandola on the conflict of Philosophy and Rhetoric // Journal of the history of ideas. XIII (1952). P. 384 след.*). Трудно понять неоплатоническое движение, не учитывая трудностей, проявившихся в этом столкновении двух тенденций и неустойчивости взглядов флорентийских мыслителей (см. ниже, ч. 3, Введение). Но этот факт не колеблет, а скорее подтверждает точку зрения, согласно которой платоническое движение во Флоренции знаменует пункт, в котором гуманизм — впервые! — стремится дать философию по типу схоластической, но с другим содержанием и целями (см.: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. Введение, 1*).

²³ В «Рае» Уголино Верино, написанном в конце 1460-х гг., Платон играет роль сверхъестественного вожатого, которую у Данте играл Вергилий (*Lazzari A. Ugolino e Michele Verino. Torino, 1897. P. 66 след.*).

²⁴ *Apologia ... Ed. Garin. T. 1. P. 142.*

²⁵ *Garin E. L'ambiente del Poliziano ...*

²⁶ *Migliorini B. Panorama dell'italiano quattrocentesco // Rassegna della letteratura italiana. 1955, № 2. P. 193-231.*

²⁷ *Santoro M. Cristoforo Landino e il volgare // Giornale storico della letteratura italiana. LXXI (1954), P. 501-547.*

²⁸ *Fumagalli G. Leonardo e Poliziano // Il Poliziano e suo tempo ... P. 131 след.*

²⁹ *Palmarocchi R. Lettera di Lorenzo de' Medici a Jacopo Guicciardini // Pegaso. Maggio 1932. P. 513 след.*

³⁰ Таким образом, следует выделить две противоположные по духу группы, хотя и не стоит доводить их противопоставление до крайности. Фичино, которого Пульчи в «Морганте» пародировал, был задет поэмой, но Пульчи сам говорит о дружеском сотрудничестве Полициано (*Morgante, 28, 145*). См.: *Fumagalli G. Op. cit. P. 144 след.* Некоторые жизнерадостные максимы Фичино можно сопоставить с эпикурейскими песнями Лоренцо (см.: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 18 и др.*).

³¹ Начиная с середины столетия во Флоренции стали приживаться также научные исследования, главными центрами которых в Италии были и долго еще оставались Болонья и Падуя. Отныне, имея своих математиков и космографов, самый значительный из которых — Паоло дель Поццо Тосканелли (1397–1482), — а также таких врачей, как Антонио Бенивьени, флорентийские круги не были уже в стороне от движения науки (см. ниже, с. 212; *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 13*).

³² *Collenuccio P. Operette morali, poesie latine e volgari / A cura di Saviotti. Bari, 1929. P. 108 (цит. по: Garin E. Il Rinascimento italiano. Milano, 1941. P. 370 след.)*

Sunt e qui causas rerum mundique recessus
Explorent coelique vias atque abdita tentent
Inconcessa oculis hominum, queis personat alto
Plurimus ore Platon et acutus mentis alumnus.
His adde innumeratas artes quibus altus Apollo
Praesidet et largo concedit munere Pallas
Feta bonis, quae longinquis de gentibus usque
Vel spectanda homini et convectanda petuntur.

Письмо Колленуччо к Фичино (*Opera, p. 913*) заставляет предположить, что поэт был во Флоренции в 1490 г.

³³ Письмо XI (от 13 сентября 1492 г. *Opera. P. 944; Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 61*).

³⁴ В этом принципиальном и ныне вполне выясненном вопросе сходятся как концепция «литературного возрождения», выдвинутая П.О. Кристеллером, а в

последнее время принятая в работе: *The classics and Renaissance thought*. Cambridge (Mass.), 1955, — так и «философская концепция» Э. Гарена (в его кн.: *Medioevo e Rinascimento ...*, гл. 14 («Толкования понятия “Возрождение”») и II.2 («Споры о риторике»), и, наконец, наша точка зрения на «поэтическое богословие» во Флоренции, изложенная в кн.: *Marsile Ficini et l'art*. P. 141 след.

³⁵ *Oliver R.P. Plato and Salutati // Transactions of the American philological association*, LXXI (1940). P. 315-334.

³⁶ См. выше, с. 39.

³⁷ *Chastel A. Marsile Ficini et l'art*, 1.

³⁸ Опера. P. 659; *Chastel A. Marsile Ficini et l'art*, p. 42. Та же тенденция и в наброске трактата «Человек» (1490), где вкратце излагаются главные положения учения (*ibid.*, p. 52).

³⁹ См., в частности: *Cassirer E. Giovanni Pico della Mirandola // Journal of the History of ideas*. III (1942), № 2. P. 137; № 3. P. 333; *Ego же: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Leipzig, 1927; *Chastel A. Marsile Ficini et l'art*. P. 28.

⁴⁰ Этот процесс рассмотрен в разд. 1 («Царство образов»).

⁴¹ Письмо к Антонио Каниджиани (Опера. P. 651; *Chastel A. Marsile Ficini et l'art*. P. 101). Д.П. Уокер (*Walker D.P. Le chant orphique de Marsile Ficini // Musique et poésie au XVI siècle*. Paris, 1954. P. 16-28) дал анализ «психологии музыки» у Фичино, главным образом по трактату «О троякой жизни», в связи с неоднозначным понятием «духа» («spiritus»).

⁴² Уже для Альберти живопись, хотя она и имеет общие с поэзией «категории», по действию на душу может сравниваться с музыкой. О «музыке» и о том, как она сдерживает «страсти»: *Gombrich E.H. Icones Symbolicae // JWCI*. VIII (1948). См. также: *Walker D.P. Op. cit.; Idem. Spiritual and demonic magic*. London, 1958. Гл. 1.

⁴³ «It is in the ambience of Ficino's neoplatonism that we first find this strict union of spheres and angels introduced within the context of the *laudes musicae*» [«Именно в неоплатоническом кругу Фичино мы впервые встречаем это строгое соответствие сфер и ангелов, введенное в контекст “похвалы музыке”»] (*Hutton J. Some english poems in praise of music // English miscellany*. II (1951). P. 24). «Панэпистемон» Полициано (1490-1491) содержит аналогичную теорию музыки (*Bonaventura A. Il Poliziano e la musica // La bibliofilia*. LXIV (1942). P. 114-171).

⁴⁴ *Lowinsky E. The concept of physical and musical space in the Renaissance // Papers of the American musicological society. Annual meeting: 1941. 1946*.

⁴⁵ См.: *Michel P.H. La pensée de L.B. Alberti...* P. 452 и др.

⁴⁶ *Leonardo da Vinci. Trattato ...* Ed. H. Ludwig, §29. С выражением «sventura musica» связана памятная бессмыслица в переводе Пеладана: «авантюрная музыка» (*Traité de la peinture*. Paris, 1934. P. 43).

⁴⁷ *Francisco de Hollanda. Quatre dialogues sur la peinture*. Paris, 1911. В этих диалогах та же формулировка повторяется еще несколько раз.

⁴⁸ Это основная тема знаменитого эссе У. Патера «The school of Giorgione» (*Pater W. The Renaissance*. London, 1873). Статья: *Jullian R. Peinture et musique a Venise // Arte Veneta*. VIII (1954), — касается уже конца XVI в.

⁴⁹ *Uzielli G. Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Ser. 5. Torino*, 1896. P. 586; *Möller E. Wie sah Leonardo aus? // Belvedere*, 1926. P. 29 след. О символике музыкальных инструментов во флорентийской живописи см. ниже, с. 253 след.

⁵⁰ *Chastel A. Marsile Ficini et l'art*. (Введение, гл. 1).

⁵¹ Верино имеет в виду, очевидно, Леонардо, Перуджино и Лоренцо ди Креди, Все три художника в первой половине 70-х гг. принимали самое непосредственное участие в работах мастерской (*Berenson B. Veggocchio e Leonardo, Leonardo e Credi // Bolletino d'arte*. XXVII (1933). Привычка работать совместно в ней, по видимому, была доведена до предела. «Мадонна Пиатца» из Пистойи, выполненная Креди по рисунку Верроккио, вероятно, входила в пределлу вместе с «Рож-

деством Иоанна Крестителя» (Ливерпуль), которую приписывают Перуджино, «Благовещением» (Лувр) молодого Леонардо совместно с Креди «Святым Донатом» (Ворчестер) (*Valentiner W. Studies of Italian Renaissance sculpture. London, 1950. P. 140-141*). В некоторых Мадоннах, весьма выдержанных по стилю, например в лондонской (Национальная галерея), чувствуется участие Перуджино. О роли последнего и формировании в то же самое время умбрийской группы художников см. ниже, ч. 3, примеч. 328. В числе скульпторов круга Верроккио Вазари упоминает Франческо ди Симоне Ферруччи, Аньоло ди Поло, Джованни Франческо Рустичи и не известного по другим источникам Нанни Гроссо — «persona molto astratta nell'arte e nel vivere» [«человека весьма рассеянного в искусстве и в жизни»], который даже перед смертью не мог исповедаться перед дурно изваянным Распятием.

⁵² Лучше всех эту роль Верроккио понял И. Тиис (в англ. пер.: *This J. Leonardo da Vinci: The florentine years of Leonardo and Verrocchio. London, [1911]*).

⁵³ *Wackernagel M. Op. cit.*, p. 301 след. О флорентийских братствах см. ниже, с. 195.

⁵⁴ *Vasari, ed. Milanese, III, 567*. Далее следует интересное соображение о причине недолговечности флорентийских мастерских (см. выше, Вступление, примеч. 28).

⁵⁵ *Krautheimer R. Ghiberti...* Гл. 17, 19, 20.

⁵⁶ *Vasari, ed. Milanese, II, 413*. Образчик этих упреков см. ниже (разд. 2, 2, с. 304 след.). Зато около 1470 г. имя Донателло упоминается в одном из «sacra rappresentazione» (*Semper H. Donatello, seine Zeit und seine Schule. Wien, 1875. S. 321-322*).

⁵⁷ Эти положения развиты в разд. 2 («Алкание красоты»).

⁵⁸ На многочисленность подобных собраний указал еще Варки (*Varchi B. Storia fiorentina. IX, 36*); их устройство изучено в кн.: *Monti G.M. Le contraternità medievali dell'alta e media Italia. Venezia, 1927. Vol. 2*, — и недавно объяснено П.О. Кристеллером (*Lay religious traditions and florentine Platonism // Kristeller P.O. Studies ... гл. V*). О роли братства Трех Волхвов см. ниже, гл. II, 2

⁵⁹ Именно это вытекает из довольно утомительного хронологического обзора разных точек зрения: *Chastel A. Art et religion de la Renaissance italienne // Humanisme et Renaissance. VI (1945)*, — а также кн.: *Ferguson W.K. The Renaissance in historical thought. Boston, 1948 (франц. пер.: Paris, 1952)*.

⁶⁰ *Garin E. L'umanesimo italiano ...*

⁶¹ *Brockhaus H. Die Paradiestür Ghibertis // Forschungen über florentinische Kunstwerke. Leipzig, I (1902)*. О подробностях программы см.: *Krautheimer R. Ghiberti ... гл. 12*. Некоторые примеры мы приведем ниже.

⁶² *Schlösser J. von. Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Signatura // Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der ... Kaiserhauses. Wien, XVII (1896). S. 13* след. (анализ медальонов и их расположения); *Van Marle A. Iconographie de l'art profane au Moyen age et à la Renaissance, Den Haag, 1932. Vol. 2. P. 228*; *Planiscig L. Luca della Robbia. Wien, 1940*.

⁶³ Согласно Кратвеллу и А. Маркану (*Crutwell. Luca and Andrea della Robbia and their successors. London, 1902. P. 19*; *Marquand A. Luca della Robbia. London, 1914 (Princeton monographs in art and archaeology. III). P. 36-37*) «it is difficult to find here a symbol of rhetoric or even of poetry» [«здесь трудно видеть символ риторики или даже поэзии»].

⁶⁴ Эта композиция навеяна скульптурными створками дверей Сан Лоренцо, исполненными Донателло после 1435 г. (*Planiscig L. Donatello. Firenze, 1947. P. 74*).

⁶⁵ *Vasari, ed. Milanese, II, 169*; *Goldschneider L. Leonardo da Vinci. London, 1947 (франц. пер.: Paris, 1948. P. 22 (№ 39))*.

⁶⁶ *Hoogwerf G.L. Vultus Trifons // R.C. Pontifica Accademia Romana. XIX (1942-43). P. 205* след. О троицной эмблеме: *Panofsky E. Signum Triciput // Studien der Bibliothek Warburg. XVIII. Leipzig, 1930*. В атрибуции ниши Донателло мы следуем работе: *Paatz W. Kirchen ... Bd. 4. S. 533*.

- ⁶⁷ *Davies M.* The earlier Italian schools (National Gallery). London, 1951. P. 94-98. О «ереси» см.: *Boffito G.* L'eresia di Matteo Palmieri, «cittadino fiorentino» // *Giornale storico della letteratura italiana.* XXXVII (1901). P. 1-69. Филиппо да Бергамо (*Filippo da Bergamo.* Supplementum chronicarum. Venezia, 1483) сообщает, что Пальмиери был осужден и сожжен. Ср.: *Wind E.* The revival of Origen // *Studies in art and literature for Belle da Costa Greene.* Princeton, 1954. Однако документ, недавно опубликованный П.О. Кристеллером (*Studies ...* P. 328), указывает, что еще в 1515 г. одному доминиканцу было поручено просмотреть текст поэмы.
- ⁶⁸ *Allen D.C.* The legend of Noah ... P. 169; *Wind E.* Ibid. P. 419; *Krautheimer R.* Ghiberti... P. 177.
- ⁶⁹ См. с. 39-45.
- ⁷⁰ *Della Torre A.* Op. cit. P. 619-620.
- ⁷¹ *Garin E.* Problemi di religione e filosofia nella cultura fiorentina del Quattrocento // *Humanisme et Renaissance.* XIV (1952).
- ⁷² *Walker D.P.* Orpheus the theologian and Renaissance Platonists // *JWCI.* XV (1943); *Kristeller P.O.* *Studies ...* P. 51 след.
- ⁷³ *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 157 след.
- ⁷⁴ Опера. P. 933 (Письмо к Мартину Уранию, июнь 1492 г.); *Corsi G.* Vita Ficini (гл. 8); *Kristeller P.O.* *Studies ...* P. 202.
- ⁷⁵ На это указал Ф. Заксль (*Saxl F.* Pagan sacrifice in the Italian Renaissance // *JWCI.* II (1939). P. 4.
- ⁷⁶ Опера. P. 935. Этот текст затем повторил мифограф В. Картари. О вновь возникшем представлении «верного образа» античных божеств см.: *Gombrich E.H.* *Icones symbolicae: The visual image in neo-platonic thought* // *JWCI.* XI (1948). P. 78.
- ⁷⁷ *Theologia Platonica,* XIV, 1 (Опера. P. 305); *Pico.* Ed. *Garin* (1942). P. 102.
- ⁷⁸ *Garin E.* La «Dignitas hominis» e la letteratura patristica // *La Rinascita.* I (1938), P. 102-146; *Gentile G.* Il concetto dell'uomo nel Rinascimento // *Il pensiero italiano del Rinascimento.* Firenze, 1940. P. 90 след.
- ⁷⁹ *Theologia Platonica,* XIV, 3, Опера, P. 309; *Ibid,* XIV, 8; Опера, P. 360.
- ⁸⁰ *Theologia Platonica,* XIV, 1 (Опера, P. 308); *Convito,* I, 2. См.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 146.
- ⁸¹ *Buck A.* Dichtung und Dichter bei Cristoforo Landino // *Romanische Forschungen.* LVIII-LIX (1947). S. 233-246.
- ⁸² *Pico della Mirandola G.* Heptaplus. Proemio (ed. E.Garin. P. 192); *Gombrich E.H.* *Icones symbolicae ...* P. 168.
- ⁸³ Например, на фамильной надгробной стеле, исполненной в Риме около 1490 г., с надписью: «Honor, Amor, Veritas» [«Честь, Любовь, Истина»] (*Williams P.L.* Two Roman reliefs in Renaissance disguise // *JWCI.* IV (1940-1941). P. 47 след.).
- ⁸⁴ Фичино нередко чувствовал, что заходит слишком далеко. Обычно он выходит из положения, заявляя, что излагает учения древних, но не принимает их, что речь идет о чисто поэтической игре. Так, подробно задерживаясь на символике Эроса и основах «мировой магии», он пишет: «Liceat hic una cum Pythagoricis pauprer confabulari» [«да будет на сей раз дозволено немного побаенословить с пифагорейцами»] (*Theol. Pl.* III, 1 (Опера, P. 125).
- ⁸⁵ *Theol. Pl.,* XVIII, 10 (Опера. P. 418); *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 164; p. 166, примеч. 6.
- ⁸⁶ *Theol. Pl.* VIII (Опера, p. 185), XVI, 8 (Опера, p. 385); *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 53, примеч. 33; *Kristeller P.O.* *Il pensiero filosofico ...* P. 37; и др.
- ⁸⁷ *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. Гл. 3; *Panofsky E.* *Studies in iconology ...* Гл. 6; *Tolnay Ch. de.* *Werk und Weltbild Michelangelos ...* Гл. 2.
- ⁸⁸ Обо всем этом см.: *Seznec J.* La survivance des dieux antiques ... — и суждения Э. Гарена: *Garin E.* Le favole antiche // *Medioevo e Rinascimento ...*

⁸⁹ *Боккаччо*. Генеалогия языческих богов, XV, 8.

⁹⁰ См. ниже, с. 361-362.

⁹¹ Существует весьма показательный с этой точки зрения предмет: бронзовый медальон с позолоченными и посеребренными деталями, известный как «Зеркало Мартелли» (Victoria and Albert museum. Catalogue of Italian plaquettes / By E. McLagan. London, 1924. P. 11). Приписывать его Донателло и датировать 1450-ми годами, как предполагал Бодэ, теперь признается невозможным. Относится он ко времени около 1500 г., а сделан, возможно, в Падуе (см. выше, ч. 1.1. гл. 6). На медальоне под маленькой гермой, окруженной виноградными лозами и ритуальными эмблемами, фавн изображает рукой рога, а вакханка выжимает из груди молоко в ритон. На первом плане изображена маска, под которой написано:

Natura favet
 quae
Necessitas urget.

[«Чего хочет природа, к тому побуждает необходимость»].

Таким образом со всей возможной силой передана идея взаимосвязи и всемогущества порождающих сил в природе (*Saxl E. Pagan sacrifice in the Renaissance // JWCI. II (1949). P. 359 след.*). Элементы этого изображения можно найти в «Сне Полифила»: нимфа- благодетельница является в аллегории Природы с девизом «*πλάντων τοκαδὴ*» [«родительнице всего»], маска с головой Медузы изображена в замке свода храма Венеры Животворящей и много раз повторяется приапический мотив.

⁹² См.: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art, I, 3. Собственно о месте «магии» в культуре Возрождения: Garin E. Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento // Belfagor. 1950. P. 657-667; Ego же. Medioevo e Rinascimento II, 4.*

⁹³ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. I, гл. 1.*

⁹⁴ Рассуждения о первой декаде Тита Ливия. Кн. 2, гл. 2 (см.: *Renaudet A. Machiavel. Ed. 2. Paris, 1952.*)

⁹⁵ О Джованни Руччеллаи (1403—1481) см.: *Marcotti G. Un mercante fiorentino e la sua famiglia. Firenze, 1881.* Письмо Фичино приведено в: *Kristeller P.O. Supplementum Ficinianum. T. 2, P. 169-172, — и исследовано в работе А. Варбурга: Francesco Sasseti's letzwilige Verfügung (1907) // Warburg A. Gesammelte Schriften. 4, 1932. Bd. 1. S. 147 след.* Таким образом, «Фортуна» перестает быть чистой иллюзией, как у Данте, но и не становится вызовом «доблести», как это будет у Макиавелли (см.: *Cassirer E. Individuum und Cosmos*). Мотив Фортуны, держашей покрывало, использован одним флорентийским медальером, так называемым «мастером Фортуны» (*Fabriczy C. von. Medaillen der italienischen Renaissance. Leipzig, s.a. P. 63.*)

⁹⁶ *Bode W. von. Bertoldo ... P. 23-25.*

⁹⁷ *Chastel A. Le «cosmos» à la Renaissance // L'Europe humaniste: Exposition. Bruxelles, 1954.*

⁹⁸ Иногда главную роль в критике традиционной космографии приписывали связям Николая Кузанского с Паоло дель Поццо Тосканелли. Существование линии от Кузанца к Леонардо, установленной Э. Дюэмом (*Duhem E. Etudes sur Léonard de Vinci. Paris, 1909*), безусловно доказано, относительно же того влияния, которое приписал кардиналу Э. Кассирер (*Cassirer E. Individuum und Cosmos. Гл. 1*), возможны некоторые сомнения.

⁹⁹ *Almagia R. Osservazioni sull' opera geografico di Francesco Berlinghieri // Archivio Deput. Romana di storia patria. XI (1946). P. 211-255.*

¹⁰⁰ *Kretschmer K. Die Entdeckung Amerikas in ihrer Bedeutung für die Geschichte des Weltbildes. Berlin, 1892. Гл. 4; Olschki L. Storia letteraria delle scoperte geografiche. Firenze, 1937; Battelli G. La corrispondenza del Poliziano col re Giovanni II di Portogallo // Rinascimento. II (1939). P. 290-298.*

- ¹⁰¹ *Bandini A.M.* Vita di Amerigo Vespucci / A cura di G. Uzielli. Firenze, 1898; *Della Torre A.* Op. cit. P. 772. О проблеме в целом: *Almagia R.* Il primato di Firenze negli studi geografici durante i secoli XV e XVI. Firenze, 1929, — и, наконец: *Garin E.* Ritratto di Paolo del Pozzo Toscanelli // *Belfagor*, XII (1937), 3.
- ¹⁰² Th. Pl., III, 3 (Opera. P. 112). См.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 59.
- ¹⁰³ Примечательно, что космологические фигуры (боги планет, музы под предводительством Аполлона) встречаются в известной карточной игре — так называемом «тароке Мантеньи». В нем можно видеть «неоплатоническую игру» на тему ярусов мироздания, придуманную, очевидно, Николаем Кузанским, Виссарионом и Пиетом II во время Феррарского собора (1459–1460) (*Brockhaus H.* Ein edles Geduldspiel: Die Leitung der Welt oder die Himmelsleiter, die sogenannten Taroks Mantegnas vom Jahre 1459–1460 // *Miscellanea I.B. Supino.* Firenze, 1933. P. 397 след).
- ¹⁰⁴ Конкретные ссылки см.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 95 и примеч.
- ¹⁰⁵ См. об этом: *Peuckert W.E.* Pansophia. Stuttgart, 1936; *Garin E.* Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento, — и выше в настоящей книге.
- ¹⁰⁶ *Chastel A.* L'oeuf de Ronsard // *Mélanges ... offerts à H. Chamard.* Paris, 1951. P. 109–111. Яйцо, висящее вертикально над Младенцем Иисусом на алтарном образе Федерико да Монтефельтро работы Пьеро делья Франческа (Брера), — символ многозначный. Он соотносится с мотивом страусова яйца, часто изображавшегося на церковных хорах, что подходило как раз кстати для чествования государя, одной из эмблем которого был страус (*Meiss M.* Ovum Struthionis: Symbol and allusion in Piero della Francesca's Montefeltro altarpiece // *Studies ... for B. da Costa Greene.* Princeton, 1954). Не менее очевиден и космический смысл предмета, помещенного в центр абсидного полукружия и круга поклоняющихся (*Clarck K.* Piero della Francesca. London, 1952).
- ¹⁰⁷ Epist. V (Opera. P. 805); *Dress W.* Die Mystik des Marsilio Ficino. Berlin, 1929. S. 130.
- ¹⁰⁸ *Reinach Th.* La musique des sphères // *Revue des études grecques.* XIII (1900). P. 432; *Boyncé P.* Etudes sur le Songe de Scipion. Paris, 1936. P. 27. О символическом значении сферы в античности см.: *Brendel O.* Symbolik der Kugel // *Mitteil. des deutschen Archäol. Instituts.* Roma, LI (1936). P. 1–95. О развитии этой тематики в средние века: *Baltrusaitis J.* Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Age // *Gazette des beaux-arts.* Fév. 1937, oct., déc. 1938, fév. 1939 (отд. изд.: Paris, 1939).
- ¹⁰⁹ *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. III, гл. 2; *Tolnay Ch. de.* The music of the universe // *Journal of the Walters Art gallery* (1943); *Hutton J.* Op. cit. P. 24.
- ¹¹⁰ См. ниже (гл. 3). Сирены и музы связываются с небесными сферами в одном любопытном месте у Данте (*Parad., XII, 7–9*).
- ¹¹¹ Comm. in *Timaeum*, 26, 27 (Opera. II. P. 1447).
- ¹¹² *Fasola C.* Il Battisterio di San Giovanni. Firenze, 1948.
- ¹¹³ *Baltrusaitis J.* Op. cit. P. 46, ил. 54.
- ¹¹⁴ *Venturi A.* Storia dell'arte italiana. Vol. 6. P. 3, ил. 3; *Oertel R.* Filippo Lippi. Wien, 1942; *Pittaluga M.* Filippo Lippi. Firenze, 1948.
- ¹¹⁵ Тем же художником дана астрологическая диаграмма неба на знаменитом рисунке из «Атласа» (*Weller A. S.* Francesco di Giorgio. P. 98 след.).
- ¹¹⁶ *Tolnay Ch. de.* The music ...
- ¹¹⁷ *Bataud Y.* Les dessins de Sandro Botticelli pour la Divine Comédie. Paris, 1952. P. 80.
- ¹¹⁸ *Fischel O.* // *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XI (1920). S. 98; *Idem.* Raphael. London, 1948. P. 149 след.
- ¹¹⁹ *Tolnay Ch. de.* Michelangelo. Vol. 2, p. 35 след.
- ¹²⁰ И проявившуюся в инкрустации того времени (см. ниже, с. 289).
- ¹²¹ *Richter J. P.* Op. cit. № 939, 1422; *Chastel A.* Léonard et la culture ... P. 257.
- ¹²² О «платоновых телах» и искусстве см. ниже (с. 288–289 и примеч. 465).
- ¹²³ Th. Pl., IV, 1 (Opera. P. 124–125).

¹²⁴ Th. Pl., IV, 1 (Opera. P. 130-131). «Демоны» стихий суть: Плутон – Прозерпина (земля), Океан – Фетида (вода), Юпитер – Юнона (воздух), Фазтон – Аврора (огонь).

¹²⁵ О деятельности атмосферы в промежутке между водой и огнем: Codex Atlanticus, 75v (a); Richter J.P. Op. cit. P. 337-352 и с. 413-417 наст. кн.

¹²⁶ См., например: Richter J.P. Op. cit. № 1218 (Т. 2. P. 257). Также и для пар «страдание – наслаждение», «смерть – жизнь» существует неразрешимая диалектика «artifiziiosa natura» и «tempo consummatore delle cose» [«мастерицы-природы» и «временя – поглотителя вещей»] (см. ниже, с. 414–416).

¹²⁷ Mâle E. L'art religieux du XIII siècle en France. Paris. P. 316 след.; Marle R. von. Igonografie de l'art profane ...

¹²⁸ Vasari, ed. Milanese, II, 215.

¹²⁹ Filarete. Trattato di architettura. P. 301.

¹³⁰ Weege F. Die malerische Schmuck von Raffaels Loggien in seinem Verhältnis zur Antike // Hofmann Th. Raffael als Architekt. Bd. 4. Leipzig, 1911. S. 174; Salis A. von. Op. cit. S. 44. О «натурализме» гротесков: Chastel A. La Renaissance fantaisiste // L'Oeil. № 21 (sept. 1956); с. 334 след. наст. кн.

¹³¹ О программе Станца дела Сеньятура см. ниже, с. 457-464.

¹³² На своде капеллы Сан Сакраменто в Кремоне (ок. 1498), роспись которой приписывается Альтобелло Мелони, находится любопытное сочетание символов природных стихий с символами евангелистов и медальонами учителей Церкви (Puerari A. Gli affreschi cremonesi di Giovanni Pietro da Cemmo // Bollettino d'arte. XXXVII (1952). P. 220).

¹³³ Th. Pl., XIV, 10 (Opera. P. 322).

¹³⁴ Как полагал – ошибочно – Э. Винд (*Wind E. The four elements in Raphael's Stanza della Segnatura // JWCI. II (1939). P. 75-79*). Тем не менее именно в этой статье впервые дано подробное толкование композиции. Мы кратко воспроизводим его, оставляя в стороне многочисленные «смысловые пересечения», отмеченные автором и возникающие благодаря положению каждого панно между двумя основными символами.

¹³⁵ О ней см. ниже, с. 456.

¹³⁶ Lévi D. The allegories of the months in classical art // The Art bulletin. XXIII (1941); Colasanti A. Le stagioni nell'antiquità e nell'arte cristiana // Rivista Arte italiana, 1901. P. 669 след.; Marle A. van. Icinographie de l'art profane. Den Haag, 1932. Vol. I (гл. 4).

¹³⁷ Redig de Campos D. Raffaello e Michelangelo ... P. 51.

¹³⁸ См. выше, с. 131.

¹³⁹ Marquand A. Andrea della Robbia ... P. 109; Marchini G. Giuliano da Sangallo ... P. 37; Middeldorf U. Giuliano da Sangallo and Andrea Sansovino // The Art bulletin. XVI (1934). № 2. P. 107-115. В нижеследующем анализе использованы неизданные наброски о. Мидделдорфа.

¹⁴⁰ Rocher W.H. Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig. Bd 5. 1924. Sp. 379 след. («Terminus»).

¹⁴¹ Г. Дючке (*Dütschke H. Op. cit. I, № 44, S. 33*) приводит пример римского саркофага в Пизе с изображением братьев – спутников Ночи. См. также: Robert C. Sarkofaggräber ... III, 1. № 50, 58, 65, 72; Cumont F. Recherches sur la symbolique funéraire ... P. 397 (о маке: это наркотическое растение принадлежит Гипносу и отличает его изображения).

¹⁴² Аналогии в греческом искусстве: Homolle T. Deux bas-reliefs néo-attiques // Bulletin de correspondance hellénique. 1892. P. 325-343, ил. VIII. Эти барельефы происходят из Геркуланума и являются произведением итальянских мастерских II в. до н.э.

¹⁴³ Verque novum stabat cinctum florente corona,
Stabat nuda Aestas et apicea sarta gerebat,
Stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis
Et glacialis Hiems canos hirsule capillos.

[И молодая Весна, венком цветущим венчанна;
Голое Лето за ней в повязке из спелых колосьев;
Тут же стояла, грязна от раздавленных гроздьев, и Осень;
И ледяная Зима с взлохмаченным волосом белым.

Пер. С.В. Шервинского.
(Met., II, 27-30)]

См.: *Marle A. van. Iconographie ...* Т. I. P. 316. Четыре времени года, которые обычно ассоциировались с часословом, возвращены в мифологическое окружение. Овидий представляет их вначале спутницами Януса, поскольку они выражают небесный распорядок, затем Флоры, потому что они управляют произрастанием, что и показывают их головные уборы из цветов и плодов (*Fastes*, I, VI). Отсюда четкая связь с центральной сценой фриза, посвященной Янусу.

О саркофагах с изображениями времен года в палатце Барберини в Пизе (ныне в Гарварде): *Cumont F.* Op. cit. P. 487. О сравнении с античностью: *Levi D.* The allegories of the months in classical art // *The Art bulletin*. XXIII (1941). P. 259-292.

¹⁴⁴ *Poliziano A.* Ed. I. *Del Lungo*, p. 24 (источники: *Macrobius. Saturnales*, I, 9; *Plin. Hist. nat.* XXIV, 7).

¹⁴⁵ *Frazer J.G.* Op. cit. Vol. 2. P. 101 след. Эта сцена есть и в «Энеиде» Вергилия (VII, 611-614).

¹⁴⁶ В шестом гимне Прокла к Гекате и Янусу содержится обращение: «Радуйся и ты, Янус, предок предков» (ст. 4), ясно указывающее на космический смысл этого бога. Гимны Прокла (без шестого) были изданы во Флоренции лишь в 1500 г. (*Meunier M.* *Aristote, Cléanthe, Proclus: Hymnes philosophiques.* Paris, 1935. P. 56, 111-113). Полициано в «Станце» подчиняет Януса верховной власти Афины:

O sacrosanta dea figlia di Giove
Per cui il tempio di Gian s'apre e riserra;
La cui potente destra serba e move
Intero arbitrio e di pace e di guerra ...
[Диева дочь, богиня пресвятая,
Вратами Януса ты управляешь
И, властной десницей помавая,
Грани войны и мира сохраняешь]
(*Stanze per la Giostra*, II, 41).

На карнавале 1513 г. одна из колесниц, устроенных Понтормо по указаниям Джакомо Нарди, должна была изображать «век Сатурна и Януса», то есть Золотой век, причем Янус держал в руке ключи от храма войны.

¹⁴⁷ *Dütschke H.* Op. cit. Bd. I. S. 113 (врата Вечности), Bd. II. S. 61. О вратах Аида в римской скульптуре: *Altmann.* Op. cit. P. 13; *Cumont F.* Op. cit. Ил. XXX, 2.

¹⁴⁸ О противопоставлении Юпитера Сатурну: *Chastel A.* *Le mythe de Saturne dans la Renaissance italienne* // *Phoebus*, III, 1948.

¹⁴⁹ Ср. многочисленные места у Платона («Ион», «Евтидем»), орфический гимн 38, 1 («Куреты, медью звенящие, вы первые установили посвящения»). Пико прямо пишет: «*Idem sunt Curetes apud Orpheum et potestates apud Dionysium*» («Одно и то же Куреты у Орфея и Власти у Дионисия») (*Kieszkowski B.* Op. cit. P. 119).

¹⁵⁰ Змея как символ вечности описана у Ямвлиха. Фичино приводит его по Го-рапполону как пример иероглифа (Орега. P. 768; см.: *Gombrich E.H.* *Icones symbolicae ...* P. 172 и примеч. 1). Именно эта «impresa» [эмблема] изображена на реверсе медалей Лоренцо ди Пьерфранческо (*Hill G.F.* *Corpus of italian medals*, № 1034, 1055). Еще раньше в «тароке» он приписан в качестве символа персонажу по имени «Кронио» — демону длительности (*Brockhaus H.* Op. cit. (B 32).

¹⁵¹ *Ficino.* *Compendium in Timaeum*, XVI: «*Cur mundus sit unus et sphaericus et moveatur in sphaeram*» (Tim. 37d).

¹⁵² *Claudianus*, ed. Koch. Leipzig, 1893. Выше (ч. 1, разд. 2, Введение) мы указывали, что Клавдиана считали флорентийцем.

¹⁵³ Фауст, ч. 2, акт 1, ст. 6216 след. Гёте заимствовал этот мотив у Плутарха (*De defectu oraculorum*, гл. 22).

¹⁵⁴ См.: *De Ruyt F. Charon démon étrusque de la mort. Bruxelles, 1934* (Etudes de philologie, archéologie et histoire ancienne de l'institut historique belge de Rome, I): Харон со змеями в руке и колотушкой в другой (№ 52, 75, 96, 103, 123, 124, 124 bis, 125, 131), демоны со змеями (№ 152, 158, 161) и особенно Тухулка со змеями в руках (№ 1 — гробница дель'Орко в Тарквиниях, вторая камера; № 34 — кратер Вульчи в Парижской Национальной библиотеке; № 42 — кратер Тосканеллы, музей Триеста). См. также: *Kuster E. Die Schlange in der griechischen Kunst und Religion. Giessen, 1913* (Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten. XIII, 2). S. 88.

¹⁵⁵ *Landi C. Demogorgone con saggio di nuova edizione delle Genealogie deorum gentilium del Boccaccio ... Palermo, 1930. P. 18; Sez nec J. Op. cit. P. 139.* «Демогоргон» родился в результате бессмыслицы в схолиях к Стацию (*Thebaide*, IV, 512-513) и Лукану (*Pharsalia*, IV, 742-749). Сведения о дальнейшей судьбе этой фигуры см. в заметке: *Castelain M. Demogorgon ou le barbarisme déifné // Bull. Assoc. G. Budé. № 36 (juillet 1932). P. 22-39.*

¹⁵⁶ *Cartari V. Le immagini colla sposizione degli dei degli antichi. Venezia, 1536* (цит. по латинскому изданию: *Imagines deorum qui ab antiquis colebantur. Lyon, 1581. P. 18, 32 и др.*). О Картари и других мифографах см.: *Sez nec V. Op. cit. P. 197 след.*

¹⁵⁷ Например, в прекрасном пассаже Б. Беренсона, написанном им в стиле У. Патера, посвященном этой картине (*Berenson B. Italian painters of the Renaissance. Vol. 2. New.ed.: London, 1952. P. 114*).

¹⁵⁸ Данные Р. Фишера (*Vischer R. Signorelli und die italienische Renaissance. Leipzig, 1879*) приняты большинством исследователей: М. Кратвеллом (1899), А. Вентури (*Storia ... VII, 2, 1913; Luca Signorelli .., 1923*), Л. Дюсслером (1927). Из работ последнего времени: *Salmi M. Signorelli. Firenze, 1954.*

¹⁵⁹ *Vasari, ed. Milanese, III, 689.*

¹⁶⁰ Синьорелли был в числе художников, приглашенных для исполнения рисунка фасада Флорентийского собора в 1490 г.; его не было на заключительном собрании 5 января 1491 г. (документ см.: *Vasari, ed. Milanese, IV, 306-309*).

¹⁶¹ Картина (1,94 x 2,57) написана на холсте, в 1687 г. упоминается в инвентарной книге палатцо Питти, была вновь обнаружена в 1865 г. в собрании Козимо Корси, а в 1875 г. поступила в Берлинский музей; погибла в 1945 г. Представление о ее колорите дает каталог Музея императора Фридриха, изданный Г. Поссе (Berlin, 1909).

¹⁶² Г.П. Горн (*Horne H.P. Botticelli. 1908. P. 59*) предположил, что здесь имеется в виду Лоренцо ди Пьерфранческо де' Медичи, так что аллегория Пана написана для того же человека, что и «Весна». Отрывок Вазари полностью противоречит такой гипотезе: слово «великолепие» явно указывает на Великолепного, а упоминание виллы Каstellо, в XV в. принадлежавшей «Лаврентию Младшему», относится лишь ко второй картине («Мадонны с пророками»), да если бы и касалось «Пана», то лишь времени после 1550 г.

¹⁶³ Нальдо Нальди (1436—1513) в пятой эклоге, рассказав о радости Антеи (Флоренция), встречающей своего возлюбленного Антифила (Козимо) из изгнания, пишет далее: «Дайте мне сложить иные, важнейшие стихотворения для Космы — того Космы, что весь мир полнит своим именем» (*Hulubei A. Etude sur la joute de Julien et sur les bucoliques dédiées à Laurent de Medicis // Humanisme et Renaissance, III (1936). P. 314*). Эти стихотворения, написанные, несомненно, при Козимо и относящиеся к событиям 1433-1435 гг., после 1469 г. были исправлены и составили цикл, угодный Лоренцо. О Нальди как придворном поэте: *Bottiglioni G. La lirica italiana in Firenze. Pisa, 1913. P. 47 след.*; о связях Нальди с Академией: *Della Torre A. Op. cit. P. 668 след.*

¹⁶⁴ Орега. P. 608. Последнее находится в рукописи из Библиотеки Лауренциана, опубликованной: *Kristeller P.O. Suppl. Fic. T. 2. P. 87. См.: Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 8; p. 55 примеч. 62; Della Torre A. Op. cit. P. 537-538.*

¹⁶⁵ О культе святого Космы во Флоренции см. письмо Лоренцо Медичи Пьетро Алеманни от 27 сентября 1491 г. и эпиграмму Нальдо Нальди (Magl., VII, 1057, С. 4): «ессе dies cosmi redeunt» [«се космически дни возвратились»], — упомянутые, наряду с другими источниками, в: Suppl. Fic., I, 155. См. также: *Della Torre A.* Op. cit. P. 642.

¹⁶⁶ Sup. Fic., I, 47.

¹⁶⁷ Opera. P. 843-844.

¹⁶⁸ Opera. P. 648-649.

¹⁶⁹ *Hulubei A.* Op. cit. P. 319-320.

¹⁷⁰ Opera. P. 782, 2.

¹⁷¹ *Lorenzo de' Medici.* Altercazione, IV, 1-3 (ed. Simioni, vol. 2, p. 53).

¹⁷² *Spagnolo G.* Apollo e Pan: Carme bucolico di Lorenzo de' Medici. Cremona, 1930; *Chastel A.* Melancholia in the sonnets of Lorenzo de' Medici // *JWCI*, VIII (1945). P. 61-67. Сам Лоренцо противопоставляет любовь, охватывающую в непрерывном движении природы, о которой он говорит в «примечаниях», той, «которая, по Платону, нудит всякую тварь упокоиться в Боге» (см. *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art P. 29).

¹⁷³ «Duobus circiter ante obitum mensibus, cum in suo cubiculo sedens (ut solebat) Laurentius de philosophia et litteris nobiscum fabularetur, ac se destinare diceret reliquam aetatem in iis studiis mecum et cum Ficino Picoque ipso Mirandola consumere, procul scilicet ab urbe et strepitu ...» (*Poliziano.* Opera. Vol. I: Epistolarum libri XII. Lyon, 1536. P. 109). Об этой стороне личности Лоренцо: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 28-29.

¹⁷⁴ Память о «Медичейском Пане» сохранялась и в следующем столетии: в сборнике стихотворений в память скончавшегося в 1516 г. герцога Урбинского Лоренцо назван «Pan medica de gente satus» (Lauretum sive carmina in laudem Laurentii Medicis. Firenze, 1516. Переизд. 1820 г., с. 38-39). Этот факт был открыт Ф. Закслем: *Saxl F.* Antike Götter in der Spätrenaissance. Leipzig, 1927 (Studien Bibliothek Warburg; 8). S. 22 след.

¹⁷⁵ Это толкование близко предложенному в работе: *Herbig R.* Alcuni dei ignudi // *Rinascimento.* 1952. P. 3-23, — но мы следуем ей не во всем.

¹⁷⁶ О Сатурне как символе Академии см.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. Introduction, 1.

¹⁷⁷ *Herbig R.* Der griechische Bocksgott: Versuch einer Monographie. Frankfurt a. M. 1949. См., в частности: 1. Сидящий Пан, муза с кифарой и две нимфы. Настенная роспись. Помпеи (третий стиль) — ил. XXXIX, 1; 2. Стоящий безбородый Пан. Фрагмент настенной росписи. Геркуланум — ил. XVIII, 2. 3. Торс Пана, покрытый изображениями божеств (мрамор, 200 г. н.э.) — ил. XIV, 1-2.

¹⁷⁸ Сводка главных текстов, приведенных Любке (1874), Г. Фишером (1879), Р. Фраем (1901) и Г.Ф. Фабрици (1903) дана в работах: *Herbig R.* Alcuni dei ignudi... и *Eisler R.* Luca Signorelli's School of Pan// *Gazette des Beaux-Arts.* XXXIV (1948). P. 77-92. Последнее исследование содержит ценное наблюдение, касающееся цикла картин о несчастной любви, но без достаточных доводов полагает источником картины Филельфо (скончавшегося в 1481 г.), а в самой картине видит намек на непристойное лекарство от любовных мук (по 6-й книге Диона Христора), позднее изображенное Лукой Камбиазо.

¹⁷⁹ *Tolnay Ch. de.* The youth of Michelangelo ... P. 103-104.

¹⁸⁰ *Clarck K.* The nude. London, 1956. P. 102-103.

¹⁸¹ *Chastel A.* Melancholia in the sonnets of Lorenzo de' Medici... P. 66. Порттик и здания на заднем плане, если это не просто декорация «в античном стиле», могут указывать на храм Меналского оракула в Аркадии, где почитался Пан; его упоминал Полициано (*Nutricia*, 211).

¹⁸² С Саннадзаро, «Аркадия» которого была написана в 1480-е гг., но опубликована лишь в 1504 г., картину сближает Ф. Заксль (*Saxl F.* Op. cit. S. 25).

¹⁸³ *Della Valle G.* Lettere senesi. Firenze, 1786. Т. 3, p. 320; *Berenson B.* The drawings of the florentine painters ... № 2509 (3), ил. 121; *Nouveaux dessins de Signorelli // Gazette*

des Beaux-Arts, 1931; P. 288-293; *Popham A.E., Pouncey P.* Italian drawings (British Museum) ... № 236, табл. CCVIII. О сиенском цикле: *Davies M.* The earlier Italian schools (National Gallery). London, 1951. P. 367, — и ниже, с. 449, примеч. 2.

¹⁸⁴ *Schubring P.* Uomini famosi // Repertorium für Kunstwissenschaft. XXIII (1900). P. 424; *Mommsen T.* Petrarch and the decoration of the Sala Virorum Illustrium // The Art bulletin. XXXIV (1952). P. 95 след.

¹⁸⁵ *Bombe W.* Der Palast des Braccio Baglione in Perugia und Domenico Veneziano // Repertorium für Kunstwissenschaft. XXXII (1909). S. 295-301; *Salmi M.* Gli affreschi del palazzo Trinci a Foligno // Bollettino d'arte. XIII (1919). P. 139-180.

¹⁸⁶ *Poggi G.* Su Andrea del Castagno // Rivista d'arte. XI (1929). P. 54 след.

¹⁸⁷ *Salmi M.* La viila della Legnaia // Bollettino d'arte, 1950; *Schaeffer E.* Über Andrea del Castagno's uomini famosi // Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV (1902). S. 170-177.

¹⁸⁸ *Ragghianti G.L.* Casa Vitaliani // La critica d'arte. XI (1937). P. 236-250.

¹⁸⁹ *Novati F.* Un cassone nuziale senese e la raffigurazione delle donne illustri nell'arte italiana dei sec. XIV e XV // Rassegna d'arte, XI (1911). P. 62-67.

¹⁹⁰ *Colvin S.* A Florentine picture-chronicle. London, 1898. *Phillips J.G.* Early Florentine designers and engravers. Cambridge (Mass.), 1955.

¹⁹¹ *Mancini G.* Il bel San Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte nel 1475 da Piero Cennini // L'Arte, VI (1909). P. 186 след. (по рукописи Национальной библиотеки Флоренции). Таким образом, роль представлений и праздников состояла в том, чтобы показать на улице произведения искусства. Э. Маль (*Mâle E.* L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Ed. 5. Paris, 1949. Гл. 2) позволил себе преувеличить эту роль, и связь «sacra rappresentazione» в день Благовещения с серией гравюр Баччо Балдини «Пророки и сивиллы» не столь однозначна, как полагает тот же автор (*Gazette des Beaux-arts. Fév. 1906* — ср.: *Hind A.* Op. cit. Vol. I. P. 9 след.). Иконографический «антураж»: костюмы, троны, аксессуары, — в «живых» и в живописных картинах был, очевидно, один и тот же, на что особенно обратил внимание П. Франкастель (ссылку на его работу см. во Введении).

¹⁹² *Mâle E.* Op. cit. P. 253 след. и особенно: *Freund L.* Studien zur Bildgeschichte des Sybillen in der neueren Kunst. Hamburg, 1936. О храме в Римини см. ниже, с. 354-359.

¹⁹³ Проблема оформления палатцо Орсини на Монте Джордано чрезвычайно сложна. Зал «знаменитых мужей» приписывается Джоттино и датируется 1369 г. (*Vasari*, ed. Milanese. I, 621), но в его оформлении принимал участие Мазолино то ли до 1425, то ли около 1440 г. (*Ibid.*, II, 264). Та же серия Сивилл получила распространение и в миниатюре (*Helin M.* Un texte inédit sur l'iconographie des Sibylles // *Revue belge de philologie de l'histoire.* XV (1930). P. 349 след.).

¹⁹⁴ Особенно это касается скамей Ульмского собора работы И. Сирлина (ок. 1470): *Mâle E.* Op. cit. P. 256. Относительно итальянского искусства помимо исследования Л. Фрейнда см. серию статей: *Rossi A.* Le Sibille nelle arti figurative italiane // L'Arte. XVIII (1913). P. 209-221, 272-285, 427-458.

¹⁹⁵ *Micheli E.* Il pavimento del Duomo di Siena. Siena, 1870; *Dami D.* Siena e le sue opere d'arte. Firenze, 1915. Расположение изображений (в центральной части пола; нумерация в хронологическом порядке):

- | | |
|---|---|
| 29. Сивилла Кумская (1482,
Джованни ди Стефано) | 36. Сивилла Ливийская (1483,
Гвидо Кошцарелли) |
| 39. Гермес Трисмегист (1488) | 33. Сивилла Фригийская (1483) |
| 30. Сивилла Персидская (1482,
Урбино да Кортоне) | 26. Сивилла Эритрейская (1482,
А. Федериги) |
| 35. Сивилла Геллеспонтская
(1483, Нероччи Ланди) | 31. Сивилла Дельфийская (1482) |
| 37. Сивилла Тибуртинская (1483,
Бенвенуто ди Джованни) | 34.
32. Сивилла Киммерийская (1482). |

¹⁹⁶ См. ниже, с. 246.

¹⁹⁷ Э. Маль (Op. cit. P. 259 след.) приписывает этому трактату решающее значение, большинство же историков склонны не преувеличивать его роли (см. также: *Tolnay Ch. de. The Sistine Ceiling. Princeton, 1945. P. 152 след.*).

¹⁹⁸ *Chastel A. Marsile Ficini et l'art. III, гл. 2-3.*

¹⁹⁹ Opera. P. 23–24. О противоположной тенденции: *Neri F. Le tradizioni italiane delle Sibille // Studi medievali. Torino, IV (1912-1913). P. 213 след.* (цит. у: *Tolnay Ch. de. Op. cit. P. 153*). Это мнение разделял и Савонарола.

²⁰⁰ Roma. Vaticano. Cod. Urb. 112, f. 7. Об этой рукописи см.: *Hevesy A. de. La bibliothèque de Matias Corvin. Paris, 1923. № 90.*

²⁰¹ А. Росси (Op. cit. P. 440) различает три течения: апокалиптическое (Орвьето), мессианское (Тибуртинская сивилла), ясновидческое (Сикстинская капелла).

²⁰² О росписях на тему Рождества см. след. главу.

²⁰³ *Warburg A. Op. cit. (Gesammelte Schriften. I. S. 156-157); Paatz W. Kirchen ... Bd. 5. S. 294 след.*

²⁰⁴ *Warburg A. Op. cit. S. 363.*

²⁰⁵ *Saxl A. The classical inscription ... P. 28-29.*

²⁰⁶ Например, у Пинтуриккио в апартаментах Борджа (1494) и Санта Мария Маджоре в Сполето (1501). См. ниже, с. 437.

²⁰⁷ *Rossi A. Op. cit. P. 451; Tolnay Ch. de. Op. cit. Гл. 7.* В последней работе хорошо показано, почему является преувеличением мнение К. Борински (*Borinski K. Die Rätsel ... S. 187*), будто текст Фичино прямо определил для Микеланджело выбор фигур и их интерпретацию (P. 133).

²⁰⁸ *Fischel O. Raphael... S. 182, ил. 193.*

²⁰⁹ В работе: *Hamilton N. Die Darstellung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Leonardo. Strasbourg, 1901 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes; 6)*, — содержится лишь слабый набросок об этом предмете.

²¹⁰ *Soulier G. Op. cit. P. 166, 228, 241, 276; Mengin U. Benozzo Gozzoli. Paris, s.a.*

²¹¹ Основные картины на тему «Поклонения волхвов» у Боттичелли:

1. Временем ранее 1475 г. датируется «Поклонение» в форме фриза еще в стиле Поллайоло (Национальная галерея) — одно из самых строгих произведений молодого мастера (*Mesnil J. Op. cit. Ил. 16-17*).

2. Картина 1476 г. (Уффици) небольших размеров: 111 x 134 см.

3. Г. Горн (*Horne H. A lost Adoration of the Magi by S. Botticelli // Burlington Magazine. I (1903). P. 63-74*) указал на существование несохранившейся картины, написанной Боттичелли для Палаццо Синьория после 1475 и до 1492 г. Однако предложенная им хронология «Поклонений волхвов» флорентийского мастера была опровергнута (*Mesnil J. Op. cit. P. 199, примеч. 58*).

4. Как показал К. Гамба (*Gamba C. Op. cit. P. 190*), «Поклонение» из собрания Меллона (*Mesnil J. Op. cit. Ил. 30*), вероятно, выполнено вскоре после возвращения из Рима (1481–1482).

5. Неоконченная картина (Уффици) возвращается к горизонтальной композиции и, возможно, восходит к эскизу, еще ранее разработанному Филиппино (*Gamba C. Op. cit. P. 197*).

²¹² *Mesnil J. Op. cit. P. 29.* Идентификация изображения двух молодых государей вызывала сомнения (*Trapesnikoff T. Op. cit.*).

²¹³ *Saxl F. The classical inscription ... P. 28; см. выше, с. 239.*

²¹⁴ *Clark K. Leonardo da Vinci ... P. 32; см. также ниже, с. 429-432.*

²¹⁵ *Poggi C. Note su Filippino Lippi: La tavola per San Donato e L'adorazione del Magi di Leonardo da Vinci // Rivista d'arte. Maggio-agosto 1910. P. 93-101.*

²¹⁶ *Vasari, ed. Milanese, III, 473.*

²¹⁷ *Mengin U. Les deux Lippi. Paris, 1932. P. 198; Scharf A. Filippino Lippi. Wien, 1936.* Об отношениях Пьеро дель Пульезе и Филиппино см.: *Wackernagel M. Op. cit. S. 282-283.*

²¹⁸ *Mesnil J.* Op. cit. P. 68. Г. Горн (A lost «Adoration of the Magi» ... P. 73) цитирует в связи с ней стих Исаяи: «Tunc videbis ... et mirabitur et dilatabitur cor tuum» [«Тогда увидишь ... и затрепещет, и расширится сердце твое» (Ис. 60, 5; в тексте Вульгаты «удивится» вместо «затрепещет»)].

²¹⁹ Например, К. Хит Вилсон (The Academy. 20 Nov. 1880, p. 372). Эти идентификации были приняты Г. Ульманом (*Ulmann H. Sandro Botticelli. München, 1903*), но отвергнуты Г. Горном (Op. cit.. P. 74), который ошибочно датировал картину 1480 г. Леонардо в фигуре человека в берете, погруженного в размышления, усмотрел Э. Мёллер (*Möller E. Wie sah Leonardo aus // Belvedere, 1929. S. 29*).

²²⁰ На важное значение этого братства в религиозной и мирской жизни Флоренции особо указывал эрудит XVIII в. Э. Фосси (*Fossi E. Monumenta ad Alammanni Rinuccini vitam contexendam. Firenze, 1792. P. 26, примеч.*). Документы государственного архива Флоренции, относящиеся к нему, приведены К. фон Фабрици в связи с исследованием о Микелоццо ди Бартоломео (*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. XXV (1904). Suppl., S. 93, 94*).

²²¹ Совещание 7 января 1428 г. постановило возобновить «representationem ceremoniarum oblationis trium Regum Magorum» [«представление церемонии приношения трех царей-волхвов»] (*Ibid. S. 93*). Протоколом собрания 29 ноября 1446 г. назначена комиссия из десяти членов (в том числе Иоанн Косма де Медичис и Микелоццо Орафус) «ad ordinandum festum majus et honorevole Magorum presentis annis» [«для устройства великого и пречестного праздника Волхвов в настоящем году»] (*Ibid. S. 94*).

²²² *Benelli G. Firenze nei monumenti domenicani. Firenze, 1913. P. 218, 219.*

²²³ Во флорентийском архиве сохранилось письмо Джентиле де' Бекки к Лоренцо с извещением, что Священная коллегия даровала членам братства индульгенцию сроком на год (см.: *Della Torre A. Op. cit. P. 328, примеч. 3*).

²²⁴ *Del Lungo I. Florentia. 1697. P. 193-194.*

²²⁵ *Wackernagel M. S. 156 (келья № 39 на втором этаже монастыря).*

²²⁶ *Müntz E. Les collections des Médicis ... P. 60.*

²²⁷ «Una [festa] che rappresentava quando i tre Re Magi vennero d'Oriente dietro alla stella che dimostrava la natività di Cristo: la quale era di tanta pompa e si magnifica che in ordinarla e farla teneva più mesi occupata tutta la città» [«праздество представляло, как три царя-волхва пришли с Востока вслед за звездой, указывавшей на Рождество Христово, и было оно столь пышно и великолепно, что весь город несколько месяцев только и занимался его устройством и проведением»] (*Machiavelli. Istorie fiorentine, VII, 12*).

²²⁸ *Maria Monti G. Le confraternità medievali dell'alta e media Italia. Venezia, 1927. T. I, p. 187.*

²²⁹ *Della Torre A. Op. cit. P. 328: Cod. Riccardiano 2024 C. 1602: «Oratio del Corpo di Christo da Donato Acciaiuoli e dellui nella Compagnia dei Magi recitata die XIII aprilis 1468».*

²³⁰ См.: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 12.* Размышления о Трех волхвах (магах) и исследования о магии принадлежат к последнему периоду творчества Фичино: в трактатах 1474 г. о них не говорится. Зато в 80-е гг. упоминания этого рода становятся часты: 1. В «Рассуждении против мнений астрологов» — недавно переизданном неоконченном трактате — набросана тема небольшого трактата-послания «Divina lex fieri a caelo non potest», посвященного 6 января 1481 г. Федерико Урбинскому — итоговой сводке астрологии Боговоплощения; 2. Проповедь Фичино под заглавием «О звезде волхвов» — общее обозрение на тему подтверждения христианства языческими религиями. Согласно А. Делла Торре (Op. cit. P. 620), она, как и другие «проповеди», была произнесена в 1467 г. в церкви Санта Мария дельи Анджели. Несмотря на сомнения П.О. Кристеллера (*Supplementum Ficinianum. P. LXXXIII*), это предположение вполне вероятно; 3. Шестая книга

сборника «Человек» с датой посвящения Лоренцо Медичи 30 октября 1490 г. (Opera, p. 916) — трактат о символическом смысле Эпифании. [Посвящение включено в десятую книгу «Эпистол» Фичино, но сборник с таким названием, составленный гуманистом, неизвестен. — *Ред.*] Он воспроизводит скорее послание 1481 г., нежели более раннюю проповедь.

²³¹ «Апология», написанная Фичино в 1489 г. в защиту трактата «О троякой жизни», содержит важное место, развивающее тему «de Magis qui Christum statim natum salutaverunt» [«о волхвах, тотчас поклонившихся Рождеству Христову»] (Opera. P. 572 след.).

²³² Opera. P. 573; *Chastel A. Marsile Ficini et l'art. III («Гермес»)*. P. 99.

²³³ Opera. P. 916.

²³⁴ *Kehrer H. Die heilige drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig, 1909.* Так, болонская (?) миниатюра начала XVI в. изображает некий замок звездочетов рядом с рождественской хижинкой (*Toesca P. Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. Milano, 1930. № CXLIX, ил. 152*).

²³⁵ Бертольдо Корсини в любопытном письме к Лоренцо просит принять своего брата Америго (довольно почтенного гуманиста) в академию, которую он в шутку называет «магической» — возможно, это Кареджи. Письмо, хранящееся в Arch. Med. a. il Princ., XXVI, 44n, приводится у: *Passerini L. Genealogia e storia della famiglia Corsini. Firenze, 1858. P. 129; Della Torre A. Op. cit. P. 821, примеч. 2.* В качестве косвенного подтверждения такого толкования можно еще отметить, что неаполитанский поэт Джанджовиано Понтано, прославившийся своими «академическим» кружком, экзотическими и астрологическими произведениями, в одной из эклог, где описываются картины, рассказывает и о «Поклонении волхвов» (*Adulescentia. VII, 42-54*): Мадонна у него окружена языческими божествами и астрологическими фигурами (*Io. Ioviani Pontani Carmina / Ed. B. Soldati. Firenze, 1902*).

²³⁶ С самых ранних времен христианства приход волхвов в Вифлеем был предметом споров о достоверности астрологии (*Boll F., Bezold C. Stern Glaube und Sterneutung ... S. 31, 107 след.*). Эти споры возобновились в XIV–XV вв., когда большое развитие получила «научная» астрология, особенно около 1490 г., когда Джованни Пико целую главу в «Рассуждениях против астрологов» посвятил опровержению «Звезды волхвов» Фичино (Кн. IV, гл. 15: «Per stellam Magorum non posse constellationem aliquam intelligi» [«Через звезду волхвов не может обозначаться какое-либо созвездие»]; см. изд.: Гарена, Vol. 2, p. 665–666).

²³⁷ *Lauts J. Domenico Ghirlandajo. Wien, 1943. S. 19 след.*

²³⁸ *Suida W. Le pitture del Bramante sulla facciata del Palazzo del Podestà a Bergamo // Emporium. Vol. 74 (1931). P. 340-348.*

²³⁹ См. ниже (ч. 3, разд. 1, гл. 2). О проблеме атрибуции картин: *Eckhout J. Juste de Gand, Berruguete et la cour d'Urbain: Catalogue de l'exposition. Gand, 1957.* Ничего не известно о работе, упомянутой Вазари в «Жизни Франческо Франчи» (Ed. C.L. Ragghianti. I, 924) как «una disputa di filosofi molto eccellentemente lavorata» [«диспут философов весьма превосходной работы»] в палаццо Бентивольо в Болонье, снесенном в 1507 г.

²⁴⁰ «Видел ли ты в моей зале собраний [в оригинале: «gymnasio». — *Ред.*] земной шар с Демокритом и Гераклитом по бокам? Первый смеется, второй плачет» (Opera. P. 637). Около 1475 г. Фичино связывали прочные отношения с Антонио Поллайоло, и можно предположить, что тот и был автором этой работы. О картине Браманте см.: *Baroni C. Bramante. Bergamo, s. a.*

²⁴¹ *Theologia Platonica. XIV, 8 (Opera. P. 317).*

²⁴² W. 19084a (Ed. J.P. Richter. № 1558).

²⁴³ См.: *Schubring P. Illustrationen zu Dantes Commedia ... и здесь выше (ч. 1, разд. 2, гл. 3).*

²⁴⁴ См. выше, с. 70.

²⁴⁵ См. ниже, с. 401.

²⁴⁶ Текст надписи: «Deus omnium Creator secum deum fecit visibilem et hunc fecit primum et solum quo oblectatus est et valde amavit proprium Filium qui appellatur Sanctum Verbum» [«Бог Творец всяческих, второго Бога, зримого, произвел Его первого и единого, каковым чтится, и возлюбил zelo Сына Своего, иже зовется Слово Божие»] представляет собой, за исключением последнего предложения, краткое изложение знаменитой в средние века и эпоху Возрождения цитаты из «Асклепия» (гл. 8. Ed. Nock-Festugière: Paris, 1945. Vol. 2. P. 305). Замечено, что эта надпись ближе к цитате из «Асклепия», приводимой отцами Церкви, чем к самому тексту «Герметического корпуса» (*Scott W. Hermetica*. Vol. 1. London, 1924. P. 299, примеч. Греческий текст у Лактанция (Div. inst. 4.6.4.) и «Послания к Феодору» псевдо-Анфимия (10.11) см.: Ed. Nock-Festugière. P. 304, p. 305 примеч.).

²⁴⁷ См. предисловие Томмазо Бенчи (Suppl. Fic. № XV1c (Т. 1. P. 98-101), Оно содержит восхваление «философической темноты», происходящей из-за того, что откровение свыше не может быть выражено до конца. Э. Гарен (*Garin E. Una fonta ermetica poco nota // La rinascita*. III (1940). P. 201, 232) особо указал на проникновение этого герметического учения в круг флорентийских мыслителей. О размахе этого явления см. также: *Kristeller P.O. Marsilio Ficino e Lodovico Lazzarelli // Studies ...* Гл. 11-12). Можно заметить, что сиенский «Гермес» был создан позже явления Джованни Меркурио да Корреджо в Риме (см. ниже: ч. 3, Введение).

²⁴⁸ См. выше, с. 78-79.

²⁴⁹ *Pigler A. Sokrates in der Kunst der Neuzeit // Die Antike*. XIV (1913). S. 281-294.

²⁵⁰ *Comparetti D. Vergilio nel Medio Evo*. Ed. 2. Firenze, 1896; *Zabughin V. Vergilio nel Rinascimento italiano ...; Soulier G. Op. cit.* P. 158.

²⁵¹ В работах: *Zabughin V. Op. cit.* P. 198 (Гл. 3); *Wolf E. Die allegorische Vergilerklärung des Christoforo Landino // Neue Jahrb. für das klassische Altertum*. XII (1939). S. 453 след., — показано, в какой мере, объявляя Вергилия «dogmatum Platoniorum expertum» [«сведущим в платоновских догматах»], Ландино воспользовался комментариями Сервия (например, на Buc. II, 96) и Макробия.

²⁵² *Wölfflin H. L'art classique (trad. fr.)* P. 120, примеч.

²⁵³ *Rossi V. Il Quattrocento ...* P. 156.

²⁵⁴ К экземпляру венецианского издания Макробия 1472 г. из Библиотеки Капитула в Падуе добавлен прекрасный фронтиспис (*Salmi M. // Arte Veneta*. VIII (1954). P. 136, ил. 142).

²⁵⁵ *Chastel A. Les capitaines antiques affrontés dans l'art florentin du XV siècle // Mémoires de la Société des antiquaires de France*. Vol. du cent-cinquantième de la Société. Paris, 1954. P. 279 след.

²⁵⁶ *Sabbadini R. Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*. Firenze, 1915. P. 80. Поэма представляет собой стихотворное переложение третьей декады Тита Ливия (*Steele R.B. The method of Silius Italicus // Classical philology*, 1922).

²⁵⁷ *Panofsky E. Herkules am Scheidewege // Studien Bibl. Warburg*. XVIII. Leipzig, 1930. Картина датируется, очевидно, 1504–1505 гг., то есть первым флорентийским периодом Рафаэля (*Longhi R. Percorso di Raffaello giovine // Paragone*. 1955). Одинаковый формат (17 x 17 см) [Так в тексте. — *Пер.*] и происхождение (до XVII в. — галерея Боргезе) заставляют думать, что «Сон» и «Три Грации» — парные картины. Поскольку Шипионе ди Томмазо Боргезе родился в 1493 г., можно предположить, что это — диптих-пророчество, «exhortatio ad iuvenem» [«напутствие юноше»], подобно «Весне» Боттичелли, посвященной Лоренцо ди Пьерфранческо. Античная группа «Три Грации», еще раньше зарисованная Федериги, в 1502 г. была отослана в Сиену, что лишний раз объясняет появление Граций в диптихе.

²⁵⁸ Известно много изображений Геркулеса с символическим яблоком. Одно из них принадлежит флорентийскому скульптору круга Бертольдо ок. 1500 г.

(воспроизв.: *Bode W. von. Die italienischen Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums. II. Bronzestatuen. Berlin, 1930. № 41*). См. также: *Salis A. von. Op. cit. S. 156-157.*

²⁵⁹ *Frittelli U. Gianantonio dei Pandoni detto il Porcelio. Firenze, 1900; Rossi V. Op. cit. P. 182.*

²⁶⁰ *Vasari, ed. Milanese, III, 361.*

²⁶¹ *Blum A. Les nielles du Quattrocento. Paris, 1950. № 154.*

²⁶² *Vasari, ed. Milanese, III, 311.*

²⁶³ *Chastel A. Melancholia in the sonnets of Lorenzo de' Medici // JWCI. VII (1945).*

²⁶⁴ *Waetzoldt W. Die Mimik des Denkens in der Malerei // Die bildende Kunst. II. S. 293-306.*

²⁶⁵ См. ниже, с. 371-381.

²⁶⁶ *Chastel A. Marsile Ficini et l'art. III, гл. 1.*

²⁶⁷ Об иконографии «свободных искусств» эпохи Ренессанса см.: *D'Ancona P. Le rappresentazioni allegoriche delle Arti liberali nel Trecento e nel Rinascimento // L'Arte. V (1902). P. 378 след.; Schlosser J. von. Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des ... Kaiserhauses. Wien, XVII (1896). S. 13-100; Marle A. van. Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance. Vol. 2. Den Haag, 1932. Гл. 3 («Науки и искусства»).*

²⁶⁸ *Mâle E. L'art religieux du XIII siècle en France. Nouv. éd. Paris, 1948. Кн. 2, гл. 2. Рукопись Аттванте: Bibl. Marciana (Venezia). Cod. lat., XIV, 35; Hevesy A. de. Op. cit. № 98.*

²⁶⁹ *Gombrich E.H. Botticelli's mythologies ... P. 57; см. также выше (ч.1, разд. 3, гл. 4).*

²⁷⁰ *Scharf A. Op. cit. (1950). P. 29. Фреска входила в довольно цельный дидактический ансамбль: сивиллы (возможно, работы Рафаэлино да Гарбо) на плафоне, несохранившаяся «Психомехания» справа, «Чудо и торжество Фомы Аквинского» слева, «Успение Богородицы» в глубине. На подготовительном рисунке архитектура разработана лучше и представляет собой нечто вроде провозвестия (доминиканского!) «Афинской школы». То, что изображены именно искусства, несомненно, идентификация же фигур слева не вполне однозначна. Выбор искусств может быть связан непосредственно с личностью кардинала Караффы (*Popham A.L., Pouncey P. Italian drawings (British Museum): The XIV and XV century. London, 1930. № 131*).*

²⁷¹ См. его письмо к Бартоломео дель Реньо: *Salutati C. Epistolario. A cura di Novati. Roma, 1893. Т. 2. P. 345-346 (см.: D'Ancona P. Op. cit.).*

²⁷² *Singularis descriptio Abatiae Fesulanae canonicorum regularium divi Augustini.*

Digna suis fiat bibliotheca libris
Fulgeat in primis amato marmore porta
Sit celata meo dextraque laeva modo
Sederit aurato cum pectine Phebus in altum
Plectra movens, quae cum cogitat ire lapis.
Et circum poteris turbam vidisse verendam
Ludere atque ad sonitum gramine ferre pedem
Gramina Calliope magno comitante Marone
Calcat prima, pedes sed movet ore gravi.
Naso celer pedibus, vel fors lasciva Thalia
Cogit, agit motu mollia crura levi.
Dira canens maesto Senecam Melpomena vultu
Increpat ad choream quod negat ire Dei.
Atque alii quos nunc longum narare fuisset
Dicentur tunc cum venerit hora rei.

... Будет достойна у них библиотека томов.
Прежде всего от дверей сокрытых и справа, и слева
Мраморных да возблестит изображение там:
Феб со плектром златым на небесах да воссядет,
И от бряцания струн камень, ты мнишь, оживет,
Рядом же сможешь узреть, как толпою высокопочтенной
Игры ведут и траву шумною топчут стопой.
Первой выходит на луг Каллиопа с великим Мароном –
Ласка у музы в глазах, но величаво лицо.
Скоро спешит Назон, и, кажется, Талии резвой
Нежно коснулся колен, в танце скором скользь.
С Сенекой рядом поет Мельпомена ужасны вешанья,
Ликом грозна, гласит, что не страшится богов.
Также и прочих, кого не время здесь перечислить,
Можно там увидеть всякий обеденный час.]

Текст «Описания» был опубликован Лами (*Lami. Deliciae eruditorum. Firenze, 1742. P. 127 след.*, место, относящееся к библиотеке: p. 128). Благодарим за это указание профессора Э.Г. Гомбриха. О клуатре см.: *Wackernagel M. Op. cit. S. 239-240*; о рукописях библиотеки: *Vespasiano da Bisticci. Vite degli uomini illustri / Hrsg. P. Schubring. Jena, 1914. S. 255.*

²⁷³ О «часовне Муз» см. ниже: ч. 3, разд. 1, гл. 2. Семь сохранившихся фигур (Галерея Корсини) экспонировались на выставке: «*La casa italiana nei secoli*». Firenze, 1948 (Catalogo ... P. 46).

²⁷⁴ *Wind E. Bellini's Feast of the Gods. Cambridge (Mass.). 1948. P. 9 след.*

²⁷⁵ *Marle A. van. Op. cit. P. 278 след.*; *Peterich E. Gli dei pagani nell'arte cristiana // Rinascimento. V (1942). P. 47-71.*

²⁷⁶ См. выше, с. 214.

²⁷⁷ В замке Орсини в Браччано серией фресок, восходящих к тароку, которая приписывается Антониаццо Романо, была расписана библиотека (*Borsari L. Il castello di Bracciano. Roma, 1895*).

²⁷⁸ *Calabi A. L'incisione italiana. Milano, 1931, ил. 30; Sez nec G. La survivance des dieux antiques ... P. 123 (англ. изд.: P. 140).* В примечании к исследованию А. Варбурга (*Warburg A. Gesammelte Schriften. Bd. 1. S. 412-415*) приводятся основные источники и краткий очерк истории вопроса (не упомянут Фичино). Позднеантичные (*Plutarchus. Quaest. conv. IX, 1417; Porphyrius. Vita Pythagori. 31; Martianus Capella. De Nupt. I, 28; Boet. De inst. mus. I, 27 и др.*) и средневековые (например, *Isidorus Hispalensis. // Patrologia Latina. T. 83, col. 987*) источники перечислены в работе: *Piper L. Mythologie der christlichen Kunst. Bd. 2. S. 207, 230.* «Эта система толкования, превращающая дев Геликона в божества небесных сфер, владычиц мировой гармонии, долго пользовалась успехом в римскую эпоху. В I в. ее придерживались стоики (Корнут упоминает ее в своем школьном учебнике), во II – платоники-эллиптики, вроде моралиста Плутарха и риторика Максима Тирского, в III ему оставались верны ученики Плотина, например, Порфирий и Аврелий, а позднее о ней часто упоминает Прокл. Полемист Арнобий высмеивает это учение, а беглое упоминание о нем у поэта Авсония показывает, насколько оно было популярно. Неоплатоники передали его последним языческим эзегетам (Макробий и Марциан Капелла с ученым видом излагают его), и таким образом эта древняя символика дожидая до средних веков. Понятно, что его подхватили и платоники Возрождения» (*Cumont F. Recherches sur le symbolisme funeraire ... P. 260-261*).

²⁷⁹ *Ficinus*. Opera. I. P. 614; II. P. 1282. Таблицу см.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 137. В кн.: *Yates F.A.* The french academies ... P. 133, примеч. 2, — говорится о конкуренции двух классификаций у мифографов и поэтов Возрождения.

²⁸⁰ См. ниже, с. 457-468.

²⁸¹ *Hajdecki*. Die italienische Lira da Braccio. Mostar, 1892.

²⁸² Лошадиной головы (*Vasari*, ed. Milanese, IV, 18).

²⁸³ Э. Винтерниц открыл дискуссию по поводу этого инструмента в Вашингтонском «Пире богов» Дж. Беллини (*The Art bulletin*. XXVIII (1946). P. 114 след.). Наши сведения взяты у Э. Винтерница, готовящего к печати общее исследование о «музыкальной археологии Ренессанса». Его замечания по поводу музыкальных инструментов в «Парнасе» Рафаэля см. ниже, с. 465.

²⁸⁴ *Kinsky*. Storia della musica a traverso l'immagine. Milano, 1930; *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art P. 48 след.

²⁸⁵ *Parigi L.* Nota musicale botticelliana // *Rivista d'arte*. XIX (1937). P. 71-78.

²⁸⁶ См. работу Э. Винтерница в кн.: *Les fêtes de la renaissance*. Paris, 1956. О капелле Строщи см. выше (с. 139-140) и ниже (с. 395-397).

²⁸⁷ Главные из них: письмо Никколо Микоцци от декабря 1474 г. (*Del Lungo I.* Florentia ... P. 393), анонимное описание и послание Аугурелли к Бембо (указаны в ст.: *Pozzi G.* La Giostra Medicea del 1475 e la Pallade di Botticelli // *L'Arte*, V (1902). P. 71-77), и письмо Филиппо Корсини (опубл.: *Kristeller P.O.* Studies ... P. 437 след.). Велик был и резонанс этого празднества в литературе: кроме поэмы Полициано следует упомянуть сочинение Нальдо Нальди, опубликованное А. Юлюбеом (*Hulubey A.* Naldo Naldi: Etude sur la Joute de Julien et sur les Bucoliques dédiées à Laurent de Médicis // *Humanisme et Renaissance*. III (1936). P. 169-186).

²⁸⁸ *Giovanni Aurelio Augurello*. Carmina (ms. Laurent., Plut. 34, cod. 46, f. 18ab):

Aurelius ad M. cum oratorem Bernandum Bembum.

In signis quare Medici sit, Bembe, requiris
Post tergum vinctis pictus manibus Amor
Sub pedibusque tenens arcus fractamque pharetram,
Pendeat ex humeris nullaque penna suis;
Atque solo teneat fixos immotus ocellos
Immeritam veluti sentiat ille crucem.
Horrida cui terreti Pallas supereminet hasta
Et galea et saeva Gorgone, terribilis.
Multi multa ferunt, eadem sententia nulli est:
Pulchrius est pictis istud imaginibus.

²⁸⁹ *Warburg A.* Die verschollene Pallas // *Warburg A.* Gesammelte Schriften. Bd. 1. S. 24; *Wittkower R.* Transformations of Minerva in Renaissance imagery // *JWCI*. II (1939). P. 196 след.

²⁹⁰ Джулиано говорит ему (2, 45):

Se mi presti il tuo santo furore
Leverai me sopra la tua natura
E farai, comme suol marmorea rota,
Che lei non taglia e pure il ferro arrotta.
[Дашь мне твое святое испуганье —
И над твоей же вознесусь природой:
Так сотворишь из мрамора точило,
Чтобы железо гладкостью точило].

См.: *Wittkower V.R.* Op. cit. P. 201; *Poggi G.* Op. cit. P. 74. Ж. Мениль (*Mesnil J.* Boticelli... P. 45), увидев решение, пишет: «Ребус был так хитроумен, что никто

из видевших штандарт, кроме узкого круга посвященных придворных, не понимал его смысла». Противопоставление Эрота и Антиэроса, которое имеется в виду в этой сцене, около 1490 г. было развернуто в серии аллегорий на тему двух видов любви (см. ниже, гл. 4).

²⁹¹ Vasari, ed. Milanese, III, p. 312.

²⁹² Шерсть, шелк, серебро, 243x158 см. Этот ковер отмечен уже Э. Мюнцем (*Müntz E. Histoire de l'art pendant la Renaissance ...* Т. 1. P. 718) и экспонировался на выставке итальянского искусства (Париж, 1935 – № 1752 по каталогу). Датировка временем около 1520 г., предложенная Мюнцем, не поддержана Ж. Менилем (*Mesnil J. Op. cit. P. 197, примеч. 40*), который обратил внимание на то, что аббат де Бодрей стал главой аббатства Сен-Мартен-о-Буа уже в 1491 г. Согласно этому автору и Г. Горну (*Horne H. Op. cit. P. 161*), картон, по которому выткан ковер, исполнен не ранее 1490 г. и должен быть связан с рисунками из Уффици и Оксфорда (*Gamba C. Op. cit. Ил. 115a-b*) примерно того же времени. См. также: *Wittkower R. Op. cit. P. 197*.

²⁹³ Опера. P. 675 след. Этот отрывок (полностью см.: *Chasiel A. Marsile Ficin et l'art. P. 45-46*) анализируется также в кн.: *Gombrich E.H. Botticelli's mythologies ... P. 51* след. Аналогичные места у Фичино: *De Christiana religione*, 13 (Опера. P. 18), *Laus Palladis* (Ibid. P. 1331). Антагонизм Паллады и Венеры присутствует в некоторых версиях мифа Продика (*Panofsky E. Herkules am Scheidewege ... S. 83*).

²⁹⁴ Венера Миролюбивая (*Venus Pacifica*) была эмблемой, избранной в 1463 г. Лавраной для медали в честь Рене Анжуйского (*Hill H. A corpus of Italian medals ... № 57, 59*). См. также: *Wittkower R. Op. cit. P. 194*.

²⁹⁵ Узкополитическое толкование видит здесь аллегория победы Лоренцо над заговором Пацци и коалицией 1478 г.; оно было предложено в работах: *Frothingham A.L. The real title of Botticelli's Pallas // Journal of the archeological institute of America. XII (1906). P. 438* след.; *Mesnil J. Op. cit. P. 55*, – однако нуждается в уточнениях после замечаний Р. Виттковера (Op. cit. P. 200) и Э.Г. Гомбриха (Op. cit. P. 53).

²⁹⁶ Программа росписи установлена по трактату Манилия (*Warburg A. Op. cit. Bd. 2, S. 477*).

²⁹⁷ См. выше, с. 82.

²⁹⁸ *Peterich E. Op. cit. (1942)*.

²⁹⁹ Один из наиболее замечательных в этом отношении текстов – написанная в молодости поэма Лоренцо «Спор», парафразирующая рассуждение Фичино о счастье (см.: *Wadsworth B. Landino's Disputationes Camaldulenses, Ficino's de Felicitate and l'Altercazione of Lorenzo de' Medici // Modern Philology. L (1952). P. 23-31*).

³⁰⁰ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. II, 1 и III, 1*, где содержится основная библиография (фундаментальные труды собственно о Фичино – работы П.О. Кристеллера, упомянуты там же – см. с. 127, №17). Очерк эволюции философии любви и истории интерпретации этого понятия дан в статье: *Meylan E.F. L'évolution de la notion de l'amour platonique // Humanisme et Renaissance, V (1938). P. 418-442*.

³⁰¹ С этим расходится иконографическая традиция (*Freyman R. The evolution of the Caritas figure // JWCI, XI (1948). P. 68* след.

³⁰² *Nardi B. Dante e la cultura medievale. 2e ed. Bari, 1949, I.*

³⁰³ Э. Кассирер в упомянутой работе (гл. IV) показал, что именно учение о любви занимало центральное место в философии Возрождения.

³⁰⁴ Посредственное сочинение Б. Фрегозо «Антиэрот» вышло в свет в Милане в 1496 г., трактат Эквицолы написан в Неаполе в 1494 (вышел в свет в 1525), «Азоланские беседы» Бембо написаны в 1496 (опубликованы в 1505), «Диалоги» Леона Эбрео – в 1501–1502 (опубликованы в 1535). См. об этом ниже в Заключение.

³⁰⁵ *Pflaum H. Die Idee der Liebe, Leone Ebreo, zwei Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie in der Renaissance // Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer*

- Geschichte. № 7. Tübingen, 1926. S. 14 след.; *Warburg A.* Gesammelte Schriften. Bd. 1. S. 41; Bd. 2. S. 478; *Kristeller P.O.* Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino. P. 319 след.
- ³⁰⁶ См. выше (с. 147 след.).
- ³⁰⁷ *Giovanni da Prato.* Il Paradiso degli Alberti. Ed. A. Wesselofsky. 4 vol., Bologna, 1867; *Rossi V.* Il Quattrocento. P. 195-6.
- ³⁰⁸ *Marinoni A.I.* Il regno e il sito di Venere // *Convivium*, IV (1956). P. 164 след.
- ³⁰⁹ Недавние статьи А.Б. Ферруоло (*Ferruolo A.B.* A trend in Renaissance thought and art: Polizian's Stanze per la Giostra // *The romanic Review*. XLIV (1953). P. 246-256; Boticelli's mythologies, Ficino's De amore, Politiano's Stanze per la giostra: Their circle of Love // *The Art Bulletin*, XXXVIII (1955). P. 17-26) лишь вновь указали на эту общую аналогию, не внося никаких уточнений.
- ³¹⁰ *Frey Salmann B.* Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten Leipzig, 1931 (Das Erbe der Alten. II). S. 74 след. А. фон Залис (*Salis A. von.* Op. cit. S. 153 след.) не упоминает о подробных исследованиях этого мотива в работах: *Deonna W.* Le groupe des trois Grâces et sa descendance // *Revue archéologique*, XXXI (1930). № 5. P. 274-332; *Idem.* Le motif antique des trois Grâces nues // *Bulletin du Musée d'art de Genève*. 1931. P. 191.
- ³¹¹ *Degenhart B.* Unbekannte Zeichnung Francescos di Giorgio // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. VIII (1939). S. 135. Ныне группа находится в музее дель Опера (*Carli E.* Il museo dell' Opera e la libreria Piccolomini di Siena. Siena, 1946. P. 11); она представляет собой римскую копию с эллинистической картины III в. до н.э.
- ³¹² *Warburg A.* Sandro Boticellis Frühling. I. S. 27; *Alberti.* De pictura. Ed. Janitschek. P. 174.
- ³¹³ *Gombrich E.H.* Op. cit. P. 32 и след. Некоторые из таких толкований: великолепие, чистота и счастье (Ландино), дух Юпитера, Солнца и Венеры (Фичино) могли быть показаны атрибутами Граций в античном искусстве: колосья, плоды, ветви и т.п. Э. Винд (*Wind E.* Bellini's Feast of the Gods. P. 11, примеч. 8) указывает на «Первоосновы богословия» Прокла (146), где триада является универсальным богословским принципом. Но в эпоху Кваттроченто его значение явно переосмыслено в «орфическом» и «катетическом» плане. См. у Пико (*Conclusiones*, XXXI, 8): «Qui profundo et intellectualiter divisiones unitatis Venereae in trinitatem Gratiarum ... intellexerit, videbit modum debite procedendi in Orphica Theologia» (*Seznec J.* Op. cit. P. 103). [«Кто глубоко и разумно... постигнет разделение единства Венеры в трице Граций, тот увидит должный способ продвижения в орфическом богословии»].
- ³¹⁴ *Supino J.B.* Il medagliere mediceo. Firenze, 1899. № 101, 103, 106. *Habich G.* Die Medaillen der italienischen Renaissance. Op. cit. S. 68, № 59.
- ³¹⁵ *Pico della Mirandola G.* Commento alla Canzone d'amore, II, 17 («О трех Грациях, следующих за Венерой, и о их именах»), Ed. E. Garin. Vol. I. Firenze, 1942. P. 508-509. Друг Петрарки Берхориус указывал, что две Грации должны быть обращены лицом к Венере («Книга об изображениях богов» («*Libellus de deorum imaginibus*») — ок. 1400, Северная Италия), не упоминая об их объятии (*Warburg A.* Op. cit. S. 540), хотя Петрарка описывает группу точно (*Africa*, III, 216).
- ³¹⁶ Грации в руке Аполлона. Как сообщает Макробий, это изображение соответствует античной традиции (*Saturn.*, I, 17, 13, Цит. в: *Warburg A.* Op. cit. S. 414; *Overbeck J.* Griechische Kunstmythologie. I. S. 21).
- ³¹⁷ Вопреки Р. Грюйе (*Gruyer R.* Raphael et l'Antiquité. Paris, 1863. I, 233) и В. Деонна (Op. cit.), это показал Э. Теа: *Tea E.* Le fonti delle grazie di Raffaello // *L'Arte*, XVII (1914). P. 31 след.
- ³¹⁸ *Panofsky E.* Herkules am Scheidewege... Эту трактовку принимает и А. фон Залис (Op. cit. S. 155).
- ³¹⁹ *Schubring P.* Cassoni. Leipzig, 1923, № 414; Wallace collection: Pictures and drawings. Ed. 3. London, 1949. P. 72, № 556; *Marle A. van.* The Italian schools of painting. Vol. XIII. P. 347, примеч. 1; *Berenson B.* Italian pictures of the Renaissance. Oxford, 1932. P. 454: «Триумф Любви (?), не позднее 1488».

- ³²⁰ Italian manuscripts in the Pierpont Morgan Library. New York; 1953. № 71, ил. 49 (с библиографией).
- ³²¹ Hill G. F. A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini. London, 1930. P. 242, № 919, ил. 149; Bode W. V. Bertoldo. P. 17, 21 (ил.).
- ³²² О четырех «Триумфах» Я. дель Селлайо из часовни Сан Ансельмо во Фьезоле см. в: *Schubring P.* Op. cit. № 372. То же на более поздней фреске Синьорелли для палатцо Пандольфо Петруччи в Сиене (ок. 1509, Национальная Галлерия, Лондон) на сюжет Петрарки.
- ³²³ *Kris E.* Op. cit. № 19 и 26.
- ³²⁴ Макет ризницы был одобрен в августе 1489 г., вестибюль построен несколько позже; Сангалло и Кронака подрядились на работу в марте 1493 г. (*Marchini G.* Op. cit. P. 90 – см. выше, с. 122-124). Вазари приписывает эту роспись Сансовино.
- ³²⁵ Это та сцена, которую Мантенья исполнил в гризайле на своде Камера дельи Спозы в Мантуе (1473–1474: *Tietze-Conrat E.* Mantegna. London, 1955. Ил. 83) и которую повторил Дюрер (*Panofsky E.* Op. cit., Vol. II. Ил. 49).
- ³²⁶ См.: *Chastel A.* Marsile Ficini et l'art. P. 121 и 123. Отсюда происходит символ «Антиэрота», о котором говорится в трактатах: *Haedus P.* De amoris generibus. Treviso, 1492 и: *Fregoso B.* Anteros. Milano, 1496. См.: *Panofsky E.* Studies in iconology. P. 127 след.
- ³²⁷ Вспомним, что борьба двух Эротов была изображена Донателло (см. выше: ч. 1, с. 55 след.), а затем Бертольдо на медичейской гемме (там же, с. 78).
- ³²⁸ *Marrone L.* Il mito d'Orfeo nella drammatica italiana // Studi di letteratura italiana. Firenze, 1922. P. 119-259. О значении этого мифа для Фичино см.: *Chastel A.* Marsile Ficini et l'art. Introd. P. 30-31.
- ³²⁹ «Пир» (I, 3) упоминает об «орфической» космогонии в начале «Аргонавтик». Сводка текстов об Орфее как символе культуры (*Plato.* Leg., III; *Hor.* Ad Pis., 391; *Servius.* Ad Georg., IV, 525; *Lactant.* Div. inst., I, 5; Боккаччо и др.) приведена в: *Lemmi Ch. W.* The classic deities in Bacon (a study in mythological symbolism). Boston, 1933. P. 152-153. Однако Фичино там не упоминается.
- ³³⁰ Th. Pl., XIV, 8 (Opera. P. 318). Этот отрывок рассматривал В. Дресс: *Dress W.* Op. cit. S. 99.
- ³³¹ Данте. Пир, II, 1, 3; *Pezard A.* Le «Convivio» de Dante // Annales Université de Lyon. III, 9. Paris, 1940. P. 15. Эта тема восходит к Цицерону через посредство Сервия (Ad Aen. VI, 65) и Брунетто Латини (Tes. III, 11) и вновь возникает у Боккаччо (De geneal. deorum, V, 12), где лира Орфея превращается в «oratoria facultas» [способность красноречия].
- ³³² Th. Pl. XIII, 2 // Opera. P. 295.
- ³³³ См. новейшую работу: *Pedretti C.* La macchina teatrale per l'«Orfeo» di Poliziano // Studi vinciani. Genève, 1957 P. 90-97.
- ³³⁴ *Schubring P.* Cassoni. № 85. P. 304 (собрание Ланкоронски, Вена). Эти «рассказы об Орфее» могут быть сопоставлены с росписью кассонов, посвященной мифу об аргонавтах, которая имеет такой же повествовательно-драматический характер (*Reinach S.* La mythologie figurée. № XLIII. P. 136-137).
- ³³⁵ *Borenus T.* Some italian cassone pictures // Italienische Studien P. Schubring zum 60. Geburtstag gewidmet. Leipzig, 1929. S. 1-9. Стиль этих работ, вероятно, составляющих полную роспись двух кассонов (по три панно на предмет), можно сблизить с «Историей Ариадны» (*Schubring P.* Op. cit. № 381-382) и флорентийской гравюрой «Триумф Ваха и Ариадны» ок. 1480 (*Hind A.* Italian engravings. № 11), также представляющими собой популяризацию поэм Полициано и Лоренцо.
- ³³⁶ *Ballardini G.* La majolica italiana (dalle origini alla fine del Cinquecento). Firenze, 1938. P. 44, ил. 42. Согласно О. фон Фальке, этот сервиз был выполнен для Пьетро Ридольфи, зятя Лоренцо Великолепного.
- ³³⁷ *Molinier E.* Les plaquettes de bronze de la Renaissance; *Bode W. von.* Bertoldo. S. 41.

³³⁸ И. Юдеи (*Judey J. D. Beccafumi. Freiburg i. Br., 1932. S. 100*) полагает, что картон не может принадлежать Беккафуми; вероятнее, авторство Дж.Б. Соццини. Новая атрибуция принадлежит Г.Ф. Гартлаубу (*Hartlaub G.F. Ein unbekanntes Werk des Francesco di Giorgio // Panteon. Febr. 1943*), который видит здесь, без достаточных оснований, не Орфея (по Фичино), а каббалистического Адама (по Пико).

³³⁹ *De vita, III, 17 (Opera. P. 555-556).*

³⁴⁰ Фичино постоянно говорит об Орфее как о поэте-философе солнечного божества. Например: «Орфей назвал Аполлона живым оком небес... обладающим печатью, дающей форму всякой вещи в мире» (*Opera. P. 295 – Th. Pl. XIII, 2*). Аполлон и Орфей приносят благо как душе, так и телу: «Для древних богословов Аполлон был изобретателем медицины... В книге гимнов Орфей утверждает, что бог сей рассылает животворящими лучами здоровье и жизнь для всех, удаляя болезни...» (*Opera. P. 651*).

³⁴¹ *Berenson B. The drawings ... Op. cit. № 1064; Popp A.E. Leonardos Zeichnungen ... № 21; Popham A.E. Les dessins de Léonard. Bruxelles, 1947. № 110A. P. 44; Goldscheider L. Leonardo da Vinci. № 54 (С. 30: «значение этой аллегории пока не установлено»).* Рисунок датируется 1493-1494 гг. и обычно связывается с эмблемами, аллегориями и маскарадами, придуманными Леонардо для дворца Лодовико Моро, изобилующими политическими и личными аллюзиями: «солнце имеет здесь ту же силу, что на гербе герцога».

³⁴² *Geta F. L'avventura di Ercole // Rinascimento, V (1954). P. 227-260.* Фичино в этой работе не упоминается, однако в его письме к Джованни Нези от 1477 г. содержится своего рода «моралите о Геркулесе» в соответствии с трехчастным членением способностей, данным в «Тимее»:

Голова	rationali natura [разумная природа]
Сердце	irascendi natura [гневная природа]
Печень	concupiscendi natura [вождедеющая природа]

«Ratio in nobis Hercules nominatur. Hic occidit Antaeum id est immania quaedam simulachra phantasiae» [«Разум в человеке именуется Геркулесом. Он убивает Антея, то есть некие безумные призраки воображения»] и далее: «leonem, iracundiam et hydram, concupiscendi vim» [«льва, силу гнева, и гидру, силу вожделения»].

³⁴³ См. об этом: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 176, примеч. 5.*

³⁴⁴ *Panofsky E. Herkules am Scheidewege ...*

³⁴⁵ Фрагмент Геркулеса из собрания Гарднера (Бостон) см.: *Clarck K. Piero della Francesca. Ил. 98; о флорентийском Геркулесе: Salmi M. Paolo Uccello ... P. 32.*

³⁴⁶ *Bode W. von. Die italienischen Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. II. Bronze Statuetten. Berlin, 1930. Ил. 10, № 41; Salis A. von. Op. cit. S. 56, 259. См. также: Bayet F. Hercule funéraire // Mélanges Ecole de Rome. XXXIX (1921). P. 234; Cumont F. Op. cit. P. 480 и № 3; Cassirer E. Op. cit. S. 77.*

³⁴⁷ *Weller A.S. Francesco di Giorgio. Ил. 12; Saxl F., Meier M. Verzeichnis astrologischer Handschriften ...Vol. III. 1953.*

³⁴⁸ *Müntz E. Les précurseurs ... P. 48.* Не позднее 1277 г. изображение Геркулеса появилось на флорентийской печати (*Paatz W. Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toscana. S. 198*).

³⁴⁹ *Salmi E. Scritti vinciani. Firenze, 1924. P. 205.*

³⁵⁰ *Tolnay Ch. de. Michelangelo. I, p. 197, III, p. 100-101.*

³⁵¹ В книге: *Weisbach W. Trionfi. Berlin, 1919, – дан первый набросок этой темы, причем, как заметил Э. Панофски (Studies in iconologie. P. 291, примеч. 62), различные ее аспекты смешаны. Уже в романском искусстве воинская пышность могла иметь не только «политическое», но и «религиозное» значение (Cumont F. Op. cit. P. 457).*

³⁵² О Скале и его дворце см. выше (с. 146).

³⁵³ Мотив рельефа «Опьянение» – кентавры вокруг кипящего сосуда, из которого вылезает свинья, – можно сопоставить с пассажем Плотина (Энн. I, 6-6) о «свиньях в грязи».

³⁵⁴ Всё это, следовательно, не похоже на более позднюю гравюру Б. Бандинелли «Поединок Аполлона с Купидоном в присутствии богов» (1545), которую считают образцом неоплатонической «психомеханики» (*Panofsky E. Studies in iconology*).

К разделу II

³⁵⁵ *Baudelaire Ch. Notes nouvelles sur Edgar Poe // Baudelaire Ch. Nouvelles histoires extraordinaires*. Ed. J. Crépet. Paris, 1933. P. XX-XXI. Текст относится к январю 1857 г.

³⁵⁶ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*, II.

³⁵⁷ «In somma ad ogni cosa dà supremo ornamento questa graziosa e sacra bellezza, e dir si può che 'l bono e 'l bello, a qualche modo, siano una medesima cosa» (*Castiglione B. Il libro del Cortegiano*, IV, 59. Ed. V. Cian. Firenze, 1894. P. 483).

³⁵⁸ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*, II, p. 87, 89 (таблица составляющих элементов Красоты).

³⁵⁹ Наиболее значимый отголосок этого отношения к жизни и наиболее выдающийся опыт его продолжения в современном мире можно найти в эстетике Рёскина. «Знание того, что прекрасно, — пишет он, — ведет и становится первым шагом к знанию вещей, достойных быть любимыми, а законы, жизнь и радость красоты в Божьем материальном мире — столь же вечная и священная часть Его творения, как в мире душ добродетель, а в мире ангелов хвала Ему» (*Modern painters*. Vol. V. Epilogue, p. 390). [В оригинале цитировано по переводу Марселя Пруста: *La Bible d'Amiens*. Paris, s. a. P. 102].

³⁶⁰ *Trattato ...* ed. Ludwig, 13; ed. McMahon, 35. См.: *Marinoni A. I rebus di Leonardo da Vinci*. Firenze, 1954. P. 60; *Castelfranco G. Momenti della recente critica vinciana // Leonardo : Saggi e Ricerche*. Roma, 1954. P. 437. О проблеме в целом см. ниже, с. 409-428.

³⁶¹ *Panofski E. Idea : Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig, 1924. S. 119. Метафора статуи, «форма» которой отлична от «материи», использована Аристотелем (Метафизика, IX, 6) как психологический символ, у Плотина (Энн., I, 6, 9) стала символом этическим и вновь явилась во всей силе у Фичино в трактате «На книги Дионисия Ареопагита о Троице» [На самом деле здесь цитируется комментированный перевод «Мистического богословия» Дионисия. — *Ред.*] (Opera, II, 1020); «quemadmodum qui statuam indigenam fabricant auferentes omnia quae circum apposita impediunt perspicuum formae latentis intuitum solaque ablatione pulchritudinem ipsam in se pandantes occultam...» [... как те, кто, изготовляя из природной материи статую, убирают из нее всё, что мешает ясно узреть скрытую форму, располагаясь вокруг нее, и таким образом открывают утонувшую в ней красоту...]. Об основном значении этого символа у Микеланджело см.: *Tolnay Ch. de. Werk und Weltbild ...* S. 100.

³⁶² «L'amor è tanto più fervente quanto la cognizione è più certa» (Леонардо); «l'artista puo solo essere superato da se stesso» (Микеланджело). Толкование этого последнего афоризма, приведенного у Вазари, см.: *Schlosser J. La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di uno suo cultore*. Bari, 1936. P. 195.

³⁶³ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*, I, гл. I.

³⁶⁴ Уже в одном раннем сочинении, посвященном этой проблеме, Фичино писал: «Deus, natura, ars inter se tenent ordinem ut unus alteri materiam prepararet, Deus naturae, natura vero arti» [«Бог, природа, искусство стоят в таком порядке, ибо один другому предоставляют материю: Бог природе, природа же искусству»] (*Kristeller P.O. Studies...* P. 65). О похвале Фичино искусству см.: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*, I.

³⁶⁵ Th. pl., XIII, 2 (Opera. P. 290).

³⁶⁶ Th. pl., XII, 4 (Opera. P. 273). У П.О. Кристеллера (*Kristeller P.O. Pensiero filosofico ...* P. 409-410) ссылка на Плотина (Энн., I, 4).

³⁶⁷ Р. Клейн (*Klein R. Le «spiritus phantasticus» et le rôle de l'imagination de Ficin à Bruno //Revue de métaphysique et de morale*, 1956) показал, что именно в области

воображения у неоплатоников устанавливается контакт всеобщего («идей») и особенного; лишь воображение способно привести в действие сокровенный механизм Вселенной, даже просто выразить видимое и невидимое, многое и единое.

³⁶⁸ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art.* P. 71 См. там же и с. 131-134 настоящей книги.

³⁶⁹ *Ficino.* In *Platonis Convivium*, IV, 4.

³⁷⁰ *Commentarium in Philebum.* II, 53 // *Orega*, p. 1267. Искусство и наука в эпоху Возрождения потому и связаны столь тесно, что в равной мере относились к тому, что тогда называли «магией», преобразующей и «завершающей» явленный мир (*Chastel A. Marsile Ficin et l'art.* I, 2).

³⁷¹ К такому заключению пришли Э. Пановски и Э. Блант (*Panofsky E. Idea...; Blunt A. Artistic theory in Italy, 1450-1500.* London, 1940 (Ed. 2 — 1954).

³⁷² Большинство фактов этого рода, приводимых ниже, собрал М. Ваккернагель (*Op. cit.*, S. 306 след.)

³⁷³ *Vasari*, ed. Milanese, V, 350. В биографии Перино дель Вага (там же, VI, 103-104) говорится, что это было «старое обыкновение».

³⁷⁴ См.: *Floerke H. 75 italienische Künstlernovellen der Renaissance.* München, 1910. Вот грубое выражение Давида Гирландайо, защищавшего в 1476 г. от аббата Пассиньяно брата Доменико, неучтиво обошедшегося с духовными лицами: «valeva più la virtù di Domenico che quanti porci abbati suoi pari furono mai in quel monastero» [«у Доменико, думаю, больше достоинств, чем у любого свинячьего аббата, сколько их когда было в этом монастыре»] (*Vasari*, ed. Milanese, III, 272-273).

³⁷⁵ *Wackernagel M.* *Op. cit.* S. 371.

³⁷⁶ Чтобы оправдать вольное поведение художников с меценатами, всегда ссылались на их особую психологию: «Communemente questi magistri eccellenti hanno del fantastico e da loro convien torre quello che se po haver» [«Все эти превосходные мастера обыкновенно с придурью, и от них надобно брать то, что можно взять»], — писал Федерико Гонзага герцогине Миланской (*Kristeller P. O. Andrea Mantegna.* London, 1901. P. 480, doc. 36).

³⁷⁷ *Trattato ...* Ed. H. Ludwig, §59; éd. McMahon, §89. См.: *Gombrich E.H.* *Op. cit.* P. 302. Позднее Франсиско де Олланда приписал Микеланджело суровые суждения на сей счет: «Бессмысленная чернь всегда любит то, что должна бы презирать, и осуждает то, что заслуживает наибольшей похвалы», а также, вслед Горацию (*Ad Pis.*, 9-11): «Живописцы и поэты имеют власть решаться на то, что им нравится и что они считают наилучшим» (*Hollandia F. de. Quatre dialogues sur la peinture Trad. fr.* Paris, 1911. P. 111 и след.).

³⁷⁸ *Vasari*, ed. Milanese, III, 270 и IV, 142.

³⁷⁹ *Wackernagel M.* *Op. cit.* S. 373. Так, по-видимому, Микеланджело изваял «Геркулеса» (1493).

³⁸⁰ Благодаря новелле, приписываемой А. Манетти, стала знаменитой шутка с плотником Грассо, в которой участвовал Брунеллески. Пристрастие к «bugle» (грубым шуткам) засвидетельствовано у Боттичелли, Леонардо, Микеланджело. Самыми неожиданными были розыгрыши последнего, который, работая у Гирландайо, пугал посетителей изображениями бородатых Мадонн и Распятый в панталонах (*Vasari*, ed. Milanese, VI, 535-537).

³⁸¹ Описание корналины Нерона см. выше (ч. 1, разд. 1, гл. 2). Об эстетизме Гибберти: *Schlosser J. von. Lorenzo Ghiberti.* Basel, 1941. S. 112; о его идее «прогресса»: *Gombrich E.H.* *Op. cit.* P. 295 след.

³⁸² *Kris E., Kurz O.* *Die Legende vom Künstler.* Wien, 1934.

³⁸³ В работе: *Cendalli L. Giulio e Benedetto da Majano.* San Casciano, s. a. P. 183-184, — опубликован список «scrittoii» [рукописных библиотек] этих скульпторов. Они включают двадцать восемь книг, среди которых благочестивые наставления, Данте, Тит Ливий, история Флоренции (*Wackernagel M.* *Op. cit.* S. 366).

³⁸⁴ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art.* P. 102; *Panofsky E.* *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung // Monatshefte für Kunstwissenschaft.*

XIV (1921). S. 188-209; *Trauman-Steinitz K.* A pageant of proportion in illustrated books of the 15th c. // *Centaurus*. I (1951). P. 309-333.

³⁸⁵ Альберти напоминает выражение, приписанное Лактанцием (*De div. just.* I, 10, 3) Гермесу Трисмегисту: человек изображает богов по своему образу в силу своей природы и происхождения (*Della pittura*, 11 — ed. Janitschek, p. 93). Цитата из Асклепия дана только в латинском тексте. Толкование этого места у Альберти: *Giehlow K.* Die Hieroglyphenkunde des Humanismus ... S. 36 след.

³⁸⁶ *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 118-119.

³⁸⁷ Молчание об этом предмете такого осведомленного историка, как Буркхардт, непонятно. От Бернардина Сиенского до Савонаролы всех проповедников тревожили гомосексуальные нравы Тосканы (*Schnitzer J.* Savonarola. München, 1924. T. 1, S. 272). Филиппи после смерти фра Джироламо записал в дневнике, что теперь снова «можно предаваться содомии и не бояться неприятностей» (Стопаса. P. 497. Цит. по: *Ibid.* T. 2, S. 848). Красноречивым источником сведений на сей счет служит сборник «Фаецци», составленный ок. 1470—1480 гг. (опубликован в 1548), в Новое время переведенный в изд.: *Wesselski A.* Angelo Poliziano: Tagebuch. Jena, 1929 (авторство Полициано абсолютно не доказано). В нем можно найти много намеков на любовь к «garzoni», оправдывающих репутацию Флоренции как «нового Содома» (там же, S. XXXI след.).

³⁸⁸ *Wackernagel M.* Op. cit. P. 339.

³⁸⁹ Il codice Magliabecchiano. Ed. K. Frey. Berlin, 1892. Cl. XVII, 17, p. 104. Ж. Меньиль (*Mesnil J.* Op. cit., p. 128) полагает, что «женщина была не единственным предметом любви Боттичелли». В 1473 г. обвиняемым был мальчик по имени Берто Пиалла (*ibid.*, p. 98 и p. 204, примеч. 83); о доносе 1502 г., который автор, неизвестно почему, считает наветом «плакс» (см.: *Ibid.*, p. 211, примеч. 160).

³⁹⁰ *Seailles G.* Léonard de Vinci. Paris, 1892. P. 12. 9 апреля 1476 г. дело было закрыто, суд отменен, а два месяца спустя обвинение с обоих обвиняемых сняли. Вопреки мнению автора, то, что донос был анонимным, еще не являлось достаточным основанием отвергнуть его.

³⁹¹ *Richter J.P.* The literary works. P. 457. *Fumagalli G.* Leonardo: Textes choisis. P. 286-287. О Салаи см.: *Muller E.* Salai und Leonardo da Vinci // *Jahrb. der kunsthistorischen Sammlung* (Wien). Neue Folge. II, 1928. S. 139 след. Автор статьи пытается реконструировать живописные работы молодого человека. Его имя и факты биографии установил Л. Бельтрами (*Beltrami L.* // *Marzocco*. 7 settembre 1919). Прозвище Салаи взято из поэмы «Морганте» Пульчи, вышедшей в свет в 1481 г.

³⁹² Исследование Р. Кейтлера (Keitler) о знаменитом анатомическом рисунке коитуса в разрезе, опубликованное в: *Zeitschrift für Psychoanalyse*. IV. 1916—1917, — основано на фактических ошибках, отмеченных Л. Бельтрами (*Miscellanea Vinciana*. Milano. Dec. 1923). набросок психоанализа Леонардо, данный Зигмундом Фрейдом, впервые вышедший в свет в 1910 г., подробно разобран Р.А. Тейлором (*Taylor R.A.* Leonardo the Florentine. London, 1927) и не выдерживает критики с исторической точки зрения. Р.С. Стайтс (*Stites R.S.* A criticism of Freud's Leonardo // *College art journal*. New York. Vol. VII (1948), 4. P. 257-267) так вкратце возразил на гипотезу Фрейда: во Флоренции Леонардо «certainly had opportunities to observe homosexuality. The humanists there preached the ideal of platonic love or masculine friendship» [«безусловно, имел возможность наблюдать гомосексуалистов. Флорентийские гуманисты проповедовали идеал платонической любви или мужской дружбы»], но его собственные гомосексуальные наклонности ниоткуда не видны. Ср. прекрасный обзор: *Schapiro M.* Leonardo and Freud, an art historical study // *The Journal of the History of Ideas*. April 1956. Мы полагаем, что проблему надо ставить так, как это делал К. Кларк (*Clark K.* Op. cit. P. 44), а позднее Р. Лэнгтон Дуглас (*Langton Douglas R.* Leonardo da Vinci, his life and his pictures. Chicago, 1944. P. 8-9). В книге: *Fumagalli G.* Eros di Leonardo. Milano, — есть полезные частные наблюдения, но совершенно напрасно избран тон оправдания.

³⁹³ Codex Atl., 358 v.; *Fumagalli G.* Op. cit., p. 354.

³⁹⁴ *Popham A.E.* Les dessins... P. 54; *Gombrich E.H.* Leonardos grotesque heads (см. выше) и др.

³⁹⁵ Г. Кастельфранко предлагает весьма раннюю датировку рисунка (до 1473 г.), Б. Беренсон (№ 1170) и К. Кларк весьма убедительно датируют его временем около 1480 г.

³⁹⁶ *Frey K.* Dichtungen ... IX, LXVIII. Во время спора о «Страшном Суде» привязанности Микеланджело дали повод к ядовитым намекам Аретино (*Grimm H.* Das Leben Michelangelos. Neue Aufl. Leipzig, 1940. S. 787 след.). См. также: *Symonds J.A.* The life of Michelangelo Buonarrotti. London, 1893. Vol. 2. P. 381-385.

³⁹⁷ *Milanesi G.* Le lettere ... P. 418; *Tolnay Ch. de.* Op. cit. Т. 3. P. 23.

³⁹⁸ *Steinmann E., Pogatscher G.* // Rep. für Kunstwissenschaft. XXIX (1906). S. 496; *Tolnay Ch. de.* Op. cit. Т. 3. P. 24.

³⁹⁹ *Wickhoff F.* Die Antike im Bildungsgange Michelangelos // Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschungen. III (1882). S. 433; *Panofsky E.* Studies in iconology. P. 229.

⁴⁰⁰ Джованантонио Бацци утверждал, что в 1515 г. дал победившей на скачках лошади кличку «Содома» (*Vasari*, ed. *Milanesi*. VI, 389), закрепившуюся и за ним самим. Этот легкомысленный эпатаж – характерное свидетельство вольных нравов того времени (*Wackernagel M.* Op. cit. S. 367). Совсем иное дело – муки «платонического Эроса».

⁴⁰¹ Мотивы симпатии Данте к содомитам (XV песнь «Ада») остроумно использованы в «Коридоне» А. Жида. Их можно толковать и иначе, если верно предположение А. Пезара, что здесь идет речь об «умственной содомии» грамматиков и клириков, изменивших родному языку.

⁴⁰² Одно из стихотворений посвящено Альберти (*Michel P.H.* Op. cit. P. 69; *Rossi V.* II Quattrocento. P. 267).

⁴⁰³ *Comparationes Aristotelis et Platonis* [«Сопоставление Аристотеля с Платоном»] Георгия Трапезундского написано в 1455 г., сочинение Виссариона «*In calumpnatorum Platonis*» [«Клеветнику Платона»] написано не ранее 1458 г. и вышло в свет в Риме на латинском языке в 1469. См. об этом споре: *Möhler L.* Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann. Paderborn, 1923. I, S. 351-389; *Rossi V.* II Quattrocento ... P. 98-99; *Zilsel E.* Op. cit. S. 226-227.

⁴⁰⁴ *Monnier Ph.* Le Quattrocento. II, p. 95. Многочисленные «дружеские» письма Фицино его юному ученику: Опера, p. 606, 635, 639, 764 и др.

⁴⁰⁵ *Convivio*, VII, 16.

⁴⁰⁶ *Meylan E.F.* L'évolution de la notion d'amour platonique // *Humanisme et Renaissance*. V (1938), p. 418-442. Фицино специально подчеркивал чистоту смысла своих «epistola amatoria» [любовных посланий], любовь в которых «Платонова честная, а не Аристиппова бесстыдная» (Опера, p. 618). Любовь, о которой здесь идет речь, часто бывает дружбой нескольких людей, отношениями доверительного общения, благодаря которым группа сохраняет единство (*Kristeller P.O.* Studies... P. 119-120).

⁴⁰⁷ «*Ne disjunctus post mortem locus ossa separat quorum animos in vita conjunxit amor*» [«Да не разлучит разделенное место по смерти тех кости, чьи души при жизни соединила любовь»] (*Del Lungo G.* Fiorenza... P. 277). Дж.А. Саймондс в главе своей книги (*Symonds J.A.* Renaissance in Italy, the revival of learning. London, 1900), посвященной «третьему периоду гуманизма», дает психологические портреты большинства этих «мудрецов».

⁴⁰⁸ Г.У. Дженсон (*Janson H.W.* The sculpture of Donatello ... Vol. 2. P. 85-86), напоминая по поводу этого странного произведения о репутации Донателло, пишет: «its message ... has little to do with the *ethos* of biblical heroes» [«его смысл ... не имеет ничего общего с “этосом” библейских героев»].

⁴⁰⁹ Литераторы «fin de siècle» (Гюисманс, Жан Лоррен, Пеладан и др.) с особо настойчивым пристрастием говорили об «извращенных андрогинах» и женственных отроках флорентийского Возрождения. Сводку их холодно-эротических текстов см.: *Praz M. La carne, la morte e il diavolo*. Ed. 3. Firenze, 1948. P. 335 след.

⁴¹⁰ *In Platonis Convivium*, V, 4-5.

⁴¹¹ *Bayer R. Léonard de Vinci*. P. 171 след.: Лепка формы и ранняя юность.

⁴¹² Особенно в ангелах из «Поклонения волхвов» (*Popham A.E. Op. cit.* Pl. 38).

⁴¹³ *Ochenkowski H. The Lady with the Ermine // The Burlington Magazine*, XXXIV (1919), P. 192 след. Дж. Фумагалли (*Fumagalli G. Eros di Leonardo*. P. 163 след.) видит здесь первое изображение андрогина.

⁴¹⁴ *Popham A.E. Op. cit.* Pl. 131A, 141, 143, 147ск.

⁴¹⁵ *Windsor*, № 12276 (*Popham A.E. Op. cit.* Ил. 24; *Goldscheider L. Op. cit.* Ил. 8). См. общий обзор проблемы в кн.: *Clark K. Leonardo*. P. 44-45, — и пронизательные замечания в кн.: *Thiis J. Op. cit.* P. 137.

⁴¹⁶ *Windsor*, № 12572 (*Popham A.E. Op. cit.* Ил. 213A. P. 70; *Goldscheider L. Op. cit.* Ил. 99).

⁴¹⁷ П. Вюйо (*Vuillaud P. La pensée ésotérique de Léonard de Vinci*. Paris, 1945. P. 86 след.) в связи с «Иоанном», а также с «Ваххом», которого чересчур уверенно считает произведением Леонардо, смело вспоминает даже каббалу и орфиков. Собрания Кеннета Кларка (*Op. cit.* P. 176) подводят к более осторожным выводам.

⁴¹⁸ *Crutwell M. Luca Signorelli*. P. 44.

⁴¹⁹ *Tolnay Ch. de. Michelangelo*. Т. 1. P. 110.

⁴²⁰ *Vasari*, ed. Milanese, VII, 150. Статуя датируется приблизительно 1496 г. (*Tolnay Ch. de. Op. cit.* Т. 1. P. 144).

⁴²¹ *Wölfflin H. L'art classique*. О замечаниях А. Форатти (*Foratti A. Gli «ignudi» della volta Sistina // L'Arte*. XXI (1918), P. 109-126) см. ниже (ч. III, разд. V), Ш. де Тольнай (*Op. cit.*, II, p. 64) считает «ignudi» «гениями разумной души».

⁴²² Эти изображения подготовлены этюдами на античные темы, например любопытным «Меркурием — Орфеем — Аполлоном» 1501 г. (*Tolnay Ch. de. Т. 1. № 88*) и бюстом 1504 г. по мотивам «Аполлона Бельведерского» (*Ibid.* № 184), но в росписи Сикстинской капеллы «психологический» регистр бесконечно богаче и одушевленнее.

⁴²³ *Ibid.*, Т. 3. P. 114.

⁴²⁴ *Panofsky E. Studies in iconology*. P. 229. *Tolnay Ch. de. Op. cit.* P. 111 след.

⁴²⁵ *Vasari*, ed. Milanese, VII, 271.

⁴²⁶ На рисунке Дюрера по гравюре Мантеньи «Смерть Орфея», сделанном около 1494 г. (*Panofsky E. Albrecht Dürer*. Princeton, 1943. Vol. 2, p. 95, № 928) есть надпись: «Orpheus der erste Pusegan» (то есть «buggerone» — педераст). Здесь возможен намек на представления о любви, свойственные платоникам Возрождения: Орфей растерзан вакханками за то, что принес в их страну «сокроват грех» (*Wind E. Two mock-drawings ... // JWCI*. II (1939), P. 206 след.). В таком случае рисунок представляет собой иронический комментарий к мотиву смерти Орфея, о котором говорилось выше (с. 263).

⁴²⁷ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. P. 124.

⁴²⁸ *Müntz E. Histoire de l'art pendant le Renaissance*. II, ch. V.

⁴²⁹ См.: *Brendel O. The interpretation of the Hockham Venus // The art bulletin*. XXVII (1946), p. 65 след. (о работах Тициана в нью-йоркском музее Метрополитен) и замечания У. Мидделдорфа (*Ibid.* XXIX (1947), p. 65), стремящегося сузить символическое значение этих чувственных картин.

⁴³⁰ *Nifo A. De pulchro*, I, f. 37. (цит.: *Rodocanachi E. Op. cit.* P. 101).

⁴³¹ *Wackernagel M. Op. cit.* S. 299 след.

⁴³² *Paatz W. Kirchen ... IV*, S. 471, примеч. 27. Любопытно видеть, как высоко оценивал умбрийского мастера в своей книге «О знаменитых мужах» («De viris

illustribus») Павел Иовий около 1520 г. (см.: *Tiraboschi*. Storia della letteratura italiana. Modena, 1781. Т. 9, p. 286).

⁴³³ Письмо синдикам Пьяченцы: Works, ed. J.P. Richter, §13-46. Советы художникам: Trattato, ed. Ludwig § 71, ed. McMahon § 77.

⁴³⁴ *Vasari*, ed. Milanese, III, 386-387. См. об этом эпизоде: *Gombrich E.H.* Visual metaphors of value in art // Symbols and values: 13th Symposium of the Conference of science, philosophy and religion. London, 1954. P. 263.

⁴³⁵ Della pictura, III (ed. E. Mallé, p. 107; ed. J.R. Spencer, p. 93 и p. 133, примеч.). Термин «idea» здесь заимствован у Цицерона (Orator, II, 8-10). Известно, что итальянская версия трактата датирована 7 сентября 1435, а латинская — 17 июля 1436 г. — см.: L.V. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften / Hrsh. H. Janitschek. Wien, 1877 (Quellenschriften für Kunstgeschichte: XI). Introductio. В этом предисловии Альберти заявляет, что вновь уверился в будущности современного искусства, приехав во Флоренцию; он упоминает Брунеллески, Донателло, Луку дела Роббиа, Гиберти, Мазаччо (предположение Х. Яничека — Ibid. Append. P. 257 — и Ю. фон Шлоссера — *Schlosser J. von*. Künstlerprobleme der Renaissance. I: L.V. Alberti. Wien, 1929, — что здесь имеется в виду не живописец, который скончался в 1428 г., а скульптор Мазо ди Бартоломео, ныне всеми отвергнуто). Кеннет Кларк (*Clarck K.* Leon Battista Alberti on painting // Proceedings of the British Academy: XXX. London, 1944) анализировал «модернизм» трактата и пределы этого модернизма. Альберти утверждает, что писал не ученый труд («i nostri detti sieno come da solo picture interpretati» [«и пусть наши слова понимают как слова художника и только!»]), но обилие выдвинутых им принципов дает его трактату и философское значение.

⁴³⁶ Некоторые замечания об этом см.: *Gombrich E.H.* Raphael's Madonna della Sedia. London, 1956 (Charlton lectures on art). P. 19 след.

⁴³⁷ *Ficino*. Th. Pl., II, 13 (Opera, p. 113); *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 57, 109

⁴³⁸ *Alberti L.B.* De re aed., IX, 5. См.: *Michel P.H.* Op. cit. P. 364, 462.

⁴³⁹ Ср. об этом исследовании: *Olschki L.* Der geometrische Geist in Literatur und Kunst // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. VIII (1930). S. 516-538. Впрочем, как указал Дж. Никко Фазола в предисловии к критическому изданию «De prospectiva pingendi» Пьеро дела Франческа (Firenze, 1942), сложная история флорентийского платонизма в этой работе освещена не во всем многообразии.

⁴⁴⁰ *Alberti*. Della pittura, f. 121v (ed. E. Mallé, p. 59). Кроме основополагающего исследования: *Panofsky E.* Die Perspektive als symbolische Form // Vorträge der Bibliothek Warburg. 1924-1925, — следует учитывать работу: *White J.* The birth and rebirth of pictorial space. London, 1957. См. также: *Ivins W.M.* On the rationalism of sight. New York, 1938 (Papers of the Metropolitan museum of art: № 8); *Richter G.* Perspective ancient, medieval and Renaissance // Scritti in onore di B. Nogara. Città di Vaticano, 1937. P. 281-288 и великолепное исследование: *Gioseffi D.* Perspectiva artificialis. Trieste, 1957.

⁴⁴¹ Об источниках этого способа: *Alberti*. Della pittura, ed. J.R. Spencer. № 48. P. 110-117. О поисках художников Треченто: *Panofsky E.* Op. cit. P. 259-261; *White J.* Op. cit. Гл. V-VII.

⁴⁴² Построение при помощи дистанционной точки, то есть находящейся на одинаковом расстоянии от точки схода и глаза художника точки пересечения диагональных линий под углом 45° к плоскости, стало регулярным только после Жана Пелерена (Виатора): *Viator*. De artificiali prospectiva. Toul, 1505. См.: *Wolff G.* Zu L.V. Albertis Perspektivlehre // Zeitschrift für Kunstgeschichte, V (1936). P. 47-54. П. Франкастель (*Francastel P.* Peinture et société. Lyon, 1951), указывая на эту перемену, горячо оспаривает наивное объяснение «математической» перспективы как естественной, объективной и униформной системы изображения. Уже Пановски (Op. cit.) показал ее «символическое» значение; Фран-

кастель подчеркивает главным образом прагматический ее аспект, связанный с имажинативным овладением пространством. Труднее согласиться с ним, когда он отождествляет «постановку» в картине, театральную постановку и вымысел в жизни, как будто между живописью и театром, театром и жизнью нет никакой разницы.

⁴⁴³ *Schlosser J. von.* Ghiberti's Denkwürdigkeiten. 2 Bd. Berlin, 1912; *Ten Doesschate G.* De Derde Commentaar van Lorenzo Ghiberti in Verband met de Middeleeuwsche Optiek. Utrecht, 1940; *White J.* Op. cit. Гл. 8, 11.

⁴⁴⁴ Vita di ser Filippo di ser Brunellesco // *Manetti A.* Operette storiche ... Ed. Milanese. Firenze, 1887; éd. E. Toesca. Firenze, 1927 (см. *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 181); *Argan G.C.* The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the Fifteenth Century // *JWCI.* IX-X (1946–1947). P. 103 след.

⁴⁴⁵ *Wittkower R.* Brunelleschi and proportion in perspective // *Ibid.* XVI (1953). P. 275–291.

⁴⁴⁶ *White J.* Developments in Renaissance perspective // *Ibid.* XIV (1951). P. 42–69, переизд.: *Ego же.* The birth and rebirth ...

⁴⁴⁷ *Ibid.* P. 204.

⁴⁴⁸ А. Парронки (*Parronchi A.* Le fonti de Paolo Ucello: I «perspectivi passati» // *Paragone.* № 89 (май 1957) связывает схемы Вителлиона с бинокулярным зрением. Д. Джозеффи (*Gioseffi D.* Complementi di prospettiva. 2. // *Critica d'arte.* № 25–26 (1958). P. 102 след.) оспаривает это утверждение и объясняет подобную аномалию прихотливой игрой графических способов построения.

⁴⁴⁹ *Vasari,* ed. Milanese. II, 206–207; *Kern C.I.* Der «Mazzocchio» des Paolo Uccello // *Jahrbuch* (Berlin). XXXVI (1915). S. 13 след.

⁴⁵⁰ *Mancini G.* L'opera «De corporibus regularibus» di P. Franceschi detto della Francesca usurpata da fra L. Pacioli // *Memorie della R. Accad. dei Lincei.* CCCXII. Roma, 1915. P. 446–487. Общие математические пояснения к проблеме пяти правильных многогранников Платона см.: *Ghyka M.* Le nombre d'or, rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale. Paris, 1931. Т. I. P. 45, примеч. 1. Некоторые замечания см. также: *Richter I.A.* Rythmic form in art. Гл. 6.

⁴⁵¹ *Cassirer E.* Eidos und Eidolon: Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen // *Vorträge der Bibliothek Warburg.* II (1922–1923). S. 1 след.

⁴⁵² *Chastel A.* Perspective et marqueterie au XVe siècle // *Revue des arts.* III (1953) с обсуждением проблемы инкрустированных панно из Урбино, Балтимора и Берлина. Они, как и введенное в научный оборот Г. Леманом (*Lehmann H.* Une vue de la place Ognissanti à Florence // *G.V.A.* LXXVIII (1936). P. 244–247), по нашему мнению, флорентийской работы и связаны, вероятно, с кругом Джулиано да Сангалло.

⁴⁵³ *Müntz A.* Les collections ... P. 63. Другие примеры см.: *Wackernagel M.* Op. cit. S. 169.

⁴⁵⁴ *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 100 след. Дж. Никко Фазола (*Nicco Fasola G.* Op. cit. P. 13) также указывает, в каком смысле создание «видимой» гармонии чисел требует «метафизического сознания».

⁴⁵⁵ *Müntz E.* Les archives de l'art : Ser. I. Paris, 1890. P. 33–42. Пачоли, который по крайней мере в 1486 г. жил во Флоренции (*Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 114, примеч. 27), присоединяет тосканцев к «лидерам» Падуанской марки и Венеции. У Камилло Ленардо де Пескары в «Зерцале камней» («*Speculum lapidum*», Venezia, 1502) упоминаются только северяне и венецианцы: «in pictoria arte quis praestantior Petro Burgensi, Melozoque Ferrariensi qui pingendi regulas geometricas arithmetricis ac perspectivis regulis miro ordine industria ac doctrina instituerunt et ex eorum operibus patet, nec etiam hoc ab antiquis tam ample pertractatum fuit» [«в живописном искусстве кто превосходнее Пьеро из Борго и Мелощо Феррарца, которые для живописания с удивительным искусством и ученостью установили геометрические правила правилам арифметическим и перспективным, и из их трудов явствует, что даже

и у древних о сем так полно не трактовалось)]. Кроме Пьеро и Мелощо автор говорит также о Джованни Беллини, Перуджино и Мантенье.

⁴⁵⁶ *Olschki L.* Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften ... Leipzig, 1919. *Fasola G.N.* Предисл. к: Piero della Francesca. De prospectiva pingendi. Firenze, 1942.

⁴⁵⁷ *Mesnil J.* Botticelli et la perspective. // L'amour de l'art, 1939; *Idem.* Botticelli. Op. cit. P. 61 след.

⁴⁵⁸ *White J.* Op. cit. P. 207; *Mesnil J.* La perspective linéaire chez Léonard de Vinci // Revue archéologique, 1922. Рассуждения П. Франкастеля (*Francastel P.* La perspective de Léonard de Vinci et l'expérience scientifique du XVI siècle // Léonard de Vinci et l'expérience scientifique. Paris, 1953. P. 61 след.) глубже, чем в работе: *Pirenne H.* Le fondement scientifique de la théorie sur la perspective de Léonard de Vinci // The British Journal for the philosophy of science. III (1952). P. 169-185, — где говорится всего лишь о «правдоподобии» этой перспективы. Сомнения по поводу интерпретации Дж. Уайта и самого понятия «синтетическая перспектива» см.: *Gioeffi D.* Op. cit. P. 95 след.

⁴⁵⁹ Впрочем, Леонардо раскрыл искусственный характер перспективы вообще, обнаружив удивительные эффекты «анаморфоза» (*Basoli F. S.* Leonardo da Vinci e l'invenzione delle anamorfosi // Atti Soc. dei nat. e matem. di Modena. LXIX (1938); *Ballrusaitis J.* Anamorphoses. Paris, 1955. P. 18-19.

⁴⁶⁰ Ed. Ludwig, § 1, § 28 ...; Ed. McMahon, § 1, § 34. Отсюда и настойчивое желание открыть в структуре пространства музыкальные интервалы (*Richter J.P.* Op. cit. Vol. I. P. 72, 76).

⁴⁶¹ Ed. Ludwig, § 489; Ed. McMahon, § 484. То же: ed. Richter J.P. Op. cit. № 14. (p. 116); ed. Ludwig, § 526a; ed. McMahon, § 513. См.: *Heydenreich L.H.* Leonardo da Vinci. Basel, 1953. Bd. I. S. 110 след.

⁴⁶² Codex Atlanticus, 221b (ed. J.P. Richter, № 19 (p. 119)).

⁴⁶³ «Trattato ...»: Ed. Ludwig, § 17; Ed. McMahon, § 15. См.: *Seailles G.* Op. cit. P. 427.

⁴⁶⁴ *Clarck K.* Leonardo da Vinci. Cambridge, 1952. P. XV. См. также там же (p. 164) о «Ludi mathematici» последних лет Леонардо, в которых виден все больший скепсис по поводу роли математики в искусстве.

⁴⁶⁵ Леонардо тоже проявлял интерес к «чистым телам» платонизма (*Chastel A.* Léonard et la culture. P. 257; *Olschki L.* Op. cit. P. 524), но позднее отрицал их значение для космологии.

⁴⁶⁶ См. об этом: *Longhi R.* Piero della Francesco. Ed. 2. Milano, 1946. P. 116.

⁴⁶⁷ *Alberti L.B.* Della pittura, II. Ed. L. Mallé, p. 94-95.

⁴⁶⁸ См.: *Panofsky E.* Die Proportion...; *Idem.* A. Düreer. P. 261s. История трактатов, исследовавших эти вопросы применительно к искусству до и после «De sculptura» П. Гаурико (1504), еще не написана. В Медичейской библиотеке имеется анонимное сочинение «De Physionomia», переписанное в 1470 г. вслед за «Ачербой» Чекко д'Асколи, однако явно относящееся к XIV в. (*Bandini.* Op. cit., V. P. 73-74).

⁴⁶⁹ Th. Pl., III, 1 (Opera, p. 117); *Kristeller P.O.* Il pensiero filosofico... Passim, особенно с. 416 след.

⁴⁷⁰ *Krautheimer R.* Ghiberti. P. 327. О настойчивом желании Донателло максимально одушевить свои произведения есть много известных анекдотов — например, как он ругал «Цукконе». Вазари заметил, что в статуях Донателло на хорах собора эффект движения особо подчеркнут неотделанностью фактуры: «con quelle figure abbozzate che a guardarle pare veramente che siano vive e si muovino» [«эти неотделанные фигуры, которые, когда смотришь на них, кажется, вправду живут и движутся»] (Ed. C.L. Ragghianti, I, 640).

⁴⁷¹ См. выше, ч. I, 1. Можно указать на гравюру танцовщиков с султанами на голове в фантастической обстановке: *Hind A.* Early Italian engravings. I. P. 68 и ил. 97.

- ⁴⁷² Рисунок или, вернее, старинная копия с рисунка, известная под именем «Плач над телом Гаттамелаты» (Лондон, собр. Уоллеса), — полный свод выразительной мимики и жестов. Уже в XVI в. этот рисунок был знаменит и вызывал подражания (гравюра мастера А.С., 1555). Принадлежность рисунка Антонио Поллайоло не вызывает сомнений (*Sabatini A. Antonio e Piero del Pollaiuolo...* P. 90), хотя на поздних гравюрах — например, гравюра Престеля 1777 г. — стоит имя Мантеньи (этот вопрос вновь рассматривает, не приходя к решительному заключению, Э. Титце-Конрат: *Tietze-Conrat E. Mantegna or Pollaiuolo?* // *The Burlington Magazine*; LXVII (1935). P. 217; *Idem. Mantegna. London, 1955. P. 246*). Сюжет рисунка неясен; Э. Панофски (*Panofsky E. Dürer. P. 96*) предполагает, что это оплакивание Палланта из «Энеиды» (XI, 29), и связывает рисунок с римским циклом. Предположение, что здесь изображен Гаттамелата, возникло по преданию о некоей ныне утраченной фреске Мантеньи в честь кондоттера в одном падуанском доме и имеет не больше оснований, чем сама атрибуция.
- ⁴⁷³ *Vasari, ed. Milanese. III, 295; Castaldi L. L'ideale estetico nei canoni artistici del Rinascimento. Siena, 1933; общий обзор: Premuda L. Storia dell'iconografia anatomica. Milano, 1957. Гл. 3. Следует упомянуть также исследование Панофски об анатомии (The Renaissance: A Symposium. Febr. 1952. New York, p. 85-88).*
- ⁴⁷⁴ *Crutwell M. Antonio Pollaiuolo. London, 1907 (особенно гл. 8: «Картины и этюды обнаженной натуры, 1464-1470). Более новые работы: Sabatini A. Antonio e Piero del Pollaiuolo. Firenze, 1944. P. 32 s., ил. XX-XXII; Ortolani S. Il Pollaiuolo. Milano, 1948.*
- ⁴⁷⁵ *Ragghianti C.L. Storia di un problema critico (per Antonio Pollaiuolo) // Commenti di critica d'arte. Bari, 1946. P. 117 след.*
- ⁴⁷⁶ *Mesnil J. Botticelli ... Гл. 2; Warburg A. Gesammelte Schriften. I, S. 10, 308; Chastel A. Botticelli. Milano, 1957.*
- ⁴⁷⁷ *Bertaux E. Botticelli costumier // Etudes d'histoire et d'art. Paris, 1911. P. 115 след.*
- ⁴⁷⁸ Фичино. Письмо к Бембо: Опера, p. 807 (*Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 95*). Альберти также любит говорить о «веселости» неба, радости, исходящей от вещей (*Michel P.H. Op. cit. P. 520 след.*).
- ⁴⁷⁹ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 146, 94.*
- ⁴⁸⁰ *Trattato ...: Ed. Ludwig, §9; Ed. McMahon, §7.*
- ⁴⁸¹ *Ibid., §108-109 (Ed. McMahon, §86-87).* Это место применяет психологию любовной страсти, как ее рассматривает Фичино в «Пире», к психологии творческого усилия; на ее значение особенно указывали Ж. Сеай и Н. Иванов (*Séailles G. Léonard de Vinci ... P. 324 след.; Ivanov N. Remarques ...*).
- ⁴⁸² Л. Планишиг обращает внимание на то, что художник создал «den Kern für jene Figurentypologie die im 16. Jh. bis zu ihrer Kodifikation in Traktaten, Triumphe feiern sollte» (*Planiscig L. Andrea del Verrocchio. Wien, 1941. S. 46*) [«ядро того типа фигур, который восторжествовал в 16 в. и, наконец, был кодифицирован в трактатах»].
- ⁴⁸³ *Thiis J. Op. cit. P. 57: «Процесс сгорания естественных примитивных энергий под влиянием цивилизации — вот что, очевидно, породило улыбку».*
- ⁴⁸⁴ *Clark K. Leonardo da Vinci. Cambridge, 1952. P. XVI.*
- ⁴⁸⁵ *McMurray P.J. Leonardo da Vinci the anatomist. Baltimore, 1920. P. 411; Kleiber H. Leonardo da Vincis Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik. Strasbourg, 1907.*
- ⁴⁸⁶ *Vasari, ed. Milanese, IV, 374, 735.*
- ⁴⁸⁷ *Ibid., VII, 274. О некоторых аспектах этой проблемы: Wittkower R. Physiognomical experiments by Michel Angelo and his pupils // JWCI. I (1937). P. 183-184.*
- ⁴⁸⁸ *Vasari, ed. Milanese, IV, p. 564.*
- ⁴⁸⁹ *Longhi R. Masaccio e Dante // Paragone, № 9 (settembre 1950).*
- ⁴⁹⁰ *Della pittura, II (Ed. Mallé P. 76).*

- ⁴⁹¹ *Lipman J.* The florentine profile portrait // *The art bulletin.* XVIII (1936). P. 54-102; *Alazard J.* Op. cit. Гл. 1-2 (здесь проблема рассматривается в связи с общими соображениями о портретном искусстве); замечательное место в работе: *Friedländer M.J.* Landscape, portrait, still life. Oxford, 1944. P. 235-236; *Landsberger F.* Op. cit. P. 59 след.
- ⁴⁹² *Bode W. von.* Desiderio da Settignano und Francesco Laurana als Porträtbildhauer // *Bode W. von.* Florentiner Bildhauer. Ch. 8; *Valentiner W.R.* Mino as a portrait-sculptor // *Studies of Italian Renaissance sculpture.* London, 1950. P. 70 след.).
- ⁴⁹³ *Vasari*, ed. Milanese, III, p. 364. См. выше, с. 247-248.
- ⁴⁹⁴ *Langton Douglas C.* Piero di Cosimo. Chicago, 1946.
- ⁴⁹⁵ *Suida W.* A Leonardo profile and dinamism in portraiture // *Art in America.* April 1941. P. 52 след.
- ⁴⁹⁶ См. ниже, с. 510-512.
- ⁴⁹⁷ *Vasari*, éd. Milanese, VII, 271; Наст. кн., с. 282; *Tolnay Ch. de.* Op. cit., P. 97.
- ⁴⁹⁸ *Clark K.* Landscape into art. London, 1949. Гл. 1-2; *Landsberger F.* Op. cit. S. 100 след. Основные источники см.: *Kallab W.* Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jh. // *J.W. XXI* (1900). P. 1 след.
- ⁴⁹⁹ Г. Гецс (*Hess H.* Die Naturanschauung der Renaissance in Italien. Marburg a. Lahn, 1924. S. 65) считает «стилизацию» главенствующей тенденцией во второй половине XV в.
- ⁵⁰⁰ *Castelfranco G.* Il paesaggio di Leonardo. Milano, 1953; *Idem.* Sul pensiero geologico e il paesaggio di Leonardo // *Leonardo: Saggi e ricerche.* Roma, 1954. P. 470 след.
- ⁵⁰¹ Бальдовинетти считали родоначальником такого пейзажа: «dilettoni molto di far paesi, gitraendoli dal vivo e naturale, come stanno appunto» [«находил много удовольствия в том, что писал пейзажи, изображая их с природы в точности, каковы они были»], — писал Вазари (*Vasari*, ed. Milanese, II, 595). Тем самым он участвовал в общем процессе западного искусства 50–60-х гг. (см.: *Kiel H., Neri.* Paesaggi inattesi nella pittura in Rinascimento. Milano; Firenze, 1952. P. 91). И. Моланус писал о Дирке Боутсе буквально следующее: «claruit inventor in depingendo rure» [«прославился как изобретатель живописи сельских видов»] (см.: *Panofsky E.* Early netherlandish painting ... P. 318).
- ⁵⁰² *Zeri F.* Il maestro dell'Annunciazione Gardner // *Bolletino d'arte.* XXXVIII (1953). P. 135.
- ⁵⁰³ *Chastel A.* Botticelli. Milano, 1957.
- ⁵⁰⁴ Ed. Ludwig, § 23; Ed. McMahon, §42.
- ⁵⁰⁵ *Gombrich E.H.* Renaissance artistic theory and the development of landscape painting // *Gazette de beaux-arts.* Juillet 1953. P. 336-360.
- ⁵⁰⁶ *Hollanda F. de.* Vier Gespräche über die Malerei / Hrsg. J. Vasconsellos. Wien, 1899. S. 29.
- ⁵⁰⁷ *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art, ч. 2, гл. 1.
- ⁵⁰⁸ *Hartlaub G.F.* Zauber des Spiegels ... München, 1951.
- ⁵⁰⁹ *Austin H.D.* Dante and mirrors // *Italica*, XXI (1944). P. 13-17.
- ⁵¹⁰ Цит. по: *Parronchi A.* Le fonti di Paolo Uccello // *Paragone*, № 89 (maio 1957). P. 22. По Бэкону, это свойство можно даже применять для военных хитростей.
- ⁵¹¹ *De vita ...*, III, 17 (*Opera*, p. 355-356).
- ⁵¹² Ed. L. Mallé. P. 78, 100.
- ⁵¹³ Ed. J.P. Richter, № 528-530 (Т. I. P. 320-321).
- ⁵¹⁴ Гиберти, Кастаньо и Учелло в Санта Мария дель Фьоре; Филиппино Липпи и Доменико Гирландайо в Санта Мария Новелла; Перуджино в Санто Спирито (*Marchini C.* Le vetrate italiane. Roma, 1955. P. 37 след.).
- ⁵¹⁵ *Jantzen H.* Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei // *V ego кн.*: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin, 1951. S. 61 след. О проблеме цвета в XV в.: *Landsberger F.* Op. cit. Гл. 4.
- ⁵¹⁶ Ed. L. Mallé. P. 62. Вместо серого в соответствие земле Рафаэль (см. выше, с. 217) и Леонардо (*Cod. Urb. F. 75v*) называют желтый.

⁵¹⁷ *Patillo N.A.* Botticelli as a colourist // The art bulletin. XXXVI (1955). P. 203-220.

⁵¹⁸ Ed. H. Ludwig, § 547; Ed. McMahon, § 547 и вся глава.

⁵¹⁹ См. ниже, с. 426-427.

⁵²⁰ *Vasari*, ed. Milanese, I, 162. Этот отрывок был добавлен в издании 1568 г., и В. Скоти-Бертинелли (*Scoti-Bertinelli V. Giorgio Vasari scrittore. Pisa, 1905. P. 82*) указал на черновик его среди записей В. Боргини — друга и советника Вазари, одного из основателей Флорентийской академии.

Есть еще один текст — критика живописной методы Джорджоне «tenendo per fermo che il dipingere solo con i colori stessi senz'altro studio de disegnare in carta fusse il vero e meglio...» [«который был крепко уверен, что писать только самими красками, не делая иных этюдов, нарисованных на бумаге, правильной и лучше»], вслед за чем идет изложение преимуществ, даваемых рисунком: он «наполняет разум прекрасными мыслями» (*Vasari*, ed. Milanese, VII, 427). Об этой теории рисунка см.: *Tolnay Ch. de. History and technique of old masters drawings: A handbook. New York, 1943. P. 6.* Вазари одним из первых начал систематически коллекционировать рисунки (*Kurz O. Vasari's Libro de' disegni // Old masters drawings. XII (1937). P. 1, 32*), а в 1563 г. был в числе основателей «Академии рисунка» во Флоренции.

⁵²¹ *Аристотель.* Вторая аналитика, II, 19, 100a [Вероятно, имеется в виду следующее место: «... Из единого, отличного от множества, того единого, что содержится как тождественное во всем этом множестве, берут свое начало искусство и наука». — *Пер. Б.А. Фохта*]. О теории рисунка, основанной на модели или exemplum'e, см.: *Tolnay Ch. de. Op. cit. P. 2 след.*

⁵²² *Alberti L.B. Della pittura. Ed. cit., p. 101* (по другой редакции см.: *Tolnay Ch. de. Op. cit. P. 4*).

⁵²³ *Apologia ...* (предисловии к изд. Данте 1481 г.). Ср.: *Della pittura, ed. Spencer, p. 120-121; Vasari, ed. Milanese, II, 546.*

⁵²⁴ *Wackernagel M. Op. cit. P. 324 след.; Meder J. Op. cit. S. 169 след.*

⁵²⁵ *Leporini H. Die Stilentwicklung der Handzeichnung. Wien, 1925. S. 29; Tolnay Ch. de. Op. cit. P. 19 след.*

⁵²⁶ Особенно рисунок «Изобилие» (*Berenson B. Op. cit. № 567; Tolnay Ch. de. Op. cit. № 57; Mesnil J. Op. cit. Ил. СХ*).

⁵²⁷ Подробное исследование истоков и смысла «линейного дискурса» у флорентийских художников: *Ragghianti C.L. A. Pollaiuolo e l'arte fiorentina // Critica d'arte. I (1935). № 1-4.*

⁵²⁸ *Tolnay Ch. de. Op. cit.*

⁵²⁹ *Trattato...: éd. Ludwig, § 67; éd. McMahon, § 65.*

⁵³⁰ *Ibid.: éd. Ludwig, § 189; éd. McMahon, § 261.* Об этом вопросе в целом см.: *Gombrich E.H. Conseils de Léonard sur l'esquisse de tableaux // Etudes d'art. Alger. 1953-1954. № 8-10.*

⁵³¹ *Trattato...: éd. Ludwig, § 66; éd. McMahon, § 76.*

⁵³² *Ibid.* В переводе Пеладана эти заметки разделены между № 141 (с. 71) и № 126 (с. 66), где конец записи соединен с № 60 по изд. Людвиг (о Боттичелли). На важность и новизну этой теории «пятна» («macchia») особо указал Ю. фон Шлоссер (*Schlösser J. von. Lorenzo Ghibertis Künstlerwesen // Leben und Meinungen des Lorenzo Ghiberti. S. 109-110*).

⁵³³ *Giles H.A. An introduction to the history of Chinese pictorial art. Shangai, 1905. P. 100* (советы художника XI в. Сун Ди); *Kris E., Kurz O. Op. cit., S. 54.* Такой же прием созерцания рекомендовали александрийские неоплатоники (*Bidez J. Vie de Porphyre*).

⁵³⁴ См. выше, с. 101-102. Леонардо имел в качестве примера, по крайней мере, Пьеро ди Козимо, который подолгу «смотрел на стены, заблеваннные большими, чтобы увидеть там сражения всадников, необычные виды городов и пространные пейзажи» (*Vasari, ed. Milanese, IV, 54*).

- ⁵³⁵ Э. Крис и О. Курц (Op. cit. P. 54-55) показали, в какой мере значение эскиза предполагало существование неоплатонической теории вдохновения.
- ⁵³⁶ *Paatz W. Kirchen...* Bd. I. S. 189.
- ⁵³⁷ *Vasari*, ed. Milanese, IV, 400 след.
- ⁵³⁸ *Panofsky E. Albrecht Dürer*. Т. I. S. 234; *Middeldorf U. Raphael's drawings*. New York, 145, № 81 (p. 51); *Old masters drawings*. XIII (1938-1939). P. 9 след.
- ⁵³⁹ *Vie de Léonard // Léonard de Vinci par lui-même*. P. 30.
- ⁵⁴⁰ *Vasari*, ed. Milanese, VII, 272-273.
- ⁵⁴¹ В смысле, установленном в работах Вёльфлина «Die klassische Kunst» (1899) и «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» (1917).
- ⁵⁴² *Vasari. Della pittura*, Гл. XV; *Vasari on technics / Trad. L.S. Maclehorse*. London 1907. P. 208
- ⁵⁴³ *Vasari*, ed. Milanese, IV, 569; ed. C. L. Ragghianti, II, 243.
- ⁵⁴⁴ *Tolnay Ch. de. Les conceptions artistiques de Léonard de Vinci et leur origine // L'art et la pensée de Léonard de Vinci*. P. 375 след. См. также замечания Ж. Рюделя (*Rudel J. Technique picturale de Léonard de Vinci // Ibid.* P. 285 след.) о так называемых «фламандских» приемах.
- ⁵⁴⁵ *Condivi. Vita di Michelangelo*, XLIV (речь идет об усыпальнице Медичи).
- ⁵⁴⁶ Во Франции в XVII в. появилась целая литература о «неоконченном» Микеланджело, вероятно, в связи с дискуссиями в Академии по поводу «Рабов» из Лувра, в частности: *Desmarests de Saint-Sorlin. Promenades de Richelieu ou les vertus chrétiennes*. Paris, 1653. P. 3. Ср. многочисленные итальянские критические работы, указанные в кн.: *Tolnay Ch. de. Michelangelo*. Т. I. P. 171, в т. ч.: *Bertini A. Il problema del non finito // L'Arte*. I (1930), p. 121. Из последних работ см.: *Gantner J. Formen des unvollendeten in den neueren Kunst // Schicksale des Menschenbildes*. Bern, 1958. S. 105 след.
- ⁵⁴⁷ *Thode H. Michelangelo: Kritische Untersuchungen*. Berlin, 1908. Bd. I. S. 91 след.
- ⁵⁴⁸ Технические приемы Микеланджело хорошо изучены на основании: 1) его неоконченных произведений, из которых «Апостол Матфей» наиболее типичен (*Tolnay Ch. de. Michelangelo*, I, P. 114); 2) сочинений (в частности, сонетов – ed. K. Frey, LXXXIII, LXXXIV и др.) и писем (ed. Milanese. P. 522) самого скульптора; 3) анализов современников, например Вазари (*Vasari*, ed. Milanese, I, 148) и Челлини (*Cellini B. Vite*. Ed. Rusconi-Valeri. Roma, 1912. P. 794).
- ⁵⁴⁹ *Bertini A.* Op.cit. P. 133.
- ⁵⁵⁰ *Bettini S.* Op. cit.; Наст. раздел. Введение. С. 282.
- ⁵⁵¹ Заслуга первого указания на оригинальность «non finito» у Микеланджело и Леонардо принадлежит И. Гантнеру (*Gantner J. Rodin und Michelangelo*. Wien, 1953. S. 72). Сопоставляя с основными вёльфлиновскими понятиями, он описал его как фазу «префигурации». См. в его более поздней работе «Schicksale des Menschenbildes» главу «Формы незавершенного в новом искусстве» (S. 105 след.).
- ⁵⁵² *Aru C. Le veduta unica e il problema del non finito in Michelangelo // L'Arte*. VIII (1937). P. 46-52.
- ⁵⁵³ *Einem H. von. Der Torso als Thema der bildenden Kunst // Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft*. XXIX (1935). S. 331-334; *Kriegbaum F. Michelangelo Buonarroti: Die Bildwerke*. Berlin, 1940; *Tolnay Ch. de. Werk und Weltbild ...* Гл. 4.
- ⁵⁵⁴ *Gombrich E.H.* Op. cit. P. 191 след.; *Clark K.* Op. cit. P. 164 след.
- ⁵⁵⁵ *Condivi*. Paris, 1949.
- ⁵⁵⁶ Возможно, вследствие приведенного Витрувием (кн. 2. предисл.) анекдота о Динократе, объявившем о желании «придать Афонской горе человеческий облик» (См.: *Korte W. Deinokrates und die barocke Phantasie // Die Antike*, 1937). В античной мифологии нередко встречаются персонафицированные горы (например, Тмол – *Ovid. Met.*, XI, 82 след.). Лоренцо Медичи описывает гору Морелло к северо-западу от Флоренции в виде кряжистого старика: «Gli omer cadenti giù del capo altero Suorono i bianchi crini ...» [«С гордой главы на плечи ниспадают Ему

седые пряди...»] («Амбра», XII). Маньеристы, следуя за Микеланджело, часто будут пытаться «одушевить» скалы, как бы представляя их «прообразом» искусства. Таков сложенный Джованни да Болонья из каменных глыб гигант Апеннин в причудливой композиции парка Пратолино (*Baltrusaitis J. Anamorphoses*. Paris, 1955. P. 56-57).

⁵⁵⁷ *Lettres de Michel-Ange*. № 184 (франц. пер. М. Дормуа: Paris, 1926. Т. 1, p. 205-207). Первоначально колоссальную статую предполагалось возвести в садах Медичи; в письме Микеланджело описана шутовская фантазия гиганта-колокольни с голубятей в голове. Ромен Роллан (*Rolland R. Michel-Ange*. Paris, 1941. P. 122) не понял, что это всего лишь грандиозная шутка.

⁵⁵⁸ *Bocchi. Bellezze di Fiorenza / A cura di Cinelli*. Firenze, 1677. P. 138 (написано в 1581 г.; цит. по: *Tolnay Ch. de. Michelangelo*. Princeton, 1954. Vol. 4, P. 114-115).

⁵⁵⁹ *Chastel A. Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé // Cahiers de l'université de la Sarre (Symposium 1956)*. Saarbrücken, 1959; соответствующие тексты собраны в кн.: *Schmoll J.A. Eisenwerth. Der Torso als Symbol und Form*. Baden-Baden, 1954.

⁵⁶⁰ Таков поразительный кабинет Врангеля, бывший кабинетом древностей (*Moller L. Der Wrangelschrank und die verwandten süddeutschen Intarsienmöbel*. Berlin, 1956). На фронтисписе сборника «*Segmenta mobilium, signorum et statuarum*» (Roma, 1638) Время гложет Бельведерский торс (*Panofsky E. Studies in iconology ... Pl. 60*).

⁵⁶¹ *Schmarsow A. Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der Italienischen Renaissance // JB. II (1881)*. S. 131-144; *Chastel A. // L'oeil*. Paris. № 21. Sept. 1956. «Гротески» во Флоренции появились раньше, чем указывает Шмарзов; уже к 1490 г. относится рисунок Сангалло для палатцо Корси в Сиене и посредственные опыты «в стиле древности» Гирандайо на хорах Санта Мария Новелла. В анонимном описании фантастических росписей гротов «*Antiquarie prospettiche romane*» (ок. 1500) очень характерно описана романтика гротов и провалов, «полных мраморов, рельефов и картин руки Чимабуэ, Апеллеса и Джотто».

⁵⁶² *Vasari, ed. Milanese, V, 205* («Жизнь Мормо да Фельтре»).

⁵⁶³ *Hind A.M. Early Italian engravings*. P. 67, il. 96.

⁵⁶⁴ О сиренах в искусстве римских надгробий см.: *Cumont F. Recherches ... P. 329* след. Сирена Полициано противопоставлена злоторной сирене средневекового искусства; таким образом, он возвращается к символике Макробия и Прокла (*Macrobios. De somno Scipionis, II, 3, 1; Proclus. In remp., II*).

⁵⁶⁵ *Pico della Mirandola G. Opera omnia*. Basel, 1557. P. 122.

⁵⁶⁶ Г.У. Дженсон (*Janson H. W. The sculpture of Donatello*. P. 185) показал этот «энigmatический» смысл сфинкса на примере «Пресвятой Девы» Санто да Падда.

⁵⁶⁷ *Scharf A. Op. cit. Ил. 85; Neilson K.B. Filippino Lippi*. Cambridge (Mass.), 1938. Ил. 80.

⁵⁶⁸ Как сообщают источники, исполнили ее, вероятно, каменотесы Сальви Д'Андреа и Скорбаккья (*Botto C. Op. cit. (1931); Patz W. Kirchen ... Bd. 5. S. 134-135*). Пояс маскеронов, дельфинов и ракушек напоминает Филиппино, но центральная маска позднее повторена в капелле Медичи.

⁵⁶⁹ Классификацию на путти-кариатид, гениев, изображенных при сивиллах и пророках, и *ignudi* Ш. де Тольнай (*Michel-Ange. Т. 2*) предложил на основании гуманистического словоупотребления.

⁵⁷⁰ *Salis A. von. Op. cit. S. 187*.

Комментарии

¹ Так в тексте. Большая византийская делегация, приехавшая на собор во главе с императором Иоанном VIII, посетила Флоренцию в 1439 г.

² Перевод у автора весьма вольный. Ср. оригинал: «Videmus igitur animae musicam gradatim Oratores, Poetae, Pictores, Sculptores, Architecti in suis operibus imitantur».

³ Библия называет Тувалкаина «ковачом всех орудий из меди и железа», а его сводного брата Иувала «отцом всех играющих на гусях и свирелях» (Быт., IV, 21-22).

⁴ Очевидная неточность: архиепископ Флоренции Антонин скончался в 1459 г.

⁵ У А. Шастеля перевод неточен. У Макиавелли: «... произошло это по той самой причине, по которой теперь в людях и силы меньше ...»

⁶ В тексте, видимо, опечатка: «dans la ville» («в городе»).

⁷ На самом деле в латинском (см. выше). Однако в том же 1463 г. Томмазо Бенчи выполнил, но не опубликовал, перевод «Поймандра» с латинского перевода Фичино на итальянский язык. Печатное издание итальянского текста «Поймандра» состоялось лишь в 1549 г.

⁸ А. Шастель здесь присоединяется к мнению ряда исследователей, согласно которому на картине «Дерелитта» («Покинутая») изображен не женский персонаж, а Мардохей из «Книги Есфири».

⁹ На самом деле в 1417 г.

¹¹ Так в тексте. В 1482 г. «Платоновское богословие» было опубликовано, а основную работу над ним Фичино завершил в 1474 г.

¹² Речь идет о «Танцующей Саломее» (Лилль, мрамор, 1433–1435).

Часть третья

Мастера и государства

Введение

«Ренессансный миф»: ЗОЛОТОЙ ВЕК И ВЕК КАТАСТРОФ

Как показали события, мир и благоденствие в обществе, восславленные в надписи Полициано (1490), оказались непрочными. Уже несколько лет спустя от принципата Медичи, академии Кареджи и даже от художественного первенства Флоренции остались одни воспоминания. После смерти Лоренцо (декабрь 1492) и вторжения французов в Италию (осень 1494)¹ народ возмутился; не имевший влияния в народе Пьеро Медичи скрылся в Венецию; младший брат, Джованни (будущий Лев X) бежал в Рим. Дворцы и собрания были разграблены¹. Нерешительная, разобщенная флорентийская буржуазия стала свидетельницей республиканской революции под предводительством монаха-реформатора. Армия Карла VIII вела реквизиции. Пиза восстала. Грозил голод и чума. Лука Ландуччи в дневнике день за днем отмечает несчастья, убийства, знамения, народные возмущения и обессиливавшие государство интриги партий². Младшая линия Медичи, торопившая свержение Пьеро, решила, что пробил ее час, но события отодвинули и ее. Казнь Бернардо дель Nero и вождей партии «оптиматов» в 1496 г. сожгла мосты между группировкой Савонаролы и сторонниками Медичи, и в июне 1497 г. Лоренцо ди Пьерфранческо покинул Флоренцию.

Гуманисты утратили всякое влияние. Пико и Полициано, которые и привели во Флоренцию Савонаролу, умерли осенью 1494 г.; перепуганный Фичино работал над своими трудами и переписывался с Альдом Мануцием. В смятении, а то и в ужасе он приветствовал было в Савонароле Божьего посланца, но вскоре решительно примкнул к оппозиции, а после сожжения доминиканца (май 1499)², незадолго до собственной благочестивой кончины, осудил попытку реформации как Антихристово деяние³. От Академии не осталось ничего: младшие гуманисты — Бенивьени, Корси, Франческо да Дьяччето — не были самостоятельными мыслителями и жили лишь воспоминаниями о своих наставниках. В 1503 г. Дьяччето писал, что платонизма больше нет, искал связей со старыми друзьями Фичино и Пико, например с кардиналом Гримани в Риме.

В искусстве положение лишь с виду было лучше. Гирландайо умер, а мастерская его захирела, многих художников смутила проповедь «плакс»,

Боттичелли переживал своего рода кризис – один Филиппино продолжал активно работать. Перуджино принес во Флоренцию слащавый стиль, который стал моден и через несколько лет вызвал бурное противодействие молодого Микеланджело, но в 1494 г. и Микеланджело бежал из бунтующего города. Кажется, что под воздействием событий флорентийская культура разрушилась именно тогда, когда должна была исполнить свои обещания. Но разве можно видеть в этом заключительный кризисе только следствие внешних невзгод? В 1490 г., в пору эйфории и благодушия, наступивших после тяжелых лет, Флоренция могла казаться веселой, счастливой, осуществившей все свои желания во всех областях – подлинно «цветущей Флоренцией» («*Fluens Florentia*»), – но оптимистические заявления были только ширмой противоречий и тревог. Тосканское Кваттроченто с виду было столь прочным, так много совершившим, что, не завершись оно хаосом, можно было бы и не вспомнить, что в нем существовали внутренние конфликты, что пока флорентийская культура занималась делом, спокойствие в ней все время чередовалось с сомнениями и иллюзиями.

Чтобы оценить всю неоднозначность интеллектуальной, художественной и нравственной позиции поколения конца века, следовало бы не проводить слишком резкой грани между Италией и остальным Западом. В образе Ренессанса, созданном в прошлом веке Буркхардтом (да и Мишле), есть один недостаток: он полностью отрывает южные страны от северных, как будто итальянские государства, а особенно Флоренция, были какими-то привилегированными островками истории⁴. Но их отличия весьма относительны. Действительно, в течение этого века общественная жизнь в Венеции, Ферраре, Болонье, Флоренции достигла беспрецедентного расцвета, поразившего завоевателей. Во всех областях культуры Италия взяла реванш за долгий период, в течение которого она на свой лад следовала византийским и парижским урокам, который в ретроспективе казался ей веком унижения и второсортности. Теперь ей думалось, что она нашла себя назло «*i Greci e goti goffi*» [«грекам и неотесанным готам»], и в конце века именно она делала погоду в Европе. Так считал не один Лоренцо, при каждом удобном случае посылавший в иноземные столицы образцы тосканского искусства. Парижские философы – Лефевр, Гаген и другие – ждали, как важных событий, публикаций Фичино; прославились во Франции Перуджино и Леонардо. Но в целом Апеннины оставались глубоко муниципальны: каждый город настаивал на своей особости и сдерживал размах своих начинаний – а Флоренция как ни один другой. Развиваясь, эти маленькие, но гордые и деятельные общины сохраняли прежний образ жизни и мысли; они сильно – сильнее, чем полагали их правители и гуманисты, – были связаны с собственными, совсем еще близкими средними веками. Между тем, что описано для Франции и Нидерландов под названием «осени средневековья» и тем, что получило на юге имя Возрождения, существует близкое соответствие.

Во всем христианском мире вследствие одних и тех же событий появились новые культы⁵. Повсюду видим то же вопрошание о смысле жизни наряду с потребностью в более решительном овладении миром; видим множество предприимчивых купцов, банкиров, путешественни-

ков, политиков — но в то же время распространение гаданий, выражающее неуверенность в завтрашнем дне, извращенные построения ума, суеверия. В общем, так или иначе выражается беспокойство народа, отражающееся и в духовенстве, разочарование последнего ввиду неспособности Церкви реформироваться, смутный, но глубокий страх вследствие турецкого нашествия и потери Восточного Средиземноморья, наконец, смятение, вызванное культурными новшествами: монашество их осуждало, книжники ожидали от них всяческих чудес. Рост богатства буржуазии, прочное обустройство торговых городов, технический прогресс, всеобщая жажда счастья лишь возбуждали все более и более глубокую потребность знать, куда в конечном счете приведут кризис уходящего порядка и хаотически идущая работа. Представления о пространстве и времени, о мире и об истории были полны пробелов и противоречий; наука ополчалась на них, а воображение старалось одолеть. Стали необходимы перемены, и шли они в двух направлениях.

В конце XV в. в суждениях людей о мире навязчиво повторялась идея конца и, наряду с этим, ожидания необычайного обновления. Разум пытался осознать это состояние. Все смутно боялись бед и беспорядков, которые визионеры объявляли предвестиями конца света, а другие — знаменами нового порядка. Взвешенного отношения к современному состоянию и будущему человечества не было вовсе; вместо него — только иступленные мечтания, которые и служили знаком этой эпохи⁶. Недуги Флоренции и стремительное оживление Рима вне этих перспектив не объяснить.

Чтобы не ходить далеко за примером, во Флоренции у гуманистов круга Медичи постоянно рождались то великолепные чаяния, то самые страшные тревоги. Неоплатоническая установка, благодаря вере в проческие дары прозорливцев и мудрецов, провидящих развитие человечества, и мифу о «великом мире разумных», сама по себе не могла не поддерживать умы в напряжении. Необходимо было работать над обновлением мира, создав в Академии идеальную секту, явившуюся и символом, и орудием «*reformatio*» Запада⁷. Фичино полагал, что она являет собой осуществление некоего провиденциального плана: ей было предназначено осуществить великие перемены — на символическом языке, возратить «золотой век» или «царство Сатурна», когда все философские школы, все религии соединятся на основе платонизма, а все беды человечества одна за другой сойдут на нет. Никогда еще столько не говорили об очищении Церкви, об обращении иудеев и мусульман, а поставленная Плифоном проблема «мировой религии» в беседах кареджианцев присутствовала неизменно, будучи фоном всех философских построений Фичино и Пико⁸. Эти фантазии были дерзкой формой выразить мысль, что положение спокойно, что человечество на распутье.

Речь идет не только об умозрениях неких клириков, склонных к своеобразному «просвещенству». Во Флоренции, как и повсюду на Западе, народное беспокойство время от времени обострялось. В 1480—1484 гг. умножились сверхъестественные знамения; хронист Лука Ландуччи сообщает о них, «ибо мир восстал в ожидании великих дел Божиих»⁹. В число этих знамений входила конъюнкция планет, о которой твердила вся астрологическая литература; в 1481 г. о ней упоминает Лан-

дино в комментарии к «Божественной комедии» по поводу спасителя — Пса: «В год одна тысяча четыреста восемьдесят четвертый ноября двадцать пятого числа в тринадцать часов сорок одну минуту произойдет конъюнкция Сатурна и Юпитера в Скорпионе, под пятым градусом прямого восхождения от Весов, что означает перемену религии». В книге «Предсказание на срок двадцати лет» («*Pronostica ad viginti annos duratura*», Антверпен, 1484) Павел Мидделбургский — известный ученый, корреспондент Фичино, будущий епископ Фоссомброне, — учил, что последствия этого события будут выявляться на протяжении примерно двадцати лет¹⁰, так что «Пророк» — обновитель религии, возвешенный роковой конъюнкцией ноября 1484 г., — и дела его нависали над концом XV — началом XVI в. постоянной угрозой. Эгидий из Витербо во вступительном слове на Латеранском соборе 1512 г. упомянул об этом двадцатилетии, прошедшем в апокалиптических страхах.

Это был взгляд клирика и книжника, но в словах Эгидия выразился климат всей эпохи — и речь здесь идет не только о проповеди Савонаролы, призывавшего реформировать Церковь, поскольку конец света близок, объявлявшего, что Ковчег спасения скоро затворится. Пико с Полициано потому и настояли, чтобы в конце 1489 (или начале 1490) г. Лоренцо вызвал Савонаролу во Флоренцию, что ожидали от проповедника разрешения драмы, которое им самим было не по силам. Кризис, связанный с Савонаролой, — не какой-то диковинный эпизод, случайно отравивший благостную атмосферу Италии: это драматическая форма, в которую вылилась во Флоренции болезнь конца века. Визионерский пыл сторонников фра Джироламо и эсхатологический аспект всего движения хорошо видны в призыве Джованни Нези, написавшего в 1496 г. «Приращение о новом веке» («*Oraaculum de novo saeculo*»): «*Ecce jam ad novum illud saeculum per varios casus divino te nomine voco; ecce jam per tot discrimina rerum ad auream illam aetatem excito ...*» [«И се ныне к новому тому времени различными способами Божиим тебя призываю именем; и се ныне чрез великое множество вещей к золотому веку тому тебя подвигаю ...»]. В этом энергичном языке, который взял все самое сильное и из языка гуманистов, и из формул превозношения родного города, воскрес тон миллениаристских проповедей: Флоренция — град Христов. Могушество Флоренции, опороченное тщеславием, вероломством и легкомыслием ее граждан, рано или поздно вернет разоренной «варварами» Италии силу и достоинство, а с ними — множество богатства, власть и славу. Церковь спасется, мусульмане обратятся, «и будет едино стадо и един Пастырь»¹¹.

Далее, толкуя явление Пса, Ландино выражается не очень ясно: он лишь полагал, что конъюнкция 1484 г. позволяет надеяться, «что христианский мир обретет совершенную жизнь и обустройство». Но хватало и других «провидцев». 2 апреля 1484 г. по улицам Рима проскакал на коне чужак в терновом венце и нелепом одеянии, бросавший листовки и возвещавший обновление мира через откровение Гермеса. Нашелся гуманист, астролог и каббалист, прославивший этот необычный маскарад в «Письме об удивительном и провещательном явлении нового и божественного пророка всему человеческому роду» («*Epistola de admiranda ac portendenti apparitione novi atque divini prophetae ad omne humanum*

genus»). Автор «Письма» Лодовико Лаццарелли – друг Понтано и Платины, корреспондент Фичино – выявил чаяния целого круга интеллектуалов¹². Фичино выражал их более осторожно, но в его ликующем письме 1492г. к Павлу Мидделбургскому, где философ рассказывает о поразительных свершениях во Флоренции, культурное обновление предстает как пролог вселенской перемены, о которой невозможно говорить хладнокровно¹³. И во Флоренции, и в иных местах не все сводилось к великому мифу о прошлом – об античных истоках и первых веках христианства, – которым питаются все реформаторские движения. Чтобы не представлять себе рубеж веков неестественным и сравнительно инертным временем, этот миф необходимо дополнить обратным – мифом о вселенском блаженстве или катастрофе, – через который предчувствуется будущее. В этом двойственном интеллектуальном поле и движется Ренессанс.

Чем больше развертывалось перспектив, тем тревожнее становилась духовная жизнь. Мы уже видели, как флорентийская мысль, пытаясь как можно лучше изложить общее чувство пространства и времени, на котором основаны устойчивость природы и осмысленность человеческого существования, всякий раз приходила к противоречиям. Макиавелли, с одной стороны, и Леонардо – с другой, отвергали теологическую историческую перспективу, символическое мировоззрение, свойственные неоплатоникам.

Можно было бы подумать, что хотя бы в Академии сохранялась прочная связь богатых и плодотворных идей. Но глядя на эволюцию ее трудов, исследуя переписку, прослеживая ход дискуссий, обнаруживаешь удивительные разногласия. Словарь и образы одни и те же, но конечные установки различны. В 1494г. Марулло жаловался на притязания «флорентийского триумвирата» (Фичино, Полициано, Пико), подавившего умственную жизнь Италии¹⁴. Но единство Академии уже давно было фиктивным. В начале правления Лоренцо надежды ученых, довольных, что нашли надежного покровителя, воодушевление новых читателей, благосостояние и процветание города породили исключительную атмосферу благополучия и зрелости. Становилось ясно, как ответить на неудовлетворенные запросы Петрарки и отойти от ригоризма Салютати. Новое учение мыслилось как усложненный платонизм, который мог бы найти место и оправдание для любой человеческой деятельности: политике, философии, поэзии, религии¹⁵. Стало возможно мечтать обо всем: и в «Стансах» Полициано, и в «Пире» Фичино выражается наконец-то увиденное согласие природы с разумом. Было можно и должно переходить от Гомера к Платону, а от Платона к Евангелию. Энергии души и космоса оказались сплетены между собой в одном учении. Последствия этой интуиции были безмерны: искусство во всех формах, наравне с поэзией, оказалось наделено некоей высшей функцией. Ренессанс обрел свой «миф». Но вскоре этот миф обнаружил свои слабости и растворился в критических контроверзах.

Юный князь-философ, получивший схоластическое образование, Джованни Пико делла Мирандола был заморожен новым учением. В 1485 г. он отправился во Флоренцию и, вопреки предубеждениям своего римского окружения, стал горячим сторонником нового учения о че-

ловеке. Но, не желая принять мякину слов за зерно духовной истины, он предпринял его критическое рассмотрение и вскоре разошелся с Фичино в основных положениях. Способ, которым «новый Платон» разрешал проблему метафизических отношений Бытия и Единого, показался ему слабым, его учение об астрологическом космосе — путаным, теория Эроса — неполной и опасной. Столкновений становилось все больше; проделава весьма показательную эволюцию, которая и выдает раскол внутри Академии, Пико пытался, опираясь то на эзотерическую каббалу, то на прямолинейную религиозность Савонаролы, создать более чистую теологию, мистику, свободную от натуралистических двусмысленностей, содержащихся в «платоновом богословии» Фичино. Он ревностно ловил все, что могло поддержать дух в напряжении: аскетическая мораль монастыря Сан-Марко, беспощадная к мирскому искусству и поэзии, была, вероятно, последним словом Пико. Во всяком случае, именно она стала выводом из философии, от прославления человека пришедшей к трагическому жизнеощущению¹⁶.

Полициано по натуре и темпераменту не был склонен ни к философии, ни к мистике. Как поэт он находил в античных сказаниях самые разнообразные возможности выражать жизнерадостное, чувственное мироощущение. Постулаты Фичино давали ему доктринальное оправдание, которое для менее глубокомысленных людей было вовсе излишним. Но умозрительные абстракции он не любил и сам со смехом говорил об этом; он разрабатывал скорее «критическую» философию, обращая внимание прежде всего на филологические реалии, языковые категории, соприкосновение с конкретным и на историческое развитие, побуждающее реконструировать этапы развития человеческого разума и проблемы, с которыми он последовательно сталкивался. Таким образом он вдвойне ограничивал возможности философии вечности — такой, как у Фичино, который в каждой форме видел символ и строил иерархию «идей». Полициано с удовольствием искал опоры в гуманизме предшествующего периода — у Поджо и Валлы; словом, он не спешил променять разнообразие и очарование мифов на их теологические переложения. Он намеренно удалялся от вершин «*platonica ista gemota nimis*» [«тех платоновых слишком дальних»], от темных образов, и, насмехаясь над «учеными совами», которым подчас мудрости-то и не хватает, метил, может быть, в Фичино¹⁷. Короче говоря, если для Пико интеллектуальная чистота исключала всякий компромисс с порочной областью чувственного мира, то Полициано все более осознанно оберегал деятельность художника от абстрактных умозрений или, точнее говоря, соотносил ее с такой философией, которая не могла быть философией богословов и профессоров. Филология хранила его от туманных мечтаний. Точка разрыва приблизилась.

Полициано был самым бдительным из флорентийских мыслителей. Его последние годы наполняла острейшая полемика против двух противников: византийцев, встревоженных, что их услуги становились ненужными, и ложного подражания древним, служившего убежищем бездарности. Работа Полициано всегда сопровождалась оговорками и критическими замечаниями: ему казалось, что люди его времени лишь начинают выполнять свою задачу. Покоренный интеллектуальной неустранимостью

Пико, в котором поэт находил всевозможные дарования, и энергией Савонаролы, он в конце концов сам стал монахом в Сан-Марко. Преждевременная кончина Полициано как раз перед самой революцией «пласк», возможно, избавила поэта веселой беспечности от страшного отречения.

Достаточно этих конфликтов внутри Академии, чтобы понять, что она больше поставила проблем, чем дала ответов. Успехом это движение обязано двум плодотворным представлениям, а именно: утверждению, что поэзия и искусство не уведят ум прочь от его основного призвания, и убеждению, что языческое предание и христианская истина одинаково объясняют судьбу человека. Обе мысли, на которых и покоилось все здание, были взяты под сомнение и обнаружили свои слабые стороны. Можно проследить кризис флорентийского гуманизма на этих главных направлениях, которые оба прямо затрагивали мир искусств. Первое утверждение поставил под сомнение Пико и совершенно расшатала реакция Савонаролы. Последняя не просто осудила медичейскую чрезмерную роскошь и эпикурейство, но призывала уничтожить все, что им способствовало, обличала мирскую тщету, заставляла художников вернуться к традиционным канонам и некоторым из них — неслыханное дело! — внушила предубеждение против собственной работы. При всем том, что эта реакция была следствием застарелых уже недугов, она поставила трудноразрешимую проблему, напомнив, что эстетические и этические требования — не одно и то же. Для чутких художников это означало конец бездумной преданности работе, полностью подчиненной требованиям Красоты. Если они и могли устоять против благочестивых предубеждений, им во всяком случае приходилось оправдываться перед самими собой.

Вот почему важно изучить поведение наиболее заметных художников, вернувшихся во Флоренцию после 1500 г. Они стали гораздо сознательней относиться к своей роли, сознательно согласились занимать в культуре такое место, которое прежде было мыслимо только для поэтов. Они и сами себя считали поэтами, а знакомство с источниками интеллектуальной жизни эпохи привело их к тому, что в среде художников проникли совершенно неизвестные там прежде представления. После Леонардо, Микеланджело и Рафаэля возникли не просто новые стили, а новый образ жизни художника, новая атмосфера — как во Флоренции, так и в Риме. Проблема состоит в том, чем она могла быть обязана флорентийской среде времен Лоренцо и какую роль в становлении этих великих личностей играли гуманистические «идеи».

Не менее важен для «ренессансного мифа» гуманистический идеал величия человека. Для его сохранения и изложения флорентийцы также приложили много усилий, видимо, не замечая заключенных в нем противоречий. Они тешили себя, давая такие определения жизни души, чтобы земные помыслы и добродетель, сиюминутный успех и подлинное величие могли совпадать. Салютати считал, что о репутации следует заботиться не меньше, чем о спасении: человек должен сознавать место, которое он занимает в обществе, не в меньшей степени, чем сверхъестественное свое призвание. Достаточно прочесть «Камальдуленские беседы», в которых Ландино искусно вывел Альберти и Лоренцо, чтобы понять, насколько серьезно флорентийские мыслители относились к этой

проблеме: жизнь деятельная и жизнь созерцательная для них не являлись полностью противоположными¹⁸. «Гуманизм» всеми средствами пытался оправдать человека во всех его проявлениях; нисколько не покушаясь на величие святости, он утверждал и величие сильной личности, «героя». Даже Фичино, отводивший особое место созерцанию, мечтам и «бегству от мира», никогда не осуждал деятелей большой политики или торговых дельцов. Он уважал успех. В Италии гуманизм, как и простой народ, существовал, окруженный «славными мужами». В конце концов, он обожествил славу или, по крайней мере, оправдал культ «героев» как одно из проявлений веры в бессмертие.

Как хорошо видел Буркхардт, любовь к славе была, возможно, мощнейшей из сил, дававших жизненный импульс эпохе Возрождения: она связана с целым комплексом страстных иллюзий, в которых лишь немногим удавалось разобраться. Люди Ренессанса делали вид, будто не знали, что слава всего лишь возводит мирские ценности в высшую степень; повторяя, что блеск мира сего — ничто в сравнении с небесным блаженством, они при том внушали себе, что земная слава, как бы то ни было, — отблеск и, так сказать, посястороннее отражение небесной¹⁹. Мысли о той и о другой сливались, когда думали о загробной участи, а о ней думали все. Слава оказывалась своего рода естественным и праведным «апофеозом». Казалось, что моральное самооправдание найдено, и вне церковных кругов диссонирующий голос был редок. Когда Полициано признавался, что «пылает страстью вечной славы», один Пико осмелился ответить: лучше, чтобы мир тебя распял, а Бог прославил, чем мир прославил, а Бог распял. Еще Савонарола выступил, чтобы напомнить о неустранимой противоположности земного и небесного величия, которые его эпоха упорно смешивала. Но он потерпел поражение, и самым удивительным парадоксом Возрождения стало именно неразличение этих областей внутри самой Церкви, множество рассчитанных на публику предприятий честолюбивых прелатов и понтификов, где практически невозможно разобраться, идет ли речь о личной славе, о величии Церкви или о спасении души. Типичен здесь Юлий II.

Культ славы в этой дерзкой форме до некоторой степени изобретен гуманистами. Они разделяли эту страсть, зато и первыми получали или хотели получить выгоду от нее. Поэт в эпоху Возрождения — прежде всего тот, кто дарует похвалу; он один может окончательно вписать имя правителя или мецената в людскую память. Без сомнения, скрытой драмой итальянского гуманизма было то, что он никогда не проводил достаточно четкой грани между долгом разума и угождением — уделом придворных. Художники в этом смысле также были наделены исключительной властью: мало того, что они наделяли бессмертием, рисуя портреты, воздвигая статуи и чеканя медали, — для них самих грандиозная работа, заказанная тем или иным меценатом, также была надежным способом перейти в потомство. Поэты и художники понимали, что они заодно. У них была общая судьба; они считали обязанностью воздавать друг другу почести такими же эпитафиями и мавзолеями, какими умели почтить своих господ, а портреты было в обычае отмечать эпитаграммами²⁰.

Бессмертной славы обычно искали в пышности надгробных памятников, и Флоренция немало сделала, чтобы придать им обаяние нового

стиля²¹. Но республиканская скромность, сохранившаяся и при режиме Медичи, не позволяла статуи и триумфальных сооружений в честь правителей. Во Флоренции не было никаких конных изображений, кроме портретов, написанных в церквях, в интерьере, и это были кондотьеры с большими заслугами перед городом. Дозволено было прославлять должностных лиц, вводя их портреты в группы на картинах с библейскими сюжетами, и здесь шли так далеко, как только можно. Но в городах с единоличным правлением были куда щедрее на выдумку в прославлении государя, подходя подчас в промежутки к «апотеосису» в древнем языческом смысле слова²².

Все это приводит к мысли попытаться обозреть историю «гуманистических» идей и стилей искусства в тех центрах, где «ренессансный миф» сложился немного раньше или немного позже расцвета и кризиса Флоренции. Есть для этого и более простая причина. Пропаганда интеллектуалов была, естественно, обращена к государям, прелатам, богатым меценатам. Фичино и Полициано должны были соблазнять и льстить сначала Козимо Медичи, потом Лоренцо, после Лоренцо — Пьеро, а еще Строцци, Сассетти, Федерико да Монтефельтро. Матвеем Корвину и другим. Историю движения Кареджи можно писать, перечисляя увлеченных им правителей. Вокруг Полициано, Пико и особенно Фичино сплеталась целая сеть связей с друзьями-покровителями и почитателями, покорившимися авторитету флорентийской культуры. Неоплатонизм не преподавали в школах — это была не столько доктрина, сколько комплекс интересов и стремлений, стимулированных чтением. В письмах Пико, в «Переписке» Полициано, изданной им перед смертью, и в двенадцати книгах «Посланий» Фичино видно, как гибко варьировалось их учение в зависимости от корреспондента: каждый человек, каждый кружок извлекал из него что-то свое. Его действие осуществлялось на далеком расстоянии, продолжалось и после смерти мыслителей. Между тем, правители, прелаты и меценаты — это именно те, от чьих заказов и покровительства зависела работа художников. В большей части государств, испытавших литературное влияние Флоренции, проявилось и соответствующее развитие искусства, а иногда оно, благодаря личности правителя, возникло на пустом месте, как в Урбино. Развитие «культуры» и развитие искусства — неразрывные явления: одно содержит в себе другое. Именно так формулируется проблема для государств Марке, внезапно проснувшихся для ренессансной культуры благодаря деятельности вновь выдвинувшихся государей, и особенно для Рима, импульс которому придал «имперский» понтификат Юлия II. Именно туда перенеслась и там устоялась художественная культура, подготовленная Флоренцией двумя десятилетиями ранее.

Раздел первый

Начинания кондотьеров

(«гуманистическое» искусство в Римини и Урбино)

Роль городов Адриатического побережья, Анконы и Венеции, в развитии итальянской культуры XV в. оценена еще далеко не в полной мере. В них связанные с Балканами и греческими островами путешественники и знающие коллекционеры (самым выдающимся из них был Чириако) поддерживали интерес к античности: значение равеннских мраморов дает представление о том, какую пользу и стимул могли получить от их деятельности даже флорентийцы²³. Связи с греческими городами перед взятием Константинополя и даже после него, пребывание философов и ученых, о значении и достоинстве которых после собора 1438/1439 г. вспомнили все, в течение XV в. поддерживали близость итальянской культуры к византийской. Пришедшие к власти в маленьких, недавно возникших государствах вроде Римини и Урбино честолюбивые полководцы тотчас постарались закрепить свою славу, покровительствуя поэтам, которые могли их прославить, и создавая достопамятные произведения искусства. Таковы были акции Сиджизмондо Малатесты, в Римини и его противника Федерико да Монтефельтро в Урбино.

Малатеста — враг папской власти, прославившийся жестокостью и отвагой; он пользовался поддержкой императора, но в 1468 г. погиб. Федерико, пришедший к власти при неясных обстоятельствах двадцати двух лет от роду (в 1444 г.), проявил себя как более умелый организатор и более милосердный завоеватель. В 1474 г. он получил от Сикста IV чин гонфалоньера Римской Церкви и герцогский титул вместо графского. В 1472 г. Федерико помог Лоренцо Медичи покорить Вольтерру; его связи с Флоренцией оставались прочными до самого кризиса 1478—1480 гг., когда он возглавил военные действия папской лиги против Тосканы. Умер он в сентябре 1482 г. Оба герцога затевали крупные проекты, оставшиеся после них незавершенными, причем обращались к выдающимся мастерам: Альберти, Пьеро делла Франческа, флорентийским художественным мастерским. Один хронист XVII в., не столько для того, чтобы дать точную хронологию, сколько чтобы объяснить близость и противоположность их деяний, утверждает, что Урбинский замок был затеян «а competenza» («в соревнование») с храмом Малатесты²⁴. Создается впечатление, что так оно и было.

1. Praeclarum Arimini Templum

Старая церковь Сан Франческо перестала соответствовать могуществу Сиджизмондо Пандольфо Малатесты, владетеля Римини. В 1433 г. он добился у императора Сигизмунда подтверждения своего захвата и уже помышлял о Северной Италии. Малатеста был женат на Джиневре д' Эсте, затем на Поликсене Сфорца; а в 1448 г. сочетался браком с очаровательной Изоттой²⁵. Ему нужно было напомнить о славе своего рода. Просто расширить фамильные капеллы было мало. В 1447 г. была задумана новая большая капелла, посвященная святому Сигизмунду, а в конце концов решено заново выстроить все здание, для чего Малатеста выпросил у папы Николая V содействие Альберти.

Памятная медаль Маттео де' Пасты, которому было поручено выполнить план здания (1450), и указания Альберти, отправленные в Римини, позволяют восстановить общий замысел проекта²⁶. Возвели могучие боковые стены, задуманные как футляр для старой постройки; мрамор для их отделки предполагалось взять главным образом с древних равеннских памятников. По бокам снаружи было устроено двенадцать монументальных ниш, на фасаде, решенном в виде триумфальной арки, — еще две. Над перекрестьем трансепта был задуман огромный круглый купол, оставшийся неосуществленным; он держался девятью видимыми нервюрами, как и во флорентийском соборе, но полукруглый силуэт и внутренняя архитектура, о которой можно судить по расположению несущих опор, напоминают римские образцы. Внешний вид купола был рассчитан так, чтобы в главной перспективе он связывался с триумфальной аркой, образованной фасадом, в одно целое. Сам вид храма подчеркивал его значение как памятника: вероятно, в центре предусматривался саркофаг государя, на фасаде — статуи его предков, а по бокам — двенадцать сподвижников и представителей двенадцати славных семей, подобно тому, как на гробницах Константина в Константинополе и Теодориха в Равенне можно было видеть «героя», окруженного кенотафами двенадцати апостолов²⁷.

Новая церковь была представлена как благодарственное приношение за военные походы Сиджизмондо 1448 г. и победу при Пьомбино:

Hinc in Arimineam fertur laetissimus urbem
Victor, ubi votum dum solvit, honorem

Ipse Deo reddens Summo, mirabile Templum
Marmore de pario construxit ...

[Здесь в Аримине обет, весьма веселясь, победитель
Града сего приносил и разрешил его здесь;

Богу Всевышнему честь одному воздавая, предивный
Храм во граде воздвиг он из паросских камней»].

(Базинио да Парма. «Геспериды»).

На фасаде же прямо написано: Sigismundus Pandulfus Malatesta Pandulphi filius voto fecit anno MCCCCL [«Сигизмунд Пандульф Малатеста, сын Пандульфа, по обету построил в 1450 году»].

Мирская слава и благочестивые попечения перемешались здесь очень тесно. В основе этого необычного сооружения следует усматривать не еретические помышления, замысел коварно проташить язычество в христианское святилище²⁸, а просто сумасбродство и гордыню. Малатеста

хотел ради своей бессмертной славы соединить все самое современное в гуманистическом искусстве и культуре. На это указывает и само по себе обращение к Альберти, и, кроме того, намерение непременно воспользоваться лучшими античными материалами — равеннскими статуями (которые позднее принимали за греческие). Похвальная надпись, выбитая на первом пилястре церкви, составлена по-гречески, вероятно, Базинио да Парма, автором эпопеи «Геспериды», прославляющей победы оружия Сиджизмондо и «Книги Изотты» («Liber Ysottaeus»), посвященной его дивной супруге. Мало какое здание в XV в., столь щедром на похвалы, удостоилось такого количества льстивых упоминаний местными хронистами и эпиграфических восхвалений; даже на фреске святого покровителя Малатесты можно было прочесть: «superbum aeternumque tibi patmore struxit opus» [«великолепное и вечное воздвиг тебе из мрамора строение»]²⁹. Герб и эмблемы Малатесты (слон, крестообразная роза и др.) повторены в храме более пятисот раз.

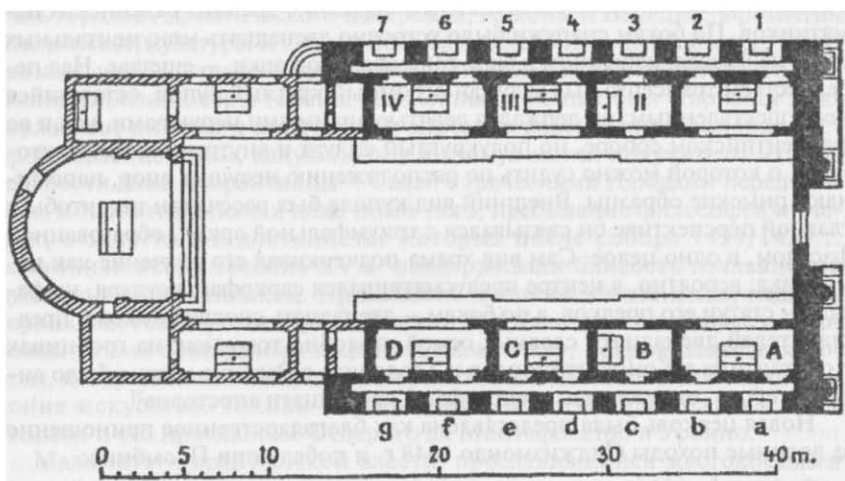


Рис. 6. План церкви Сан-Франческо в Римини (храм Малатесты). I-IV, A-D: капеллы нефа. 1-7, а-г: ниши во внешней стене с саркофагами.

Иконография храма в Римини (в скобках номера плана):

1 (D). Капелла св. Августина (?), пилястры: тривий и квадрий; Аполлон (о статуе, предполагавшейся для алтаря, сведений нет).

2 (IV). Капелла св. Иеронима, пилястры: боги-покровители планет (на алтаре предполагалась первоначально статуя святого Иеронима).

3 (C). Капелла архангела Рафаила, пилястры: играющие путти (не сохранилось надгробие с надписью: *Malatestarum domus heroicum sepulcrum* [«Усыпальница героического рода Малатеста»]).

4 (III). Капелла архангела Михаила, пилястры: ангелы с музыкальными инструментами; на алтаре: архангел Михаил (гробница Изотты).

5 (B). «*Sacellum Heroum*» [«Часовня героев»], портал: Самсон, Иисус Навин, Давид, Саул.

6 (II). Капелла мощей, фасад: Малатеста перед святым Сигизмундом; внутри: «Пиета» работы Дж. Беллини.

7 (A). Капелла Пресвятой Девы (позднее капелла Предков), пилястры: пророки Исайя и Михей, десять сивилл; усыпальница предков.

8 (I). Капелла св. Сигизмунда, пилястры: три Богословские добродетели; три Главные добродетели (Благоразумие, Умеренность, Мужество). Статуя Святого Сигизмунда (гробница Сиджизмондо Малатесты).

Подвергшись ожесточенному преследованию Пия II Пикколомини, замышлявшего крестовый поход и присоединение Анконы, Сиджизмондо лишился всех владений, кроме Римини, а его смерть в 1468 г. разом обрушила честолюбивые помыслы Малатеста и оборвала работы в Храме. Транsept и купол остались неосуществленными. Саркофаги нескольких придворных и гуманистов были установлены в пристенных нишах, а гробницы Малатеста – в ближайших ко входу капеллах; иконографический план был осуществлен лишь отчасти. И все же около двадцати лет стройка в Римини, где над зданием работал Маттео де' Пастри, над рельефами – Агостино ди Дуччо, Мазо ди Бартоломео и их флорентийские мастерские, над росписью – Пьеро делла Франческа (в 1451 г.), представляла собой один из самых своеобразных художественных центров Италии.

Пий II, отлучивший создателя собора от Церкви, обличал нечестие этого сооружения, утверждая в известном месте «Записок», будто оно «настолько полно языческих творений, что более похоже не на христианский храм, а на капище нечестивых демонопоклонников»³⁰. На самом деле статуй святых в храме немало, а в помещении гробниц в алтаре не было ничего неподобающего. Но благодаря многочисленным скульптурам, покрывающим пилястры, в обширном нефе царит странное впечатление мирской веселости и ученой изобретательности. В оформлении перемешаны благочестивые изображения, геральдические фигуры, легкомысленные мотивы и дидактические рельефы. Роберто Валтурио (хронист военных походов Сиджизмондо) хвалил Храм за то, что в нем представлено полное собрание изысканных образов, почерпнутых, как он утверждает, *ex abditis philosophiae penetralibus* [«из потаенных глубин философии»] и доступных только посвященным, то есть *litterarum periti* [«сведущим в словесных науках»]³¹.

Храм-мавзолей в Римини должен был стать манифестацией новой культуры, как ее понимали на Адриатическом побережье. Все темы декора традиционны, но получают изысканную интерпретацию и применены к безмерному восхвалению рода Малатеста: в том и состоят уникальность и дерзость Храма. На фреске, изображающей коленопреклоненного Сиджизмондо перед своим патроном, Пьеро придал святому не позу молодого короля, но черты императора Сигизмунда: так с поклонением тезоименному святому переплетается оммаж сюзерену³². Впрочем, св. Сигизмунд был покровителем военных; изображения же библейских героев и архангела Михаила в латах представляют своего рода почетный кортеж для главного «героя» храма – Малатесты-полководца. С другой стороны, ангелы с музыкальными инструментами и путти, изображенные друг напротив друга в капеллах второй линии, друг другу соответствуют: сохранив свой вычурный стиль, Агостино ди Дуччо с тяжеловатой грацией и заме-

чательной свободой тона перенял мотив Донателло. Многое он взял и в греческих рельефах³³.

Два рельефа на саркофаге в нише капеллы, посвященной предкам и всему роду Малатеста, соответствуют двум иконографическим регистрам Храма: слева изображен храм Минервы с философами и мудрецами, справа — триумфальная колесница. Надпись «*Ingentibus meritis probitatis fortitudinisque*» [«Великим заслугам чести и доблести»] показывает, что в Римини не слишком строго обращались с «вымыслом»: Минерва здесь изображает «честь», а римская колесница — «доблесть». Малатеста как раз претендовал на двоякую славу, основанную и на учености, и на могуществе. Вполне может быть, что саркофаг предков в итоге был намеренно по легко понятной аналогии помещен в ту капеллу, где изображены ветхозаветные провозвестники Спасителя.

Левая капелла первой линии была посвящена св. Иерониму, правая, возможно, — св. Августину (Валтурио указывает, что, наряду с Добродетелями, знаками Зодиака, планетами и музами), там были изваяны «*imagines sanctorum patrum*» [«образы святых Отцов»]); в одной из них представлены свободные искусства, предводимые Аполлоном, в другой — боги планет. Эти странные рельефы, в которых толкователи изыскивали несуществующие тайны, поддаются объяснению на основе текстов Макробия и «Сна Сципиона» о бессмертии. Например, речь, приписанная в «Сатурналиях» Веттию Претекстату (1, 17-24), объясняет, откуда здесь взялся Юпитер Гелиопольский на ауриге с тремя колосьями и молнией в руке. Другой рельеф изображает некий остров со слоном и львом под пальмой, что, вероятно, означает Делос (остров Аполлона), а слон — эмблема Малатеста — соединен со львом как с солнечным символом, что указывает на символическую идентификацию владетеля Римини с солнцем и, в конечном счете, его апотеосис в смысле мистических учений языческого неоплатонизма³⁴. В том, что в церкви появились символы знания и астрологического Космоса, не было никакого кощунства, но дерзким вызовом было подчеркивать языческую структуру этих символов и явным образом делать единственной целью всего убранства храма прославление семьи Малатеста.

Ближних людей, посвященных в античные «тайнства», в Римини хватало — от путешественника и исследователя древностей Чириако Пиччиолли из Анконы до Франческо Филельфо³⁵. Все они, видимо, были связаны с ведущим представителем неоплатонизма Нового времени — главой школы в Мистре Гемистом Плифоном. Семья владетелей Римини давно поддерживала сношения со Спартой: Клеопа Малатеста была замужем за спартанским деспотом Феодором II Порфирогенетом, и на ее кончину в 1433 г. Плифон произнес знаменитую речь о бессмертии³⁶. Когда греки прибыли на Флорентийский собор (1439), контакты упрочились; Сиджизмондо несколько раз приглашал философа поселиться в Римини³⁷. Наконец, когда началось турецкое нашествие на Пелопоннес, Сиджизмондо возглавил венецианский поход на Мистру. Он перенес тело Плифона, умершего в 1452 г., и похоронил его в одной из боковых ниш Храма с недвусмысленной надписью: Сигизмунд Пандульф оказал эту почесть князю философов своего времени «*ob ingentem eruditorum quo flagrat amore*» [«по причине великой любви, испытываемой к ученым»]³⁸. Плифон хотел дать новую жизнь античной мифологии внутри

христианской религии, чтобы возродить Запад; в Римини его учением явно воспользовались, чтобы посвятить славе Сиджисмондо – покровителя эллинистов и неоплатоников – «superbum aeternumque opus» [«превосходное и вечное творение»] Альберти.

В таком показном использовании архитектуры и символики ради целей личного прославления было нечто чрезмерное. Пий II, вероятно, вполне искренне объявлял его чуждым христианской вере. Несмотря на авторитет Альберти, пример этот, кажется, не произвел впечатления на флорентийцев – как было республиканскому городу не осуждать псевдообожения государя? Ничего подобного и помыслить было нельзя во Флоренции: там христианское и гражданское целомудрие даже во времена Лоренцо никогда не позволяло такой напыщенности и торжественности, столь явного использования античных форм и образов. Если Фичино и сравнивал Козимо с Космосом, то не без толики юмора. Конечно, среди ученых флорентийцев слава Плифона была еще жива; сам Фичино впоследствии счел нужным напомнить, как важен был его приезд в 1439 г.: с ним он связывал желание Козимо основать Платоновскую академию³⁹. Но невозможно представить себе Козимо, с которого при жизни не написали ни одного портрета, возводящим мавзолей такого типа для Медичи. Лишь столетие спустя, соорудив новую капеллу Сан Лоренцо, Микеланджело даст ответ Флоренции на храм Малатеста – еще более возвышенный.

II. Дворец в Урбино

Федерико да Монтефельтро, бывший, как и Малатеста, наемным военачальником, проявил, кроме того, дарования государственного деятеля, а его интеллектуальные интересы сравнимы с интересами Лоренцо⁴⁰. Благодаря флорентийскому книгопродавцу Веспасиано да Бистиччи (который написал биографию своего клиента⁴¹) герцог собрал одну из лучших библиотек в Италии и даже во всей Европе⁴². Он во всем любил редкое и выдающееся, о чем с пафосом благодарного слуги говорил Джованни Санти – автор «Рифмованной хроники», прославляющей герцога⁴³, – и более сдержанно, а потому более убедительно – Бальдассаре Кастильоне в «Придворном»⁴⁴.

Федерико был тесно связан с флорентийскими кругами, поддерживал постоянные отношения с главой Платоновской академии⁴⁵. В 1477 г. Фичино посвятил ему вторую книгу «Посланий», позже – перевод «Политика», нанизывая в этом посвящении льстивые каламбуры вроде этимологии «Federicus» от «fide regia», а «Orbinatis» – от «orbis imperio», наконец, в 1481 – небольшой трактат по астрологии, содержащий похвалу волхвам. В том же году он рекомендовал герцогу труд Берлингьери по космографии. В письме к Дольче, который заведовал урбинской библиотекой, Фичино сообщал, что заказал по просьбе Федерико переписать в скриптории Веспасиано все свои произведения, и докладывал, как движется работа⁴⁶. В 1484 г., адресуя Лодовико Одази (наставнику урбинского наследника) похвальное слово правителю Флоренции и только что скончавшемуся урбинскому герцогу, Полициано ставит их в один ряд⁴⁷. Еще одно доказательство тосканской ориентации Федерико – его инте-

рес к Данте, о котором свидетельствует находившаяся в Урбино великолепно иллюминированная рукопись⁴⁸. В одной из зал восточного крыла — самой старой в урбинском дворце — на грандиозном камине над огромным фризом изображен гербовый щит Монтефельтро⁴⁹, а по бокам (возможно, в связи с бракосочетанием Федерико и Баттисты Сфорца в 1460 г.) — статуи Геркулеса и Иолы. Эти две фигуры, разделенные огнем очага, — «замысловатое» преобразование одного места из Данте, где говорится о сжигающем Алкида пламени любви «quando Iole nel core ebbe rinchiusa» [«любовь к Иоле в сердце заключив»] (Parad., IX, 102).

Итак, оформление замка представляет собой ученое высказывание: деталь его оказывается цитатой из Данте⁵⁰. В главной зале того же помещения каминный фриз воспроизводит эллинистический рельеф «Триумф Вакха». Идея, что мифология есть своего рода «поэтическое богословие», достойное почитания, проникла в Урбино. Видимо, трактат «Об изображениях языческих богов», в котором Лодовико Лаццарелли защищал ее от осуждающих толкований, после смерти Борсо д'Эсте (которому он был посвящен, для которого переписан и иллюминирован) перешел в руки Федерико⁵¹.

Из посвящения Аламанно Ринуччини к переводу «Жизни Аполлония Тианского» Филострата (май 1473)⁵² видно, что с этого времени Федерико считался в Италии идеальным собеседником «новых» гуманистов и художников (Ринуччини объясняет ему, как тесна связь между ними). Но, по словам Веспасиано да Бистиччи, основной страстью Федерико была архитектура. Главным творением его жизни стал дворец в Урбино, где флорентийские принципы развернулись в настоящую градостроительную композицию⁵³. Первоначально, около 1450 г. — в то самое время, когда в Римини возводился мавзолей Малатеста, — работы, вероятно, велись под руководством флорентийца Мазо ди Бартоломео (того самого, что в 1452 г. работал в палаццо Медичи; уже в 1456 г. он скончался) и проходили в скромном помещении, где находятся так называемые «покои Иолы»; в них второстепенный живописец Джованни Боккати написал большие фигуры прославленных полководцев. Вкус Федерико был еще не слишком просвещен, и он еще не нашел того, что искал.

Он сам высказался на сей счет в документе, датированном июнем 1468 г., — грамоте о приеме на герцогскую службу Франческо Лаураны. В ее преамбуле говорится о любви государя к людям «d' ingegno e di virtù e maximamente di quelle virtù che sempre sono state in prezzo appresso gli antichi e moderni com' è la virtù dell' architettura fondata in l'arte dell' aritmetica e geometrica, che sono delle sette arti liberali e delle principali, perchè sono in primo gradu certitudinis» [«великого таланта и достоинств, а особенно таких достоинств, кои всегда ценились и у древних, и у новых, каково и достоинство архитектуры, основанной на искусстве арифметики и геометрии, каковые суть из числа семи свободных и главных искусств, поскольку обладают высшей степенью достоверности»]. Далее письмо напоминает, что герцог повсюду «et in Toscana maxime dove è la fontana delli architettori» [«а особенно в Тоскане, где находится источник архитекторов»] искал сведущего человека, не нашел, и нанимает теперь Лаурану, дабы создать «una habitazione bella» [«прекрасное жилище»], достойное его и его рода⁵⁴. Ничто не мог-

ло бы лучше показать культурную ориентацию Монтефельтро: архитектура возведена на вершину не только искусства, но и всей интеллектуальной деятельности. Именно это утверждали и самые передовые флорентийские гуманисты. Тут Федерико был их последователем — тем большим было разочарование герцога, когда он не отыскал мастера, способного реализовать его проекты.

Лаурана начал работу лишь в 1468 г., причем планы расширения, а вернее — создания нового дворца, с размахом расположенного на четырех этажах, предполагались уже тогда. Все единодушно приписывают здесь главную роль влиянию Альберти, близкого к урбинскому двору, и Пьеро дела Франческа, также в то время его посещавшего⁵⁵. Помимо «Бичевания Христа», дата которого спорна (легенда видит в нем намек на драмы при дворе, разыгравшиеся в 1444 г.), Пьеро около 1465 г. написал парный портрет Федерико и его супруги, а в 1474 исполнил «Святое собеседование» (галерея Брера), где коленапреклоненный герцог внутри некоего подобия кристалла молится Пресвятой Деве и своим святым покровителям, изображенным в раковиноподобной абсиде, со свода которой опускается яйцо страуса. Этот мотив — традиционная аллегория Непорочного Зачатия, входящая также в эмблематику Монтефельтро и связанная с космической символикой⁵⁶.

Вследствие этого замечательного сочетания двух умнейших художников Кваттроченто Урбино стал центром математических штудий и «абстрактного» искусства Ренессанса. «Бичевание» обладает полной убедительностью и понятностью благодаря тому, что объединено в гармонической структуре с архитектурой здания и орнаментом пола⁵⁷. Именно в Урбино Пьеро написал трактат о живописной перспективе, посвященный герцогу, и неоконченное небольшое сочинение «О пяти правильных телах» («De quinque corporibus regularibus»), опубликованное Пачоли в 1509 г. Так своеобразно развивались «платоново-пифагорейские» умозрения применительно к области искусства. В общем, если существует архитектура, созвучная интересам Альберти и прямо определявшаяся гармоническими соотношениями Пьеро, то это работа, которую в содружестве с ними выполнял далматинец Лаурана в течение 1468—1472 гг., когда возглавлял строительство дворца в Урбино. Парадный дворик принадлежит ему, причем хроника Порчеллио де' Пандони «Фельтрия» (вскоре после 1474) считает его законченным. Ритм колонн у него близок Брунеллески, но колонны увенчаны пышными капителями, а угловые пилястры подчеркивают геометрическое сочленение боковых стен. Пуризм далматинского архитектора столь же отчетливо ощущается и в рисунке многочисленных дверей и окон⁵⁸. Но оценил ли их Федерико по достоинству?

В 1472 г. Лаурана по неизвестным причинам покинул Урбино. Вследствие этого там появился новый архитектор, Франческо ди Джорджо, Мартини, которому Вазари и приписывает произведение в целом⁵⁹. Этот изобретательный инженер, круг интересов которого показывает посвященный герцогу «Трактат о гражданской и военной архитектуре», во многих отношениях усовершенствовал внешнюю и внутреннюю планировку дворца. В частности, он устроил с западной стороны симпатичный и необычный висячий сад за бойничной стеной. На востоке, над новым, оставшимся неоконченным, двориком, Франческо построил склеп, ко-

торый должно было венчать круглое сооружение, служащее мавзолеем⁶⁰. В 1482 г., когда оно еще не было построено, Федерико в завещании велел возвести на соседнем холме церковь Сан Бернардино — тоже, несомненно, произведение сиенского архитектора⁶¹: короткий неф соединяется с хорами, построенными по основному плану древнехристианского типа (Сан Сальваторе в Сполето) и перекрыт куполом. Как мы видели, «идеи» Франческо связаны с идеями его флорентийских современников.

Федерико любил не только чистый стиль Пьеро и Лаураны. Лепные и рельефные украшения, появившиеся во дворце после 1470 г., часто перегружены и бьют на эффект; их заказывали самым модным мастерским — тосканским, как Доменико Росселли (который знал рельефы из Римини), или ломбардо-венцианским, как Амброджо Бароччи, автор многоцветных украшений в Санта Мария дельи Мираколи в Венеции. Джованни Санти довольно бесхитростно сообщает в своей хронике, что Федерико

Tirò da tutta Italia i più famosi
Intagliatori di marmi ...
[... Собрал со всей Италии
По мрамору всех лучших мастеров ...]

Это значит, что и он хотел собрать у себя в Урбино образцы всех модных стилей без различия⁶². Отсюда несколько эклектическое изобилие украшений: окон, каминов, стенных рельефов. Эта тенденция особенно сказалась вскоре после 1470 г. в приглашении художников, которые могли представить в Урбино возможности «фламандской» техники. Признаки новой ориентации здесь проявились к 1472 г.: в этом году в городе появился Юст Гентский, а около 1475 г. — испанец Берругете⁶³. Контакты с Мелоццо да Форли, который, побывав несколько раз в Риме, в 1476 г. остался в нем насовсем, и с Браманте, в 1477 г. осевшим в Милане, поневоле оказались недолгими. Юст приехал, чтобы написать большое «Причащение апостолов» в церкви Тела Господня, предела в которой написана Учелло. Главное панно, вчерне исполненное Паоло перед возвращением во Флоренцию в 1468 г., художник в 1469 г. подарил Козимо; затем его заказали Юсту⁶⁴. Последний же не упоминается в урбинских документах после 1495 г. Все эти факты указывают на определенный кризис в художественных кругах Урбино, отчасти объясняющий трудности атрибуции циклов росписей, выполненных в 1472–1482 гг. Между тем, они весьма оригинальны, причем следует обратить особое внимание, что блестяще и тщательно написанные панно в них сочетаются с инкрустационными композициями, представляющими одно из наивысочайших достижений «абстрактного» искусства Кваттроченто. Необходимо рассмотреть два ансамбля: «Зал ангелов» на втором этаже и малый кабинет («студиоло»), расположенный над парными часоуказками, соответствующими ему, этажом ниже. Ансамбль «Свободные искусства» представляет собой отдельную проблему.

В большом зале, названном «Ангельским» по играющим путти на каминном фризе, сохранился только инкрустированный декор дверей. На двери в гостиную над двумя абстрактными городскими видами изображены две фигуры в архитектурном обрамлении: Аполлон, играющий на виоле, флорентийского типа, и, напротив него, Минерва в

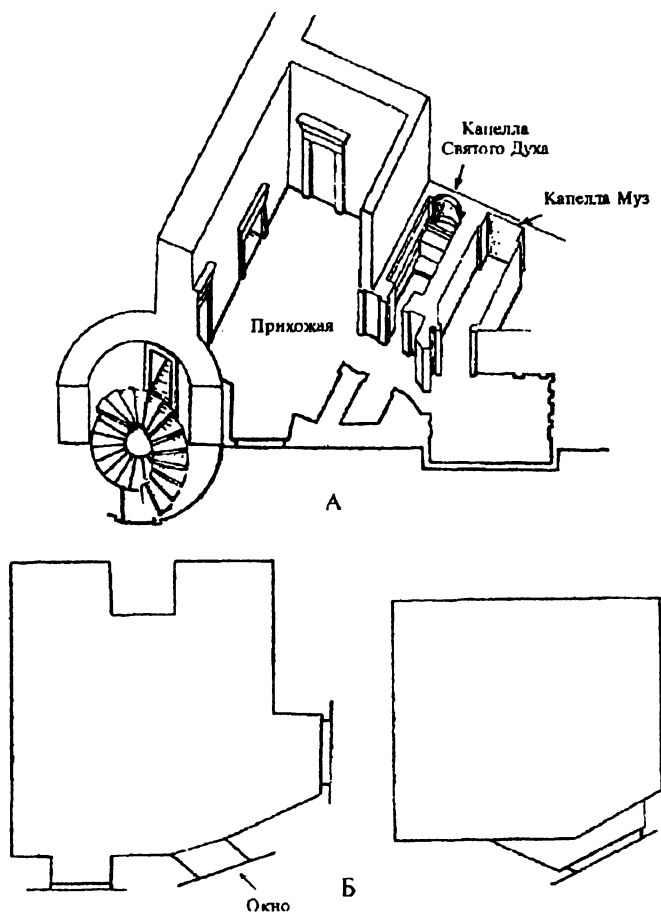


Рис. 7. Урбино. Герцогский дворец. А): план «часовенок» [вестибюль; капелла Святого Духа; капелла Муз]. Б): План малого кабинета [слева: план на уровне пола (инкрустированный декор); справа: потолок «Галерея знаменитых мужей»].

Второй этаж: «Зал ангелов»:

Дверь с инкрустацией, выходящая в гостиную: «Аполлон и Паллада».

Дверь в лоджии: «Свободные искусства».

Помещения, расположенные друг над другом.

Второй этаж – малый кабинет:

Инкрустированный декор по стенам: «Герцог», «Богословские добродетели», натюрморты-обманки.

Над фризом в два ряда: «Знаменитые мужи» (28 картин; 14 ныне в Лувре, 14 – в музее Урбино).

Первый этаж:

Капелла Святого Духа;

Капелла Муз.

шлеме и с копьем в руке, опирающаяся на щит, стоя на костре⁶⁵. При всех упрощениях, связанных с техникой работы по дереву, в фигуре Паллады узнается родная сестра «Юдифи» и «Мужества» Боттичелли. Абрис ее повторяет центральную фигуру штандарта, нарисованного Боттичелли для Джулиано Медичи по случаю турнира 1475 г.⁶⁶; фигура Аполлона, несомненно, того же происхождения. Дверь «Ангельского зала», ведущая в лоджии, также украшена интарсией: на внутренней стороне изображены фонтаны и триумфальные арки, на наружной шесть маленьких изображений свободных искусств – слабое подражание боттичеллиевым образцам⁶⁷.

Более оригинально оформлен «студиоло» – маленький потаенный кабинет во дворце. Он поместился между анфиладой комнат и двориков со стороны города и фасадом с двумя круглыми башнями по бокам, господствующим над сельской местностью. Теплые тона дерева создают торжественное настроение. Стены этой уединенной комнатки до двухметровой высоты были покрыты инкрустациями, сохранившимися и ныне. Над рядом стенных шкафов с изображениями-обманками предстают взору большие панно, разделенные пилястрами. На верхней части стены находилась портретная галерея двадцати восьми «знаменитых мужей», благодаря которой кабинет можно считать посвященным славе человеческого духа⁶⁸. Не забыли прославить и самого герцога: на одной из инкрустированных картин изображен Федерико в полный рост, в мантии, с копьем острием к земле, начальствующий в мирных делах. Рядом с ним изображен удивительный шкаф-обманка с изображениями блестящих лат и шлемов. Эти панно находятся против окна. На боковых стенках – две серии изображений: три стоящие фигуры христианских добродетелей на архитектурном фоне, явно напоминающем Боттичелли, разделены натюрмортами (опять же инкрустированными), представляющими книжные полки, научные инструменты, письменные принадлежности. За приоткрытыми дверцами, забранными решеткой, видны тома с массивными застежками, среди которых поставлены клепсидра и подсвечник, на одной из полок написано: *Virtutibus itur ad astra* («Достоинства ведут к звездам»). Изображен также шкаф с музыкальными инструментами; в нем на белой салфетке эмблема – орден Подвязки⁶⁹.

Никогда прежде не был с такой силой выражен интимный характер умственной работы. Религиозные символы, эмблемы владельца перемешаны с книгами и инструментами, разбросанными словно случайно. Загораживает новизна, с которой они прямо, без посредства аллегорий выражают здесь познавательную деятельность, которые в других местах представлены сериями изображений муз и свободных искусств. Работа читателя восславлена изображениями фолиантов; с нею связана представленная часами и сферой двоякая деятельность ума, измеряющего пространство и время; не забыты символы тленности и смерти. Перед нами – целая философия в картинах.

Эти панно были выполнены флорентийским краснодеревщиком Баччо Понтелли; надпись на карнизе указывает дату их окончания: 1476 г. Стиль графики «Добродетелей» наводит на мысль, что рисунки для них дал Боттичелли или что они скопированы с его образцов, за исключением панно на задней стене, изображающего герцога на фоне апеннинско-

го пейзажа. Инкрустации, видимо, были выполнены во Флоренции и собраны в Урбино. То же относится и к кессонному потолку, явно происходящему из мастерской Джулиано да Майано. Но установить автора рисунков для натюрмортов затруднительно⁷⁰. На них видны некоторые детали «Святого Августина в келье», написанного Боттичелли для церкви Оньисанти (1480). Если именно он дал образцы для шкафов-обманок в Урбино, то дальше этого его занятия перспективной и абстрактной гармонией не заходили. Это важно отметить, поскольку в Урбино мода на инкрустированный декор, распространившаяся во Флоренции начиная с 1440-х гг., получила беспрецедентное развитие. Эта мода имела свой смысл: она определяла область собственно «абстрактного» декора, ибо между геометрическим построением, которого добивались живописцы-перспективщики и соединением кусочков правильной формы, к которому сводится техника интарсии, существует тесная связь⁷¹. В то самое время, как братья Майано и флорентийские ремесленники учились у Брунеллески и Учелло, любовь к маркетри с ее строгими формами развивалась у последователей Пьеро, и в определенном смысле эта тенденция даже дает меру влияния школы Пьеро: школа Лендинара, давшая величайшие образцы искусства северных инкрустаторов, прямо вышла из нее⁷². Композиция кабинета в целом великолепно показывает, чем была урбинская культура.

Галерея «знаменитых мужей»:

Западная стена:

1. Григорий Двоеслов (У) и Платон (Л)
2. Святой Иероним (Л) и Аристотель (Л)

Северная стена:

3. Амвросий Медиоланский (У) и Птолемей (Л)
4. Святой Августин (Л) и Боэций (У)
5. Моисей (У) и Цицерон (У)
6. Соломон (У) и Сенека (Л)

Восточная стена:

7. Фома Аквинский (Л) и Гомер (У)
8. Дунс Скот (У) и Вергилий (Л)
9. Пий II (У) и Эвклид (У)
10. Виссарион (Л) и Витторино да Фельтре (Л)

Южная стена:

11. Альберт Великий (У) и Солон (Л)
12. Сикст IV (Л) и Бартоло (У)
13. Данте (Л) и Гиппократ (У)
14. Петрарка (У) и Пьетро д'Абано (Л)

(Реконструкция В. Бомбе. Л — Лувр; У — Урбинский музей).

В верхней части стены находились двадцать восемь картин, ныне хранящиеся частично в Лувре, частично в Урбинском музее, в центре — фигура Федерико в полный рост в сопровождении Гвидобальдо. Прежде они располагались в двух ярусах, так что их можно разделить на две сюиты: одна размером 1,5 на 0,6 или 0,8 м, другая приблизительно 1 на 0,6 м. Картины находились по две в лоджиях с двумя просветами, так что мудрецы и учителя Церкви представляли парами, один над другим. Джованни Санти, описывая библиотеку Урбино, разделил ее на четыре разряда: богословы, философы, поэты и юристы; все они представлены и здесь.

Идеальная картина – «историческое зеркало» человеческого разума – в каком-то смысле предвещает всемирную панораму Станца делла Сеньятура⁷³; иные ассоциации, как Солон и Бартоло, Гиппократ и Пьетро д'Абано тщательно рассчитаны. Примечательно включение в галерею итальянских поэтов, римских пап (Пий II, Сикст IV) и даже современных авторитетов (Виссарион).

Происхождение этих изображений проследить нелегко. Что касается современников, они восходят к медалям или портретам, лица учителей Церкви и богословов – к традиционным типам. Что касается античных мудрецов и законодателей, типы которых не устоялись столь твердо, им иногда придавали черты известных людей Нового времени, которых можно было с ними соотнести: возможно, в Платоне следует признать Гемиста Плифона, в Аристотеле – Феодора Газу, в Птолемея – Лоренцо Валлу⁷⁴. Все изображения погрудные, почти все анфас. Лица и особенно руки выдают типично фламандскую дотошность. Фигуры умело расположены на фоне парадных драпировок в глубине лоджий, на парапете которых прежде были выбиты надписи⁷⁵. Они различаются костюмом (Соломон – монарх, Моисей – священник и т.п.), мимикой и особенно движениями рук. Здесь можно видеть самые разные формы счета на пальцах (например, у Дунса Скота и Бартола), все разновидности схоластического языка пальцев и кистей рук, то властного, то многозначительного, то сдержанного, то углубленного ... Но в ряду этих схоластических жестов есть и некоторые «новые» намеки. Платон, лицо которого чересчур утончено, воздел руки в экстазе. У него волнистая борода и длинные волосы, возможно, говорящие о «греческом» типе – облике византийца, подобного Плифону. Надпись под картиной ставила его вне какой-либо пары: «Platoni Atheniensi humanae divinaeque Philosophiae antistiti celeberrimo Federicus dicavit ex observantia» [«Платону Афинскому, преславному старейшине человеческой и божественной Философии, Фредерик почтительно посвящает»]. Аристотель изображен в колпаке; ему, по образцу Газы, придан более решительный взгляд и энергичный жест; одна его рука лежит на книге, другая указывает на землю. Подпись под портретом не менее выразительна: «Aristoteli stagiritaе ob Philosophiam rite exacteque traditam Federicus posuit ex gratitudine» [«Аристотелю Стагириту за правильное и точное изложение Философии Фредерик с благодарностью преподносит»]. Вполне возможно, что именно на них опирался Рафаэль, создавая впоследствии классический образ двух философов.

Проблема атрибуции этих картин важна для истории не столько итальянского, сколько фламандского искусства⁷⁶. Никак нельзя не принять во внимание сообщение Веспасиано да Бистиччи – герцогского библиотекаря и друга, – о приезде фламандского художника, написавшего исторические портреты в «студиоло», и трудно не признать в этом художнике Юста Гентского⁷⁷. Странно, однако, что путеводитель XVII в. приписывает «Причащение» испанскому живописцу Джусто ди Гванто («Giusto di Guanto pittore spagnolo»), и следует обратить внимание на сообщение испанского историка XVI в., говорившего об «un pintor español que en el palacio di Urbino en un camarino del Duque pintó unas cabezas a manera de retratos de hombres famosos» [«испанском художнике, который в Урбинском замке в маленьком кабинете герцога написал

картину по образу портретов славных мужей»]⁷⁸. Таким образом, известно о существовании двух художников, которые в равной мере представляли в Урбино «фламандскую манеру». Стилиевой анализ этому не противоречит: можно разделить картины на две группы. Если так, первая, для которой типичен «Блаженный Августин», принадлежит Юсту Гентскому, вторая, к которой следует отнести «Платона», — Берругете. Первая манера ближе к стилю Рогира, заботится больше всего о чистоте линии, вторая — более эйковского типа и старается главным образом «передать форму выпуклостью». Именно Берругете, вероятно, закончил всю серию: к этому предположению приводит отсутствие каких бы то ни было документов, относящихся к Юсту, после 1475 г. и пребывание «Петра Испанца» (Pietro Spagnolo) в Урбино в 1477 г.⁷⁹ Некоторые (впрочем, сильно испорченные) картины, как-то «Данте» и «Петрарка», возможно, принадлежат третьему автору, не столь одаренному по части живописных эффектов⁸⁰.

Эти фигуры получили некоторый резонанс: их тщательные копии (без обрамления) находятся в «книге рисунков» из Венецианской Академии; Птолемей и Боэций, расположенные по две стороны от армиллярной сферы, видимо, послужили образцом для картины Браманте, изображающей «Гераклита и Демокрита», между которыми лежит карта мира⁸¹, так же, как и на флорентийской картине, описанной Фицино⁸². Знаменитый портрет Луки Пачоли, прежде приписывавшийся Якопо да Барбари, датированный 1495 г., также, вероятно, связан с фигурами из «студиоло»: юный ученик справа — Гвидобальдо, сын Федерико — выглядит в композиции неуместным, и вставал вопрос, не была ли фигура приписана сюда позднее⁸³. Неподвижная поясная фигура Пачоли в учительной позе (он указывает на одно из доказательств своей книги «О божественной пропорции») словно взята из «Знаменитых мужей».

Студиоло герцога Монтефельтро — не первый кабинет, украшенный символами науки и портретами «мудрецов и учителей Церкви». Здесь лишь модернизированный общепринятый образец. Но инкрустация-обманки — поражающая ум абстрактная игра — и венчающая их двойная галерея несут печать как гуманизма того времени, так и личности самого Федерико. Герцогу так понравился этот декор, что он велел повторить его в своем замке в Губбио. Это здание, построенное около 1476 г., в более скромных масштабах повторяло урбинский дворец⁸⁴. Руководителем работ в это время был Франческо ди Джорджо. Слегка трапециевидный дворик замка повторяет дворик Лаураны, хотя и не с той чистотой рисунка. В углу дворика, неподалеку от парадной гостиной, находится, как и в Урбино, двухъярусный «студиоло» с поясом инкрустированных панелей под галереей «мужей, прославленных ученостью и умом» («doctrina excelsos ingenioque viros»), как гласит вполне ясно читаемая, хотя и не полностью сохранившаяся надпись на карнизе. Панно-обманки, ныне находящиеся в Нью-Йоркском музее, выполнены с поразительной виртуозностью; изображены на них приоткрытые шкафы, печатные книги, музыкальные инструменты, оружие. Это потрясающее воображение триумф натюрморта и абстрактного искусства; чувствуется, что урбинская удача здесь доведена до крайности.

сти, так что этот ансамбль, очевидно, исполнен позднее. Надпись «G B ALDO D X» вокруг круглого зеркала, висящего на одном из мнимых шкафов, относящаяся к сыну Федерико, заставляет предположить, что кабинет завершён после смерти старого герцога (1482). Техника инкрустации утонченней, чем техника мастерской Баччо Понтелли; работа могла быть выполнена мастерами, учившимися на урбинских примерах, а нарисовать картоны был способен только виртуоз перспективных эффектов (предположительно можно назвать имя Франческо ди Джорджо)⁸⁵.

В треугольном вестибюле прямо под кабинетом Федерико устроены две одинаковые «сачеллы» (часовенки) в потайных помещениях без окон, выходящие в общий вестибюль. Одна часовенка посвящена Музам, другая — Святому Духу⁸⁶. Надпись гласит прямо:

*Bina vides parvo discrimine juncta sacella
Altera pars Musis altera sacra Deo est.*
[Малых два алтаря бок о бок устроены вместе:
Музам назначен один. Богу Святому другой].

На фризе капеллы читаем:

Accipite Spiritum Sanctum et quorum remisieritis peccata remittuntur eis
[«Приимите Духа Святаго, имже отпустите грехи, отпустятся им»].
Вокруг храма Муз:

*Quisquis ades laetus Musis et candidus
Adsis facundus citharae: nil nisi candor est.*
[Душой будь весел всяк и ясен с Музами;
Кифаре дай глагол — лишь свет имей в себе].

Вот где, наконец, встретилось утверждение двуединого гения человечества, проявился дух глубинного согласия древнего и нового, никаких признаков которого, казалось бы, еще не существовало — у поклонника Ландино и Фичино он может только удивить. Портик у входа уточняет, в каком смысле следует понимать эту необычайную связь:

*Naes quicumque petit mundo pia limina corde
Nis petit aeterni fulgida regna polu⁸⁷.*
[Сих умоляет любой познать весь мир чистым сердцем;
Оного молят узреть Царства Небесного свет].

Чистота сердца открывает доступ к «светлому царству вечных небес». Никогда еще поэтический дискурс гуманистов Кареджи не был так хитроумно применен и не выражал лучше постулированного им равновесия между деятельностью человеческого духа и христианским таинством.

На основании надписи на портале этой крошечной капеллы, в которой упоминается Оттавиано Убальдини, советник Федерико и регент Урбино после 1482 г., предполагали, что они созданы сравнительно поздно, однако надпись позднее росписей, так как расположение помещений, резьба и элементы цветного декора, выполненные в мастерской Амброджо Бароччи, указывают, что обе часовенки были со-

зданы одновременно, причем по крайней мере начаты при жизни Федерико. Капелла Святого Духа была украшена мраморными плитами, капелла Муз — поясом инкрустаций и серией картин, изображающей девять сестер, а в центре — Палладу и Аполлона, помещенных на алтаре под орлом Юпитера (и Монтефельтро)⁸⁸. Герцог не увидел эту композицию завершённой. Она была заказана Джованни Санти и окончена или переделана Тимотео Вити в 1508 г.⁸⁹. Позднее Вазари упоминал среди произведений Тимотео «Apollo e due muse mezzo nude in uno studiolo secreto, belle a meraviglia» [«Аполлона и двух полуобнаженных муз дивной красоты в потаенном кабинете»]. Капелла затем действительно считалась «студиоло» Гвидобальдо, но музы на картине не обнажены, да и дивной красотой не отличаются. Интересен фон со скалами и темными пещерами (Парнас?), очевидно, проходивший по всему помещению и хорошо подчеркивающий фигуры и одежды; на нем написана довольно монотонная галерея девяти покровительниц искусств. «Аполлон, играющий на виоле» в одежде красного бархата написан по образцу Боттичелли, но вяловат по манере.

Интерес этого ансамбля состоит в переходе от традиционных типов к «Парнасу» Рафаэля. Двадцатилетний сын Джованни Санти был при дворе Елизаветы Гонзага и Гвидобальдо, благодаря которым Урбино в начале XVI столетия пережил новый расцвет. Именно здесь Бембо и Кастильоне выработали новый кодекс придворных нравов, сведший гуманистический платонизм к утонченной этике. Во времена Федерико атмосфера была, конечно, менее галантной, но более возвышенной. Именно в сравнении с предприятием Малатесты урбинский замысел показывает, насколько более уравновешенной, прочной и гибкой была здесь культура. Надо сказать, она была и более моралистичной: космологического элемента в декоре Урбино нет, гораздо больше места уделено прославлению наук: весь он посвящен ученым и музам. Но повсюду видны следы любви к славе, выразившейся в эмблемах Федерико. В своем гигантском дворце он задумывал и мавзолей:

Un tempio tale che haverebbe superato
D'ordine, bellezza e nobile ornamento
Qualunque mai fu ben edificato
[Храм таковой, чтобы превосходил
Красою, стройностью и украшеньем
Любой, кто прежде бы ни возводил], —

как выражается Джованни Санти⁹⁰. Вот в чем главное сходство Монтефельтро и Малатесты. Культура Урбино в интеллектуальной области ближе к флорентийской, в плане же искусства разрабатывает некоторые аспекты последней, но не смешивается с нею.

Раздел второй

Флорентийские противоречия

Лоренцо Медичи больше всего интересовался архитектурой. Хотя построил он немного, по его инициативе Джулиано да Сангалло создал самые показательные сооружения конца Кваттроченто. Но в целом развитие монументального искусства еще не порывало резко с тосканскими традициями⁹¹. Радикальные нововведения Альберти в палаццо Руччелли не нашли продолжения: лишь во времена Льва X под римским влиянием возродится тип дворца, украшенного на античный манер, выразившийся, например, в палаццо Пандольфини. Флорентийское искусство стремилось хранить верность самому себе и своим настоящим утверждать свое прошлое. Брунеллески подал пример церковью Санти Апостоли, Сангалло защищал направление Брунеллески. Маленькая церковь Сан Миньято, построенная в 1499 г. активным «плаксой» Баччо, возвращается к самому аскетичному романскому стилю.

История живописи не показывает такого преємства: в ней больше видно развитие флорентийского вкуса в условиях нарастающей изоляции. Главным ее фактом было исчезновение «статического», геометрического и симметричного стиля, который господствовал в 1440-х — 50-х гг. и, через посредство Пьеро, был, говоря в общем, даром Тосканы для всей Италии. Его последним настоящим представителем был Кастаньо, около 1450 г. исполнивший «Знаменитых мужей» в Леньяйе и роспись церкви Санта Аполлония. Вскоре затем Пьеро делла Франческа в цикле фресок Аретцо (завершенном в 1459 г.) и панно в Урбино показал новейший синтез пространства и цвета, который и стал господствующим во многих провинциях. Тот художник, который лучше всех во Флоренции мог бы учесть его опыт — Бальдовинетти, — в итоге остался на вторых ролях: он был полностью занят работой декоратора и мозаичиста в Баптистерии. Учелло развернулся в полную силу в цикле «Битв» из дворца Медичи (около 1450 г.); развитию языка искусства он послужил не столько своим демонстративным геометризмом, сколько нагромождением всяческих деталей и диковин⁹². Любимым художником Козимо был Филиппо Липпи; его фрески из Прато (1452—1465) показывают тенденцию к эмансипации цвета и более оживленной композиции. Гоццолли в самой Флоренции явился лишь эпизодически с «Шествием волхвов» в палаццо на Виа Ларга (1459), и хотя его деятельность в Пизе продолжалась до 1480 г., он так и остался чистым провинциалом⁹³.

Как хорошо показывает стиль гравюр, начиная с 1460 г. флорентийцев все больше привлекают пафос, одушевление, движение — всё, что создает впечатление когда изяшной, когда разнузданной жизненной энергии; толчок этому дал Донателло по возвращении из Падуи (1453)⁹⁴. Отсюда и влияние братьев Поллайоло. Антонио получает ряд официальных заказов: серию Геркулесов для дворца Медичи (около 1460), покровы с изображением жития Иоанна Крестителя для собора (1466—1480), фигуры добродетелей для Торговой палаты. Фичино им восхищался («Antonius noster pictor et sculptor insignis» [«Наш Антоний, выдающийся живописец и скульптор»]), Лоренцо в 1489 г. объявил его «principale maestro della città» [«главным мастером города»]; он возглавлял многочисленную мастерскую, умел работать во всех техниках, был в курсе всех новостей.

Соперничать с ним могла только «боттега» Верроккио, где в 70-х гг. соединились все молодые силы, где обсуждались самые острые интеллектуальные и художественные проблемы. Ее скульпторы работали в бронзе и в мраморе, стараясь найти всесторонний стиль, отходящий и от «нежности» Дезидерио, и от грубой мощи Поллайоло. В живописи, отойдя от четкости контуров и эффектов рельефа, там изучали гармонизацию воздушных эффектов при помощи сглаженной лепки формы и «сфумато», обращались к опыту фламандских мастеров. По-видимому, эта мастерская, на важность которой для поколения Леонардо и Боттичелли указал Уголино Верино, была особенно восприимчива к эстетизму и интеллектуализму Кареджи. Ее распад (вскоре после 1480 г.), несомненно, способствовал ослаблению позиций Флоренции: Лоренцо ди Креди был фигурой не того масштаба, чтобы дать направление искусству города. То же можно сказать и о скульптуре: братьев Поллайоло призвали в Рим, Верроккио — в Венецию, и только слабый Бертольдо поддерживал традиции Донателло перед лицом эклектизма братьев Майано.

Начиная с 1480 г. флорентийские художники перестали искать новые возможности. Вкус флорентийцев не терпел ни эпической строгости Мантеньи, ни роскоши феррарской школы, ни чувственной красоты венецианцев. Им доставляло удовольствие иное: мещанская повествовательность Гирландайо, виртуозность Филиппино, абстракции Боттичелли. Но ни один из этих мастеров не ценился за пределами Тосканы. Среди тех, кто трудился в 1481—1482 гг. на лесах Сикстинской капеллы, один Боттичелли из тосканцев выдерживал сравнение с умбрийцами: он признавался мастером большого стиля. Но чем дальше, тем больше путь его становился одиноким. За исключением же этого «лирического отступления», Флоренция не внесла никакого вклада в спор, занимавший Италию в конце века: спор «жесткого», скульптурного стиля с манерой полутонов, друг за другом охвативший Умбрию, Феррару, Венецию.

Итак, было три признанных мастера: Гирландайо, Боттичелли, Филиппино. Они постоянно общались с прелатами, банкирами, гуманистами круга Медичи; перед ними стояла задача выразить культуру «новых Афин» — Флоренция надеялась, что она таковыми стала. В 1484—1485 гг. именно о них, а также о Перуджино пишет некий корреспондент в донесении Лодовико Моро; его оценки (он противопоставлял «*agia virile*»

[«мужественный облик»] Боттичелли «*agia angelica e molto dolce*» [«ангельский и нежнейший облик»] Перуджино, определяя манеру Гирландайо и Филиппино просто как «*bona agia*» [«добрый облик»]), представляются приемлемыми и поныне⁹⁵. Медичейской буржуазии, как и фламандской, все больше нравилось расслабленное искусство повествователей, которые описывали это общество, включая его в фасты священной истории⁹⁶. Шедевром в этом роде стали не столько неровные фрески Козимо Росселли, сколько хоры Санта Мария Новелла, расписанные Гирландайо в 1486—1490 гг. Но это было и первое флорентийское произведение, производящее впечатление если не академизма, то некоторой холодности: здесь слишком много взятого у школы в целом, как, например, в «Крещении Христа», слишком много угодничества, как в «Видении Захарии», где всю сцену заполняет галерея флорентийских сановников. Архитектура на его картинах величественна, уютно-добропорядочные группы, написанные в коричневато-золотистой атмосфере, подчас тяжеловаты. Гирландайо хотел показать образованность и любил вводить ученые детали: это отмечали в его «Поклонении пастухов». Безлюдный фон этой картины в античном духе с аллегорическими рельефами, статуями и портиками уступает «Рождеству Богородицы», «Избиению младенцев» и «Видению Захарии». В «Рождестве Иоанна Крестителя» и «Рождестве Богородицы» Гирландайо удалось вставить «лирический» мотив женщины с корзинами и кувшинами на голове, которые вносят в его чересчур «официальные» композиции поэтическую ноту в духе Филиппо Липпи.

Память о высоком натурализме Мазаччо и тех его последователей, кто из этого натурализма вывел большой стиль, не совсем выветрилась. Но у тех, кто, как Гирландайо, умел строить композицию с размахом, модный эклектизм равнодушно сочетал пластическую жесткость с любовью к движению, приглушая общий эффект. У прочих же возродилась повествовательная традиция малых «романтиков» 30—40-х гг. вроде Пезеллино — мастеров собирать движущиеся фигурки, разнообразные и изысканные абрисы, в красивые иллюстрации на галантные темы, в которых сохранялось еще нечто от готического жизнеощущения. Им кое-чем обязан и Боттичелли, и даже Филиппино. Все эти манеры во Флоренции уживались рядом, поддерживая там (по крайней мере в живописи) инстинктивное сопротивление переработанным античным формам. Конечно, главный из учеников Верроккио — Леонардо — был полон решимости во всем этом разобраться, но в 1481 г. он покинул отечество, быть может, с чувством затаенной обиды. Его изобретения внимательно изучали, они отразились в искусстве, скажем, Лоренцо ди Креди, также вышедшего из мастерской Верроккио, но переворот в тосканской живописи произвели только после возвращения мастера в 1501 г. Синьорелли хотя и сформировался на окраине флорентийского мира, но унаследовал от Пьеро делла Франческа и развил дальше «монументальный» стиль 40-х гг. Около 1490 г. он подряд выполнил во Флоренции несколько работ, возрождавших «жесткий» стиль мастеров пластики, как-то «Триумф Пана» и «Мадонну» (Уффици), но это был всего лишь эпизод. И он ожидал случая победить пошлые модные течения вне Флоренции — нашел он его в «Апокалипсисе» из Орвьето.

Полнее всего выразил свое время художник, в 1488 г. посланный в Рим с отзывом Лоренцо Медичи, что он «превосходит Апеллеса»: Филиппино Липпи. Он должен был бы заполнить разрыв между поверхностью Гирландайо и сдержанным стилем, которому учил его фра Филиппо, но его неугомонный гений был склонен к «капричозным» замыслам. Филиппино заведомо усложнен; от мягкой манеры Боттичелли он отходит лишь ради виртуозных штучек, которые при малейшей слабости исполнения рискуют стать ненужными и тяжеловесными. Видно, как насыщены его картины всякими «гуманистическими» редкостями; археологический антураж у него, конечно, не столь поверхностен, как у Гирландайо, но главное в нем — эффект; кое-чем Филиппино напоминает Пинтуриккио, которого мог знать в Риме. Наконец, твердостью стиля и тонкостью замыслов отличалось творчество Боттичелли, корни искусства которого обнаруживаются в самых разных областях флорентийского Кваттроченто. Боттичелли представляет собой его квинт-эссенцию, а поскольку его живопись очевидным образом связана с гуманистической атмосферой, она дает ключ к этому не имевшему будущего «чарующему и уникальному эпизоду»⁹⁷ — веку Лоренцо.

Классификация течений флорентийской живописи выявляет и колебания культуры этого периода, и различие способностей, соответственно которым художники отликались на идеи гуманистов своего времени. Гирландайо передал нам внешность гуманистов, Филиппино — аксессуары их культуры, Боттичелли — ее сущность. Они разделили и ее превратности: Доменико умер в 1494 г., в один год с Пико и Полициано, Филиппино на время приспособился к руководящим указаниям «плакс» и пытался перенять «нежный» стиль Перуджино, но в последних фресках все-таки тешил себя своеобразной гуманистической фантастикой. Что же до Боттичелли, несомненно, разделявшего истинное беспокойство лучших умов своего времени, он работал мало и оказался в одиночестве. Вот доказательство: кроме донесения 1485 г. сохранилось еще письмо, отправленное Изабелле д'Эсте одним из ее агентов, Франческо де Малатести. В сентябре 1502 г. он сообщал герцогине сведения о художниках, которые могли бы работать для ее кабинета. Агент описывает положение дел в известных мастерских: Леонардо, вернувшийся за год до того, неуловим и избегает заказчиков; Перуджино чрезвычайно занят и находится в Сиене; есть еще Филиппино, но и тот идет нарасхват. Наконец, методом исключения, он доходит до некоего «Александра Ботекьеллы», который с удовольствием приедет в Мантую, ибо работы у него почти нет⁹⁸. Кандидатуру Боттичелли не поддержали, и приглашение получил Перуджино⁹⁹.

Боттичелли: драматургия чувств

Скепсис Вазари в отношении Боттичелли – это неприязнь историка-академиста к самому своеобразному художнику Кваттроченто, а моральные упреки к нему он предъявлял как человек XVI в., не принимавший непостоянного характера и чрезмерной впечатлительности современников Лоренцо¹⁰⁰. Боттичелли оставил по себе во Флоренции память как художник, увлеченный «идеями» и равнодушный к удаче произведения. Оригинальность и тонкость художника и должны быть главными чертами его портрета. Властители Флоренции постоянно привлекали его: даже дебют Боттичелли, видимо, состоялся благодаря их покровительству, если действительно фигура «Мужества» была ему поручена в 1470 г. под влиянием Медичи¹⁰¹. Тридцати лет от роду, в 1475 г., на штандарте Джулиано Медичи по случаю «Джостры», он первым представил аллегория, прямо вдохновленную учением неоплатоников, которая посторонним зрителям показалась каким-то философским ребусом.

В том же 1475 г. по заказу Гаспаре ди Дзаноби дель Лама Боттичелли написал флорентийское «Поклонение волхвов», где сами волхвы и их свита выстроены в безупречную группу. В 1478 г. он согласился изобразить Пацци с сообщниками, висящими на Таможенных воротах Палаццо Веккио для народного поругания, а несколько позднее создал аллегория «Паллада и Кентавр». В 1483–1484 гг., вернувшись из Рима, художник принял участие в оформлении виллы Вольтерра. Тогда же он написал для семьи Торнабуони фрески на увеселительной вилле Мачерелли; в те же годы была создана серия аллегорий Венеры: «Весна» и «Рождение Венеры» для виллы Кастелло, принадлежавшей Лоренцо ди Пьерфранческо, и панно «Марс и Венера» (Лондон), вероятно, для семьи Веспуччи¹⁰². Таким образом, он почти непрерывно работал для разных кланов медичейской буржуазии и для адептов неоплатонической культуры.

Необходимо, однако, отдать себе отчет в истоках его творчества. Вазари с обычной своей уверенностью сообщает, что отец художника «lo pose a lo orefice con un suo compare chiamato Botticello assai competente all' oga in quell' arte» [«отдал его учиться ювелирному делу одному своему приятелю по имени Боттичелло, в то время довольно сведущему в этом искусстве»]. Поскольку ювелир с таким именем неизвестен, это сообщение почти всеми отвергалось. Однако здесь не все ложно: старший брат художника, маклер по роду занятий, уже в 1457 г. носил прозвище Боттичелло, а второй брат, Антонио, работал у ювелира. Видимо, Сандро, которому тогда было тринадцать лет, имя унаследовал у старшего брата, а ремесло – у среднего. Чрезвычайно полезно при этом следующее общее замечание Вазари, проливающее свет на обстоятельства кульминационной фазы Кваттроченто: «Era in quella età una dimestichezza grandissima e quasi una continova pratica tra egli orefici e i pittori» [«В ту пору было величайшее дружелюбие и почти непрерывное общение между ювелирами и живописцами»]. Смысл рисунка, которому обучали молодых художников, выявлялся в работе ювелиров, бывших вместе с тем и граверами: это

был неразрывный контур, обладавший способностью к бесчисленным отклонениям, одинаковый и для фигур, и для антуража. Представляется затруднительным с достоверностью разыскать эстампы этого периода, выполненные под руководством Сандро¹⁰³, зато совершенно понятно, чем обязана гравюре его манера. На досках Мазо Финигверры, например, в «Триумфе Вакха и Ариадны» (1460—1462), уже найдешь и развешивающиеся одежды, и мимику, и пляшущие фигуры. Сандро сохранил этот почерк с вырисованными складками и словно резцом наведенными формами, сохранил любовь к мелким графическим украшениям в изображении одежды¹⁰⁴. Изображаемое очищено от всего утяжеляющего и банального; портреты Боттичелли обязаны успехом строгим профилям, простому контуру¹⁰⁵. А далее этот дух абстрактного рисунка, отчетливых и ясных форм передался краснодеревщикам и вышивальщикам того времени¹⁰⁶.

Столь же существенны связи Боттичелли с миром ремесленников для понимания происхождения его персонажей и всего его художественного мира. Источником его поэтики было искусство «кассонов». В латинской героической поэме «Карлиада» (до 1480), посвященной подвигам Карла Великого, поэт-гуманист Уголино Верино описал чудесный дворец Бутрота в Эпире, убранство которого он посредством симпатичного анахронизма приписывает Боттичелли и Поллайоло. Стены дворца украшены фресками, на которых Боттичелли — наследник Апеллеса Косского — изобразил поход Ксеркса, а Поллайоло — Александра — победителя Дария:

A leva Xerxem frenantem Nerea ponte
Pinxit Alexander choi successor Apellis
Subfossumque Athon ...

[«Слева Ксеркса, который мостом запирает Нерея,
Написал Александр, что есть Апеллесов наследник,
Также подрытый Афон ...»].

Такую композицию — эпическую серию эпизодов наподобие фриза — Верино мог представить себе только как панель огромного сундука, а конкретно — такого, какие расписывал Аполлонии ди Джованни, которого Уголино в другом месте также прославлял как «тосканского Апеллеса»¹⁰⁷. Боттичелли всю жизнь помнил мир Аполлонии и Пезеллино с его живыми фигурками и изящным убранством; именно ему он обязан некоторой тенденцией к повествовательности, особенно сильной в сикстинских фресках — в нанизывании многофигурных сцен, например, в «Искушении Христа». Модное в середине 60-х гг. «фронтальное повествование» достигло завершения в панно «Житие святого Зиновия» (передние стенки ларей, выполненных после 1500 г., вероятно, для какого-то религиозного братства). В этой поздней работе даже не следует видеть возврат к прошлому, ибо, насколько может быть установлена хронология произведений Сандро, он никогда не переставал создавать композиции такого типа: то для сундуков, то, как это все больше входило в моду, для панно, вставлявшихся в резную деревянную рамку. Четыре панно на тему истории Настаджо дельи Онести (в которых сухой рисунок и ядовитые краски ясно говорят, что художник поручил работу какому-то помощнику) были заказаны Боттичелли в

1483 г. по случаю брака Джаноццо Пуччи. Замечательные панно «Римская дева Виргиния» и «Целомудрие Лукреции», как предполагается, предназначались для Гвидантонио Веспуччи, которому, по Вазари, Боттичелли «*fece intorno a una camera molti quadri chiusi in ornamenti di nose per ricignimenti e spalliere con molte figure vivissime e belle*» [«написал в одной из комнат много картин в ореховых рамах с резным орнаментом и шпалеры со множеством весьма живых и прекрасных фигур»]. Гвидантонио купил дом на Виа деи Серви в 1499 г. — тогда же он мог и заказать эту работу. Но интересно, что в «Истории Лукреции» Боттичелли повторил, добавив лишь триумфальную колесницу и сделав более буйными движения фигур, одну композицию четвертьвековой давности. Образец ее — панно, написанное Филиппино в те времена, когда он работал вместе с Сандро (Питти)¹⁰⁸.

Итак, вывод везде один: именно следуя открытиям флорентийских ювелиров и иллюстраторов конца 50-х г., Боттичелли стал изобретательным костюмером и умелым повествователем. Заново создавать свои типы, свои летучие силуэты, газовые платья, сложные прически, чувствительные лица, хорошо передающие драматические контрасты, ему не приходилось. Он думал не столько о том, чтобы обогатить этот набор изящных форм, сколько о том, чтобы очистить его. Он воссоздал его с уверенностью художника, работающего в уже известном репертуаре. Романический мирок куртуазных сказаний, в который, не разрушая его, входят античные героини и гуманистические нимфы, служит для обостренной чувствительности заслоном от повседневной реальности. Избавленный от необходимости задавать вопросы природе, Сандро мог сколько угодно то подчеркивать энергию своего стиля, словно желая показать, что он владеет миром вещей и не оторван от жизни, то, наоборот, свободно перевивать и разматывать контуры и формы¹⁰⁹. Тем самым он и передавал в совершенстве сложность флорентийской культуры. Он отправляется от Поллайоло и Верроккио, но отходит как от напряженных форм первого, так и от рельефных эффектов второго — нет менее скульптурного художника, чем он. Филиппо Липпи — единственному флорентийцу середины века, по-настоящему интересовавшемуся колоритом, — он обязан светлой гаммой, позволяющей местами достигать большой интенсивности. Боттичелли работал на ограниченных контрастах; повсюду у него встречаются попарно тона оранжевые и голубые, розовые и зеленые, пурпурные и серые, как можно видеть в «Весне» и фресках виллы Лемми. В «Святом Августине» из церкви Оньисанти его палитра светлее, вследствие чего фреска получила необычайную цветовую напряженность. Она есть и в панно 1500-х годов. Но даже этот более живой колорит остается как бы эмалью, наложенной на формы, определенные линией¹¹⁰.

Столь же своеобразна и его интерпретация «*integra proporzione*» [«совершенной пропорции»]. В «Поклонении волхвов» 1475 г., в прекрасном, хотя и переделанном «Благовещении» из Сан Мартино делла Скала, во многих маленьких картинках Боттичелли прекрасно удавалось, пользуясь перспективой, создавать пространство, созвучное фигурам¹¹¹. В Сикстинской капелле и картинах последнего периода художник часто употреблял взятые фронтально архитектурные формы. Но для того, чтобы все

поле предоставить фигурам, он, не колеблясь, стирал глубину, в качестве фона предлагая своего рода ковер, «зелень» без горизонта. Его занимали проблемы фигуры, а не пространства: то он отчетливо выделяет ее и придает величественную позу, то переплетает несколько фигур, группируя их в форме розетки («Мадонна с гранатом») или как бы волнообразно («Клевета»). В момент, когда флорентийские мастерские занимались такими новшествами, как воздушная перспектива, пейзаж, изобразили освещенных деталей, Боттичелли оставался верен чисто флорентийским принципам: он даже устражал их, чтобы дать на новые вопросы отрицательный ответ. Для него предметом живописи, как требовал еще Альберти, была по-прежнему тонкая, непрерывная линия и одушевление всех составных частей картины. В композиции не должно быть ничего «праздного» (*otioso*), и непрерывная арабеска форм порождает в ней разнообразие душевных движений (*movimenti d'anima*), которые и дают ключ к ее выразительности¹¹².

Не случайно поэтому Боттичелли, чтобы показать, подобно новому Апеллесу, возможности идеальной картины, обратился именно к примеру из трактата «О живописи» — сюжету «Клеветы». Он изобразил диковинный сказочный дворец, где золото решеток подчеркивает цвет слоновой кости на мраморе, где все детали декора «говорят», а фигуры, выражающие чувство в самых сильных его проявлениях, составляют одну непрерывную цепочку. Здесь нет ничего неподвижного и праздного: все доведено до той завораживающей почти до боли степени чувства, которая влечет душу к состоянию, похожему на сновидение¹¹³. Именно так Боттичелли понимал искусство, возведенное на уровень современного ему идеализма. Он открыт не природе, а эмоциональным отзвукам маленького и ограниченного мира, где господствуют законы утонченного стиля. Главное в его живописи вызывает в памяти нежные, легкие мотивы Полициано, но также и атмосферу интеллектуального беспокойства с оттенком целомудрия и меланхолии, свойственную Фичино¹¹⁴.

Есть множество свидетельств о контактах Боттичелли с сановниками, посещавшими гуманистов, но известные документы не дают ничего конкретного относительно его отношений с самими поэтами и философами Кареджи. Однако темы его картин, например, серии, посвященной Венере — богине-покровительнице гуманистического воспитания, — не могут быть объяснены вне зависимости от символики, установленной и введенной в обращение Академией. «Весна», по всей вероятности, была задумана как символический гороскоп и прославляла божеств, которых Фичино и Гвидантонио Веспуччи призывали в помощь юному Лоренцо ди Пьерфранческо. Художники «кассонов» изображали мифологические сцены как эпизоды куртуазных романов. Боттичелли впервые представил их как религиозные видения: его Паллада подобна святой, Венера является, как Мадонна, под сводом священной апельсиновой роши, или же нимфы служат ей, стоящей на морской раковине, как ангелы Христу в сцене Крещения. В воображении существует единый ряд, в котором все символические ценности связаны между собой: именно этому учились у гуманистов Академии. Так живопись стала орудием той высшей педагогики, о которой говорил Фичино, когда писал Бембо: «Если бы мы могли представить людям чудесный облик добродетели, нам более не нуж-

на была бы риторика: добродетель быстрее, чем можно помыслить, убеждала бы всех сама»¹¹⁵.

Боттичелли ввел в религиозную живопись новую ноту: он придает девственницам и ангелам изысканность, эфирную духовность, недостижимую прелесть, вполне сознательную двусмысленность¹¹⁶. Достаточно сравнить Мадонн Филиппо Липпи — симпатичных молодых матерей — с «Мадонной Евхаристии» (она же «Мадонна Киджи», музей Гарднера, Бостон), «Мадонной Магнатикат» (Уффици), «Мадонной с шестью ангелами» (Уффици), чтобы понять, что их разделяет: не более явная женственность моделей, а их скорбная, сдержанная поза, сосредоточенная грусть. Младенец всегда держит в руках символы Страстей и жертвы, Мать смотрит на Него с нежностью, сквозь которую не пробивается улыбка. Это сосредоточение, эта сдержанность выражены арабеской, в которой, благодаря твердости стиля, нет никакой чувствительности. Ностальгическое выражение этого постоянного тайного созерцания чистой и совершенной реальности мы постоянно встречаем у Фичино. «*Dimitte materiam, dimitte sensum, dimitte rursus et rationem, intellectualis esto*» [«Отними материю, отними чувство, отними опять же и рассудок и вразумись»], — эти слова могли бы стать эпиграфом к творчеству Боттичелли. Вот почему оно так бесконечно далеко и от позитивной торжественности Мантеньи, и от первых вещей Джованни Беллини, и от экзальтированного натурализма феррарцев, хотя к последнему кажется временами очень близким¹¹⁷.

Именно так можно понять, что произошло с Боттичелли после 1490 г. Часто высказывалось утверждение, что художник, писавший гуманистических Венер, кончил тем, что «попал под влияние» Савонаролы, отказавшись постепенно от новейших композиционных приемов и от «*integra proportione*» своего зрелого творчества, но хронология его произведений противится подобному упрощению. Агент Изабеллы д'Эсте в 1502 г. характеризует его как «отличного живописца», а заказывать ему собирались, конечно, не церковные образа; панно «История Виргинии», где полно храмов и триумфальных арок, написаны после 1500 г. Да ничто и не доказывает, что Сандро был (как его брат) активным «плаксою». Хроника стенографа Лоренцо Виоли сообщает, что в 1499 г. художник разговаривал о причинах смерти фра Джироламо с одним из лидеров противной фракции: «Доффо Спино, глава «Компаньяччи», часто бывал в боттеге одного живописца по имени Сандро ди Боттичелли, хорошо известного, ибо он был тогда одним из превосходных живописцев в городе, и в его боттеге всегда собиралась академия бездельников (*accademia di scioperati*), подобных этому Доффо Спино ...»¹¹⁸. Здесь перед нами не отчаявшийся святоша, а беспечный, хотя, быть может, и беспокойный духом, художник, проводящий время в болтовне, а работу явно забросивший.

Произошло это, несомненно, именно из-за беспечности; несомненно также, стоит добавить, что именно из-за этой черты характера Сандро равнодушно смотрел, как его манера выходит из моды¹¹⁹. Он переменялся меньше всех своих современников. Пятнадцатью годами ранее его гармоничный стиль противопоставляли беспорядочным композициям Гирландайо, его «*agia virile*» — «*agia dolce*» Перуджино. Теперь же полюбили живописный беспорядок Филиппино, в моду вошла нежная и ма-

нерная живопись Перуджино, а в картонах Леонардо, привлекавших весь город, «мягкий» стиль восторжествовал. Последний период Боттичелли не связан с религиозной реакцией 1495–1499 г., это не просто один из вариантов кризиса сознания во Флоренции. Нет, в нем выразились собственные размышления художника, конечно, делившего с эпохой ее треволнения, но не желавшего участвовать в художественных распрях и замкнувшегося в мире своих ощущений. В прежние периоды едва ли найдется пример подобного поведения живописца.

Вазари, которому все эти сложные натуры были уже непонятны, сам проговорился об алиби Боттичелли: «Per essere persona sofistica comento una parte di Dante e figurò lo Inferno, e lo mise in stampa, dietro al quale consumò di molto tempo; per il che, non lavorando, fu cagione d'infiniti disordini alla vita sua»¹²⁰ («Как человек мудреный, он составил комментарий к некоторым местам из Данте, изобразил «Ад» и отдал рисунки в печать, на что потратил много времени, а работу бросил, из-за чего вся его жизнь совершенно расстроилась»). Этим заказом, обеспечившим ему покой, Боттичелли был обязан Лоренцо Младшему – двоюродному брату Великолепного, тому, для которого была написана «Весна». Этот человек принял активное участие в свержении режима Медичи в 1494 г., однако в итоге не получил того, на что рассчитывал. Все это время, к которому и следует отнести рисунки к «Комедии»¹²¹, художник находился с ним в сношениях. Мы уже видели, что они стали лучшим плодом культа Данте в эпоху Кваттроценти: текст вышел из комментария, приложенного к нему Ландино, и тяжелых философических толкований Фичино с новой свежестью и ясностью. Ад на рисунках трактован в стиле кассонов, нарисован чрезвычайно подробно, графика его символична. В Чистилище больше величия, а Рай – чистое царство грез. Все представлено одними контурами, а не пластическими формами; весь гуманистический антураж отброшен – то ли в угоду савонаролистской критике, то ли просто потому, что сам Боттичелли вернулся к стилю «кассонов», не знавшему условностей исторического костюма; Вергилий у него носит колпак «волхвов», а в адских чудищах нет ничего общего с античными рельефами. Рисунок беспокойен и точен; для него важна только «физиогномика», язык жестов и движений. Боттичелли иллюстрирует такую поэму, где речь идет о метаморфозах души, о ее мистических вожделениях.

И все, что Сандро написал, начиная со второй половины 90-х гг., по-видимому, тяготеет к работе над «Комедией». Фон с обрывистыми утесами, придуманный им для «Чистилища», появляется еще в нескольких произведениях: неоконченном «Поклонении волхвов» (Уффици), «Оплакивании Христа» (Мюнхен). На уступах того мира, где искупаются грехи, рыдают обнаженные тела – души; те же конвульсивные повороты, те же стенания мы находим во всех повествовательных композициях этого времени – только в «Оплакивании» вновь появляются большие монументальные формы, но они лишь подчеркивают драматическую мимику святых, изображенных вокруг потрясающей дуги тела Христа.

Чередование отчаяния и мистических упований, через которое проходили тогда во Флоренции все – и толпа, и ученые, – внушили Боттичелли два самых характерных для эпохи произведения: аллегорические «Распятие» (музей Фогга, Бостон) и «Рождество» (Национальная галерея,

Лондон). Темы религиозного искусства обретают в них актуальный смысл, пророческое звучание, но понять это можно, только уяснив себе, в какой драматической атмосфере они были задуманы, и осознав, что Сандро всегда стремился вывести свои собственные заключения из всего, что действовало на его чувства. Таким образом, это не пропагандистские картины «плакс» в собственном смысле слова, одна из которых будто бы изображает Божий гнев, тяготеющий над городом, другая — надежду на возрождение, сохранившуюся в сердцах сторонников Савонаролы после его смерти. Нет, это свидетельства кризиса и смятения самого художника, и обе картины выполнены в стиле иллюстраций к «Комедии». В «Распятии» Магдалина, плачущая у подножия Креста, кажется одной из фигурок, ожидающих своей участи в Чистилище; в «Рождестве» ангелы с оливковыми ветвями и венцами для праведников кружатся в хороводе, подобному изображенному в «Рае». Как и в «Комедии», здесь нет никакого пейзажа, кроме миртовых и масличных рош, а странная греческая надпись с датой произведения, куда Сандро вставил свое имя (как и на верхнем небе Рая), несет отпечаток старых иоакимитских предсказаний, всегда популярных во Флоренции и пробужденных в сердцах проповедью Савонаролы¹²². Так «мудреный» художник выразил весь диапазон флорентийских чаяний и тревог.

Филиппино Липпи: языческие «диковины»

Вне Флоренции искусство Боттичелли не имело никакого распространения, но в духовной живописи самой Флоренции около 1480 г. тотчас стали подражать его грациозным мадоннам и утонченным ангелам. Лучшее всех его манеру: изысканные контуры, нежный колорит, где легкие голубые тона оттенены золотыми бликами, — воспроизводил один молодой художник, в котором теперь признали Филиппино Липпи¹²³. Первым произведением, в котором сын Филиппо (родился в 1457 г.) показал, что стремится к чему-то иному, было «Явление Богородицы святому Бернарду», написанное в 1485—1486 гг. по заказу Пьеро дель Пульезе для монастыря Кампора (впоследствии в Бадиа): ее композиция показывает силу, хотя и производит несколько хаотичное впечатление. Когда в 1488 г. он был вызван в Рим, то увидел во фресках Сикстинской капеллы, написанных своим учителем, костюмированные повести, полные «археологических» подробностей; они его очаровали и стали неисчерпаемым его источником. Филиппино — это Боттичелли, доведенный до крайности: не столь гениальный, но, в некотором смысле, более цельный. Его тоже оценил Лоренцо, пригласил его на виллу в Вольтерре, затем в Поджо; мы встречаем его на службе у всех флорентийских семейств, близких к Медичи, как, например, Строцци, и даже у тех, которые, как Пульезе, вскоре стали их врагами¹²⁴.

Вскоре по завершении работ для Лоренцо в Вольтерре Филиппино получил заказ на окончание росписи капеллы Бранкаччи¹²⁵. В частности, на правой стене, над «Воскрешением Тавифы», обычно приписываемым Мазолино, он написал фреску из двух сцен. Сравнение жесткого стиля Мазаччо со стилем его преемника весьма показательное: Филиппино явно соотносил себя с Мазаччо, возможно, использовал его картоны, но в расположении фигур у него есть искусственность и тенденция к деланой пышности. В сцене, известной как «Призвание к проконсулу», Филиппино свел в одну «диспуту» столкновения с «волхвом» апостола Петра и апостола Павла, при чем присутствует римский сановник, похожий на Нерона¹²⁶. Филиппино изменил позы участников сцены, ввел ряд весьма удачных портретов. Он старательно «романизировал» персонажа, восседающего на троне: одел его в тогу, сандалии, вложил в руки жезл как знак власти, придал типичный профиль, скопированный с бюста или медали императора. На Симоне Волхве просторное белое жреческое одеяние с широченными рукавами, красный плащ и колпак. Его высокая фигура доминирует надо всей сценой. В правой руке Симон держит свиток и указывает на бронзового божка, лежащего перед тронном, левая обличительно указывает на апостола Петра. Соединив спор между волхвом Вариисусом и апостолом Павлом в присутствии кипрского проконсула, о котором говорится в «Деяниях Апостолов» (XIII, 6-12) с рассказом из «Золотой легенды», по которому «Петр и Павел, приведенные к Нерону, разоблачили все лукавые дела кудесника», Филиппино хотел сразу, в одной сцене и в одном образе выразить столкновение магического языче-

ства с христианской верой¹²⁷. Но эта романическая сцена была только прелюдией к головокружительному историческому представлению, развернутому Филиппино в капелле Строцци.

Именно Филиппино было доверено исполнить «Поклонение волхвов», в 1481 г. заказанное монахами Сан Донато а Скопето Леонардо и брошенное им на стадии эскиза¹²⁸. Эта картина, законченная лишь в 1496 г., показывает, что Филиппино поддавался влиянию Леонардо в той же мере, как влиянию Боттичелли в юности или Мазаччо в церкви Кармине. Он сохранил пирамидальную композицию, спиральное расположение фигур, но уменьшил роль пейзажа в картине за счет новеллистического разнообразия типов и костюмов. Галерея волхвов любопытна, но никаких загадок в ней нет: они, как не преминул указать Вазари, принадлежат к младшей линии Медичи (поскольку старшая была изгнана), а слева изображен Пьерфранческо Старший с астролябией¹²⁹. Это новые волхвы, но празднество у них не столь величественно, как у прежних. И здесь, и в других картинах духовного содержания этого периода, например во «Встрече святых Иоакима и Анны» (Копенгаген, 1497), цвет у Филиппино блекл, зато он завершает композицию античными архитектурными формами с барельефами, на которых с дотошной эрудицией изображены языческие и христианские персонажи¹³⁰. Филиппино стал чем-то вроде Гирландайо, только более блестящим и любознательным. В противоположность Боттичелли, он постоянно вводил в свою живопись заимствования у фламандцев и умбрийцев: этому он и обязан успехом «Явления Богоматери святому Бернарду», но его «Явление воскресшего Христа Богоматери» (Мюнхен), написанное через десять лет, неверно по рисунку и неискренне. Непостоянство Филиппино ничто не показывает лучше, чем эпизодический возврат к золотому фону Треченто в «Распятии со святым Франциском», предназначенном для «плаксы» Франческо Валори (1496)¹³¹.

Художник неизменно интересовался дидактическими аллегориями. В юности он, возможно, был автором прелестной картины «Свободные искусства» (галерея Корсини), где образы знания представлены как Музы¹³². Затем в капелле, устроенной кардиналом Караффа в Санта Мария делла Минерва, задумывалась грандиозная композиция, которая могла бы стать крупной вехой, предвосхищающей Ватикан Александра VI и Юлия II. На потолке изображены четыре сивиллы в беспокойных позах, окруженные ангелами. «Торжество Добродетелей над Пороками», покрывавшее левую стену, погибло в 1560 г.: это была очередная «психомания», где «Вера держала в оковах Неверие, а Надежда попирала Отчаяние»¹³³. «Триумф Фомы Аквинского», сохранившийся на задней стене, в очередной раз с пафосом выражал традиционную тему доминиканского искусства: театральная мизансцена изображает посрамленных еретиков и мудрецов, над которыми вокруг святого под каменным балдахином помещены четыре свободных искусства. Но главное внимание невольно притягивает римский фон картины: слева изображен Капитолий и причудливо расставленные друг над другом фигуры, разрушающие торжественность всего аллегорического мира. Традиционная схема здесь, как и в римской гробнице Сикста IV, исполненной Поллайоло, дополнена посторонними элементами.

Филиппино любил загадочные изображения. В маленьких аллегорических панно, которые он писал для поклонников новой культуры, художник забавлялся рисовальными штучками, маленькими прихотливыми находками; даже колорит в них лучше. В «Аллегии любви» (около 1495) легкий пейзаж изображен в общих чертах; единорог опускает рог в отравленный источник, а над ним полочется множество флажков: гуманистическая страсть к эмблемам («impresse») дает новую жизнь иллюстрации к «Физиологу». Картина, изображающая «Раненого кентавра» перед пещерой, где отдыхает его семья (Оксфорд, Крайстчерч Колледж), свежа, как некоторые вещи Пьеро ди Козимо; в ней есть мягкий лиризм, прямо происходящий от рельефов «Клеветы» Боттичелли. Наконец, странная аллегория «Музыка» (Берлин, дата не установлена) изображает музу Эрато верхом на лебеде поэзии в вихре крыльев, покрывал и флагов. Можно сопоставить с ней одно место у Лоренцо Медичи, в эклоге «Аполлон и Пан», где говорится, что лебеди оставили Геликон ради питаемого слезами Пеняя:

Nell'aque all'ombra delle sacre fronde
 Cantan candidi cigni dolcemente:
 L'aqua riceve il canto, e poi risponde.
 [Чистейший лебедь сладко воспевает
 Там, у воды, в тени ветвей священных —
 Вода, услышав пенье, отвечает].

Лебедь имел в условном языке гуманистической поэзии свое значение: он означал поэтический полет, а Эрато Филиппино — родная сестра Парфеники и муз из капеллы Строцци¹³⁴. Именно в этой области почти герметического репертуара образов, который гуманизм хотел сделать основой новой иконографии, Филиппино, как нигде, мог применить свою любознательность и прихотливость своего искусства. Лучший тому пример — оформление портика Поджо а Кайяно на тему Лаокоона; вероятно, он работал над ним около 1490 г. — между двумя пребываниями в Риме¹³⁵. Исполнена была только верхняя часть росписи, изображающая два необычных здания. Справа написан храм Нептуна, весь покрытый дельфинами, раковинами, эмблемами воды и моря; относящийся к фреске рисунок показывает, что Филиппино хотел представить эпизод так, как он описан у Вергилия¹³⁶. Тем более сочетался с любовью к причудливым формам интерес к жреческой античности, к ее обрядам и жертвоприношениям. Панно, посвященные истории Моисея — вероятно, фрагменты кассонов, судя по их вытянутому прямоугольному формату, — говорят о том, что и Библия понималась не иначе. В «магических» сценах вождь еврейского народа высекает воду из источника в окружении разноликой толпы, а бык-идол Апис поднимается на воздух. Утварь и пляски «мистов» изображены как бы на фризе, полном движения¹³⁷.

Интерес к религиозным особенностям язычества привлекал гуманистов к Яввлиху и языческим литургическим текстам. В отличие от Северной Италии, где в археологии обожали главным образом живописную сторону празднеств и ритуалы плодородия, флорентийцы обращали особенное внимание на мистерии, идолопочитание, магию. На это довольно определенно указывает оформление капеллы Строцци, два главных

эпизода для которого были выбраны именно в этой связи. Работа была заказана в 1487 г., начата в 1489, а закончена только в 1503. Ансамбль состоит из погребальной капеллы и капеллы святых покровителей, подобно капелле Сассетти в Санта Тринита¹³⁸. В четырех парусах свода помещены напряженные фигуры ветхозаветных патриархов: к Адаму прижался испуганный путто; Ной изображен в тюрбане, с рогом изобилия перед алтарем, украшенным бараньими головами; Авраам поднят на воздух ангелами; Иаков держит урну, вокруг него развевается филиakterий. В вершине свода блестят золотые нити, придавая изображению легендарных персонажей нечто чудесное. Окно с витражом Богоматери обрамлено триумфальной аркой на двух нарисованных колоннах и двух пилястрах с гротесками, соединенных с угловыми капителями капеллы. На архитраве две пары летящих ангелов держат картуши с надписями.

Вся роспись, выполненная в бледных тонах с акцентами голубым и золотым, так и кипит: посреди беспокойного орнамента повсюду вдруг всплывают ангелочки, сфинксы, какие-то лица. Слева написана нимфа-музыкантша Парфеника под пальмой с листьями, подведенными золотом; на противоположной стене, в соответствие ей, — две музы лицом друг к другу. Надписи обращают внимание на «иницилирующее», возвышающее душу значение всей росписи, где и никому не известная Парфеника, и Музы становятся служительницами истинного Бога. «Мистическая» надпись «*Sacris superis initiati canunt*» [«Вышние таинства посвященные воспевают»] перекликается с фразой Фичино: «Священные таинства черни преподаются прикровенно, а открываются избранным ученикам»^{139 4*}. Без этой визионерской композиции, для которой все представления дал гуманизм, во Флоренции Кваттроченто чего-то не хватало бы.

Правая стена посвящена апостолу Филиппу, левая — Иоанну Богослову. В люнетах изображено мученичество этих святых, а в нижнем ярусе — произведенные ими в потрясенном языческом мире чудеса во славу христианской веры. Тема всего оформления — столкновение языческой религии с ее храмами, жрецами, магическими символами и демонской силой и высшей магии истинной веры. В результате появились две смутно-фантастические сцены. Рядом с императором Домицианом, повелевающим казнить апостола Иоанна, стоит советник в тюрбане и с блеском написанная когорта легионеров; римский штандарт прикреплен к золотой голове фавна, торчащей на колонне. Воскрешение Друзианы, согласно Писанию, произошло в Эфесе, поэтому два странных храма со множеством статуй напоминают о культе Дианы; на алтаре, украшенном рельефами пленных и масками фавнов, написано: «*Orgia*». Колорит дисгармоничен, но сила контражуров и золотых рефлексов заставляет забыть об их неуместности¹⁴⁰.

Триумфом этой «Золотой легенды», заново увиденной гуманистическим романтизмом, становится «Чудо апостола Филиппа перед алтарем Марса». Алтарь столь монументален, что Вазари близок к истине, называя его храмом. Магическая статуя божества окружена полукруглым портиком. Куда ни погляди, везде помещены воинские аллегии: доспехи в акротериях на концах портика повторены в барельефах по обеим сторонам статуи; сверху крылатые Виктории с триумфальными пальмами в

руках ведут закованных пленников, кариатиды и атланты в нижней части картины кажутся ожившими, словно в волшебной сказке. Сама статуя Марса – шедевр этой причудливой игры воображения. Она стоит на бронзовом постаменте, украшенном сфинксами с головой бога, у ног ее – птица Марса ворон, а левой рукой бог держит другое свое животное – волка. На нем венец с развевающимися лентами. На парапете портика – целая выставка римских сосудов: амфор, кувшинов, жертвенных урн (они взяты с цоколя колонны Траяна)¹⁴¹. Перед нами словно полный репертуар ритуальной утвари и символики язычников; возможно, эта документальная тщательность объясняется тем, что флорентийские легенды хранили память о Марсе, который был покровителем города, пока его не победил Иоанн Креститель:

... e per questo
Sempre con l'arte sua la farà trista
[... потому
Его искусство мстит нам неустанно]
(Inf. XIII, 144-145).

Хронист Виллани описывает его великолепный храм, поясняя, что конная статуя Марса у входа на Понте Веккио всегда была связана с невзгодами города. Это демоническое божество и написал Филиппино. Картина в целом трактована в театральной манере: причудливые подробности заглушают «мощь», доводя до предела своего рода флорентийский маньеризм. Таков единственный во Флоренции аналог навязчивой «археологии» Мантеньи. Отличается Филиппино от Мантеньи тем же самым оттенком, тем же интересом к символике и религиозным обрядам, которые отличают гуманистов Кареджи от их коллег с Севера¹⁴².

Савонарола и искусство

Религиозный кризис во Флоренции — самый приметный аспект общего кризиса культуры. Когда по инициативе Пико Савонарола в 1489 или 1490 г. был приглашен Во Флоренцию, его реформаторский пыл оказался вполне созвучен большинству гуманистов: вокруг феррарца образовалась маленькая академия, в которой мы встречаем немало людей из их числа. Сам Лоренцо тоже не враждовал с ним. Поэтому следует отказаться от привычных и поверхностных противопоставлений культуры Медичи и реакции Савонаролы, от восхвалений и поношений: противоречия одной породили другую¹⁴³.

Главная сила доминиканского проповедника была в том, что он представлял наследником флорентийских традиций. Его неистощимое, понятное народу красноречие было полно намеков на особую миссию города, из которого должно изойти возрождение всего мира. Разоблачение римской порчи нравилось флорентийской толпе — потому Савонарола и поднял массы, которым ученые доктрины ничего не давали. Он не просто напомнил городу о его святых и о традициях благочестия — он возродил его религиозную жизнь. При Савонароле вновь расцвели «лауды» — духовные песнопения; на мотив знаменитой арии из «Триумфа Вакха и Ариадны» «Quant' è bella giovinezza» он сложил гимн Господу «Viva, viva in nostro cor». Савонарола не отменил карнавал, а превратил его в покаянный праздник: процессии флагеллантов заняли место прежних веселых хоров, а покаянное рвение — место мирских восторгов¹⁴⁴. В общей напряженной атмосфере только закоренелый циник мог сомневаться, что Савонарола говорит не о чем ином, как о том очищении религии и реформе нравов, о которой думали все. Довольно было сыну Лоренцо оказаться заурядной личностью, как выяснилось, что Флоренция вовсе не создана для принципата и следует вернуться к прежнему республиканским традициям. Переворот произошел быстро и почти без усилий. Одним из первых актов Синьории под руководством «плакс» был указ о постройке зала Большого Совета в Палаццо Веккио, чтобы лишний раз обозначить возврат к прежнему гражданскому устройству¹⁴⁵.

Интеллектуалы, примкнувшие к движению «плакс», ставили перед собой задачу бороться с духом мирского наслаждения, но их произведения не выходили за пределы гуманистических форм и установок. Член Академии Уголино Верино, вдруг пришедший к строгому благочестию, начиная с 1491 г. специально защищал Савонаролу от обвинений во враждебном отношении к поэзии и опубликовал трактат в латинских стихах с посвящением, в котором представил очерк савонаролистской поэтики. Сам фра Джироламо был поэтом, а в его окружении Верино, Дзаноби Аччайуоли и многие другие создали немало гимнов, лауд, христианских эпосов. Перед нами — новая стадия христианского гуманизма. Джованни Нези в 1496 г. выпустил в свет «Предсказание о новом веке» — видение в роде Данте, где небесным вождем выступает Джованни Пико; в нем и неоплатонизм, и учение Савонаролы восславлены как

две стороны истинной веры. Джироламо Бенивьени, которого Пико незадолго до смерти сделал сторонником Савонаролы, сам исправил свое знаменитое юношеское стихотворение «Канцона о небесной и божественной любви согласно духу и мнению платоников» (1487), добавив к нему мистический комментарий (1494) и переделав в «Канцону о небесной и божественной любви согласно истине религии и католической веры». Он писал лауды, моралистические «фроттоле» и «канцоны», которые пели на карнавалах 1496, 1497 и 1498 гг.¹⁴⁶

Здесь видно, как новые ориентиры переменяли и позицию, прежде чересчур терпимую. В 1490—1492 гг. под этим же влиянием Браччези написал сонет против непристойности языческих басен, а Верино — эпиграмму «Против непристойных поэтов, изобретателей постыдных басен о богах» («*Contra lascivos poetas inventores turpium fabellarum deorum*»). Старая полемика начала века между Салютати и Джованни Доминичи начала возрождаться. Эмоциональные или слишком ревностные натуры стали вновь, как Петрарка в свои дурные минуты, задумываться: не грех ли славолубие, не соблазн ли античные мифы и древняя история, не подзвонительно ли занятие поэзией¹⁴⁷.

То же было и с художниками. Сначала переворот 1494 г. означал для них только перемену клиентуры: никогда не закладывалось столько капелл и не жертвовалось столько алтарных образов. Для тех, кто, как Лоренцо ди Креди, с самого начала принадлежал к сторонникам нового движения, речь шла лишь о том, чтобы писать безупречные картины духовного содержания: техника оставалась той же. Правда, некоторые богатые «плаксы» в покаянном рвении предпочитали картины в духе Треченто: их считали более подходящими к религиозному идеалу города¹⁴⁸. Через несколько лет кризис распространился и на искусство: Савонарола, особенно после 1496 г., неустанно осуждал его, а некоторые молодые художники, как Баччо делла Порта, сочли необходимым сделать выбор между живописью и совершенным состоянием христианина — монашеством.

Савонарола был харизматик и нарочно создавал себе репутацию пророка и чудотворца. Он наполнял Флоренцию духом визионерской поэзии Ветхого Завета и Апокалипсиса. Ею он вдохновлялся Великим Постом 1492 г. в «Проповедях на Ноев ковчег», пламенном комментарии на книгу Бытия (VI, 9-22): Италии грозит катастрофа, и спасутся только те, кто вовремя войдет в таинственный Ковчег, а войти в него можно, лишь оставив всякую привязанность к благам мира сего. В утро Пасхи Ковчег наполнится и будет готов выдержать грозящий потоп. Рождественским постом 1494 г., когда воинство «нового Кира» — Карла VIII — выступило в поход, Савонарола вернулся к теме Ковчега в серии «Проповедей на Аггея» — пророка, говорившего евреям по исходе из Вавилона: «Непрестанно вопию: покайтесь, и да войдет в вас Царство Небесное, и призвал вас войти в ковчег»¹⁴⁹. Новый Аггей призывал священников отказаться от стремления к благополучию и богатству, граждан Флоренции — оставить роскошь, бесполезные украшения, красивые одежды, отдать излишек добра общине Сан Марко, которая раздаст их бедным: «Вы, у кого дома полны суетных вещей, картин и прочего непотребства, мерзких книг вроде «Морганте» и других стихотворений, противных вере, принесите

их ко мне истребить огнем и совершить ими жертву Господу. Вы, матери, украшающие дочерей ваших всякими суетными и излишними вещами, ... принесите их все нам бросить в огонь, да не найдет их гнев Господень в день наступления своего в домах ваших»¹⁵⁰. Проповеди на Ноев ковчег были манифестом революционной, демократической и христианской политики; проповедь в день Всех Святых служит прелюдией к порыву сурового аскетизма, который вскоре потряс новую республику: она возвещала доктрину художественной реформы 1496–1498 гг.

Воображение Савонаролы вызывало к жизни, но не обновляло главные темы средневековой символики. Подобно библейскому оратору, он описывал толпе свои видения: «Я размышлял, и явился в моих глазах великолепный храм из превосходного мрамора, крытый золотом, с великолепными порфиристыми столпами; двери его были из драгоценного жемчуга, алтарь из мозаики, хоры из слоновой кости превосходной работы, а неф прекрасно вымощен; так он был изукрашен снаружи и внутри, что я никогда не видал ничего подобного. И пожелал я узнать, кто его построил, и обратился мой взор на алтарь, и я увидел, что написано там золотыми буквами на огромном камне: «*Rex Solomon Summo Regi ac Domino dominantium templum hoc aedificavit*» [«Царь Соломон Царю царствующих и Господу господствующих воздвиг этот храм»]. И помолился я, и было мне хорошо». Далее Савонарола дает дотошнейшее символическое истолкование этого храма: «Первый храм означает первоначальную Церковь, построенную из живых камней, то есть христиан живой веры ... Золото — это Премудрость Божия, сияющая на верных, а порфиновые колонны — святые апостолы, правившие Церковью». Крыша — священство, двери — диаконы (или проповедники), и так далее: всякая часть дивного здания «содержит тайну», которую нетрудно выразить словами¹⁵¹. Механизм этих образов тот же, что в типовых проповедях того времени, репертуаром которых Савонарола охотно пользовался, но с большими полетом и эмфазой, которые можно сравнить уже с красноречием эпохи барокко¹⁵². К примеру, в третьей «Проповеди на Псалмы» (13 января 1495 г.) он описывает «черный крест над римским Вавилоном с надписью «*Ira Domini*» [«Гнев Господень»], и падал на него с ужасной бурей дождь мечей, ножей, копий, оружия всякого рода, камней и скал, и страшные молнии сверкали в кромешной тьме ... И был еще другой крест золотой, спускавшийся с небес на землю над Иерусалимом с надписью: «*Misericordia Dei*» [«Милосердие Божие»], и было кругом него тихо и ясно». Это двуединое видение встречается в «Аллегорическом Распятии» Боттичелли, где изображены также ангел, бичующий льва — флорентийский «марцокко», — и обессиленная Церковь¹⁵³.

Возврат к принципам и словарю церковного красноречия сопровождался сознательной реставрацией томистской теологии. Платоники Кареджи никогда ее не отрицали, и в принципе этот выбор не был направлен к тому, чтобы их смутить. Им представлялось, что правильно понятый платонизм, античное богословие и учение великих богословов христианства неизбежно согласуются между собой. Именно эту позицию с благородством отстаивал Пико в разговоре с Савонаролой, переданном Кринито¹⁵⁴. Но доминиканец уже тогда не верил в такое согласование, а в последующие годы все яснее обозначал свое недоверие к бывшим чле-

нам Академии, в конце концов придя к безоттеночной антигуманистической позиции традиционного монашества. В «Горжестве Креста» (1495) он вновь говорит, что простой рыбак, просвещенный светом Христовым, выше всей античной мудрости: «Какое безумие сравнивать с Христом Аполлония Тианского, Пифагора, Сократа, Платона или еще какого великого философа» (легко понять, к кому обращено это высказывание). «Между всеми языческими волхвами, философами, величайшими царями и верой Христовой, — продолжает он, — лежит непроходимая бездна, хотя веру эту по воле Божией и возвещали пророки и сивиллы»¹⁵⁵.

Вещающий во имя Христово упраздняет всех представителей античной мудрости. В одной пропагандистской гравюре для народа — иллюстрации к «Разговору об истине пророков» (1497 или 1498) — это выражено изображением диспута Савонаролы с «семью мудрецами»¹⁵⁶. Фра Джироламо, одетый в черное, ведет спор, стоя под деревом на фоне пейзажа; вдалеке внизу виднеется Флоренция; семь философов в тогах, беретах и тюрбанах слушают внушения мудрости, исходящие от голубя (Святого Духа). По этой гравюре, варьирующей тему знаменитой античной мозаики, можно видеть, что распад медичейской культуры начался. Это с особой остротой выразилось в недоброжелательном отношении к Данте: Савонарола не одобрил чтение в соборе с комментарием и считал недопустимым цитировать поэтов в проповедях¹⁵⁷. Одну за другой он разоблачал двусмысленности, которыми давно привыкли довольствоваться; он с иронией говорил, что, любясь красивыми женщинами, а уж тем более мальчиками, душу не возвышают. «Говорят, будто Сократ созерцал красоту юношей, чтобы в телесной красоте узреть душевную, но я не посоветую так делать или же смотреть на красивую женщину, чтобы восхищаться божественной красотой: это значит искушать Бога»¹⁵⁸. Христианин должен от этого воздерживаться, а «Eros Platonicus» — западня.

Шаг за шагом проводя всеобщую реформу флорентийского общества как пример реформы во всем мире, Савонарола в конце концов пришел к необходимости давать прямые указания во всех областях, где от него этого ждали. Что касается искусства, он точнее определил свою позицию после 1496 г. в суровых полемических выступлениях, замечательных больше силой, чем оригинальностью¹⁵⁹, поскольку в них методично повторялись все основные положения доминиканской доктрины¹⁶⁰. В конечном счете, он противопоставил неоплатонизму гуманистов, для которых любая красота может возвысить душу до божественного, другой неоплатонизм: богословов XII в., из которого сам Фома Аквинский заимствовал эстетику «сияния». Савонарола здесь подхватывает и исправляет в моральном смысле излюбленные формулы круга Кареджи: «Всякая тварь тем прекраснее, чем более причастна божественной красоте и чем ближе к ней, а тело тем прекрасней, чем прекрасней душа. Возьми двух равно красивых женщин, из которых одна ведет жизнь блаженную, а другая дурную, и увидишь, что первая возбуждает большую любовь; все взоры обращаются на нее, даже тех мужчин, кто предан плотскому. Возьми святого человека, некрасивого телесно: ты увидишь, как всякий с радостью смотрит на него, словно святость из него излучается и при-

дает красоту лицу. А подумай о красоте Пречистой Девы, столь исполненной святости, — красоте, сиявшей на Ее лице, о которой святой Фома говорит, что никто из видевших Ее не смотрел на Нее с вожделением, такова была святость, на Ней воссиявшая! Подумай о красоте Христа, который был Богом и человеком!»¹⁶¹.

Тон решительно переменяется: теперь все, что может быть заподозрено в мирском духе, изгоняется из Церкви. Говоря на тему «Et portastis tabernaculum Moloch deo vestro et imaginem idolorum vestrorum» [«А носили скинию Молоха бога вашего и образ идолов ваших» — Амос. V. 26¹], проповедник прямо нападает на современную живопись и ее заблуждения: «Вы посвятили Мой храм и Мои церкви Молоху, богу вашему. Посмотри, что делается во Флоренции, как флорентийские женщины, желая выдать замуж дочерей, первым делом выставляют изображения своих дочерей в виде Пресвятой Девы и ведут их к Святой Липарате. Вот каковы идолы, которые вы поместили в храме Моем: изображения богов ваших подобны образам, которые вы велите писать в церквях, а еще молодые люди у вас говорят друг другу: вот прошла Магдалина, вот Иоанн Креститель, а вот и Матерь Божия, ибо вы пишете святых в церкви похожими на того или другого, а это зло и великое небрежение делом Господним. И вы, живописцы, дурно поступаете: знали бы вы, какой соблазн отсюда происходит и всё, что я про это знаю, вы бы так не писали картин. Всякую тщету несете вы в церкви. Или вы думаете, что Дева Мария одевалась так, как вы ее пишете? Нет, говорю вам, но она одевалась как бедная женщина, и лицо ее было почти закрыто. И святая Елисавета одевалась с тою же простотою. Вам следовало бы вынести их изображения, написанные столь непотребно. А вы Деву Марию одеваете как сводню, и почитанию Господа от того великий вред»¹⁶².

Эти упреки не остались неслышанными: их справедливость была очевидна. Необходимо было внушить художникам чувство ответственности и призвать их ко благу вместе со всеми — отсюда и чисто моралистическая интерпретация афоризма «Ogni dipintore dipinge se» [«Всякий художник изображает сам себя»]. Вот как говорил Савонарола: «Всякий живописец изображает сам себя не как человека, ибо он может рисовать львов, коней, мужчин и женщин совсем на себя не похожих, но именно как живописца, то есть смотря по тому, каковы его мысли. Сколько бы он ни создавал различных рисунков и картин, все они все равно будут нести отпечаток его духа». Этот анализ напоминает Фичино, однако в конечном счете Савонарола считает необходимым не просто «живописать добро», но делать его, жить им. Поэтому он идет и дальше: «Нынче в храмы приносят картины столь искусные и роскошные, что они затмевают славу Божию. Должно желать больше простоты, а не то из-за искусства мы забудем Бога»¹⁶³. В другой проповеди на Иезекииля проповедник объявил пагубной привычку помещать в своих жилищах античные предметы и мифологические сцены: «Удали из жилища твоего сих идолов, которые есть у тебя»¹⁶⁴. Естественно поэтому, что ревность сторонников Савонаролы и их братств обратилась на светское искусство вообще. Началась кампания против безнравственности. Поскольку жить в новой республике было все тяжелее, энтузиазм толпы приходилось возбуждать искусственно. Поэтому в феврале

1497 г., во время бывшего карнавала, устроили грандиозный «костер суеты» («bruciamento delle vanità»). На пирамидальном костре из семи ярусов (по числу семи смертных грехов) были торжественно уничтожены «богохульные» книги, украшения, роскошные одежды, все «языческие» творения, все сочтенные непристойными картины, портреты куртизанок: каяться приходилось за целых полвека¹⁶⁵.

Огромное внимание лидеры движения уделяли иллюстрированной книге и эстампу. Выходило множество изданий произведений Савонаролы с гравюрами на дереве в строгом и чистом стиле — впрочем, это были просто воспроизведения религиозных и макабрических картинок, распространенных по всему Западу. Проповедь ноября 1496 г. об «искусстве правильно умереть» на тему «Представляя всегда смерть с ясностью» в следующем году была издана с гравюрой в красивой рамке, представляющей летящий скелет, с косой и лентой с надписью «Ego sum» [«Аз есмь»] в руке, над полем, усеянным трупами и развалинами. Религиозная иконография, соответственно доминиканской традиции, сводилась к темам смерти и страстей или комбинациям благочестивых аллегорий¹⁶⁶. Художники к этому приспособлялись. Согласно Вазари, Боттичелли иллюстрировал в этом духе «Триумф веры»¹⁶⁷. Незамеченным, однако, остается, что во время революции «плакс» возникла художественная школа монашера Сан Марко. Ее самым явным следствием стал невероятный успех манеры Перуджино, аффектированная нежность которого показала верхом благочестивого искусства.

Все переменялось после мученической смерти реформатора на костре 23 мая 1498 г. Осуждение, провозглашенное Римом по чисто дисциплинарным мотивам, позволило противной партии подорвать позиции Савонаролы. Флорентийцы упали духом донельзя: с тех пор, как они следовали за фра Джироламо, их бедствия становились все горше. Толпа возбудилась до предела. Савонарола с кафедры возвещал о новых доказательствах своего пророческого призвания и о новых чудесах. Плачевная неудача «испытания огнем» разочаровала в нем. Разгром монастыря Сан Марко и неубедительный процесс, последовавший за ним, развеяли все иллюзии. Оказалось, что Савонарола совсем не Божий посланец. Гнев толпы обратился на отвергнутого небом пророка, начались погромы¹⁶⁸. Восстание проповедника против папской власти представлялось теперь знаком не высокой реформаторской воли, а ужасающей гордыни. Инвектив против Савонаролы появилось множество (одну из них написал Верино, прежний его последователь). Монахи Сан Марко приносили покаяние. Фичино подготовил для Рима «Апологию флорентийцев, введенных в заблуждение ...», где фра Джироламо представал ипостасью Антихриста. Год спустя Синьорелли приступил в Орвьето к циклу фресок о конце света, где необычайно важное место занимает сцена проповеди Антихриста, соблазняющего толпу перед оскверненным храмом¹⁶⁹.

Но уже в 1500 г. «Мистическое Рождество» Боттичелли показало, что и без Савонаролы, как и при нем, чистыми душами владели чаяния нездешнего блаженства и мира. Костер возвеличил побежденного реформатора, так что о неистовом проповеднике, тираническом правителе, о выходках его сторонников забыли. В начале нового столетия

появились поэмы в честь мучеников; в доминиканском ордене, распространяя почитание фра Джироламо, составили «службу брату Савонароле». Юлий II негласно реабилитировал противника Александра VI, так что Рафаэль уже мог изобразить его лицо среди богословов в «Торжестве Святого Причастия». Память о Савонароле обладала и такими достоинствами, которых не было у его правления: «дух движения «плакс» превратился из деятельного в созерцательный»¹⁷⁰. Образ проповедника стал символом политики флорентийской вольности и высокого достоинства религиозного искусства: именно таково всегда было его значение для Микеланджело¹⁷¹. С течением времени Бартоломео делла Порта, ставший фра Бартоломео, вернулся к живописи, брошенной им под влиянием обличений Савонаролы. Около 1505–1510 гг. сложилась новая «школа Сан Марко»¹⁷², однако ее весьма слабая продукция никакого значения не имела. Именно восприимчивый гений фра Бартоломео и, в меньшей степени, его товарища Альбертинелли дал положительный смысл идеалу «плакс»¹⁷³: флорентийская тонкость, вдохновленная примером Леонардо, одержала верх над слащавостью Перуджино, обращаясь, впрочем, за примером и к новейшему искусству, в высшей степени пронизанному мирским духом: Джорджоне, Тициану и другим. Наряду со школой библейской экзегезы Санта Паньини¹⁷⁴, это был самый значительный, хотя и косвенный, вклад движения «плакс» в итальянскую культуру.

Раздел третий

Леонардо да Винчи и неоплатонизм

Моральная требовательность и неустрашимость Савонаролы покончила с некоторыми двусмысленностями гуманистической мысли. В то же самое время интеллектуальная неустрашимость Леонардо, ничуть не менее исключительная, опрокидывала установившееся было в творчестве Верроккио и Боттичелли равновесие между флорентийской культурой и конкретными потребностями художественного ремесла. Все, что связано с Леонардо, — проблемы трудные¹⁷⁵, но главная, быть может, трудность возникает в связи с исследованием его отношения к флорентийскому гуманизму. Вся его деятельность связана с огромной интеллектуальной работой, пронизана ею, и стимулирующее воздействие гуманистической культуры не могло не проявиться в ней самым решительным образом. Никакое учение так не ценило искусство; ни один художник не интересовался так новыми идеями. Но самый глубоко флорентийский художник Флоренции оставил родной город тридцати лет от роду, самый взыскательный и цельный ее мыслитель так и не позаботился о систематизации своей мысли. Всякий раз, как обозначается контакт Леонардо с неоплатонизмом, его ответ непредсказуем, вывод не согласуется с предпосылками. Оригинальность Леонардо преувеличивали сверх меры. Внимательный анализ дат и фактов сразу показывает, насколько он принадлежал своему времени, жил его проблемами¹⁷⁶, но можно предположить, что он желал пересоздать собственную культуру, преодолев неясности и неполноту позиций своих современников. Таким образом, самый типичный выразитель флорентийской культуры сформировался в результате ее последовательной критики.

Леонардо во Флоренции

Молодость Леонардо прослежена по документам исключительно тщательно¹⁷⁷. При этом и его детские годы в доме нотариуса сер Пьеро да Винчи, и его жизнь во Флоренции при Пьеро Подагрике и Лоренцо известны как раз настолько, чтобы стало ясно, до какой степени биографические сведения подчас не дают понять главного¹⁷⁸.

Леонардо был ровесником Великолепного. Нотариус Винчи, связанный с кругом Медичи, привез сына во Флоренцию в 1468 г. и отдал его в мастерскую Верроккио, где, в числе многочисленных заказов разных сановников, работали и над «усыпальницей Медичи» в Сан Лоренцо (1472). Не может быть сомнений, что Лоренцо знал и ценил молодого художника¹⁷⁹. Анонимный автор «Мальябеккьянской рукописи» сообщает, что «Леонардо с юных лет был принят у Лоренцо Медичи, который положил ему жалованье и поручил ему работу для себя в саду на площади Сан Марко»¹⁸⁰. Если «казино» в этом саду и существовал с 1470 г., то был всего лишь складом мраморных статуй. Текст имеет в виду не «школу в садах», которой тогда никак не могло быть, а некую реставрационную мастерскую, в которой Леонардо – ученик Верроккио – вполне мог некоторое время работать. Беглое упоминание о «Садах Медичи» (*Orto dei Medici*) в «Атлантическом кодексе», относящееся ко второму пребыванию Леонардо во Флоренции, доказывает, что художник был знаком с коллекциями Лоренцо¹⁸¹. Возможно, Леонардо в первой половине 70-х гг. занимал такое же положение, как Микеланджело в начале 90-х¹⁸².

Между хозяином Флоренции и Леонардо существовало определенное сходство характеров: тот же контраст элегантности и любви к грубой шутке, те же тосканские юмор и живость. Скромные идиллические пейзажи, описанные Лоренцо в начале «Спора», почти синхронны «Благовещению» Леонардо (Уффици). И тот, и другой любил смешение стихий: разрушения, вызванные разливом Омброне, в «Амбре» сравниваются с вулканическим извержением, а Леонардо изображал эту глубинную деятельность природы в своих геологических рисунках. Этот, тогда еще весьма редкий, интерес, это обостренное чувство «жизни» и разнообразия природы их также роднят.

Тридцати лет, пишет далее Аноним 1520-х гг., Леонардо «был послан тем же Лоренцо вместе с Аталанте Мильоретти отвезти лиру герцогу Миланскому, ибо он играл на этом инструменте с редкостным искусством». Вазари, допуская забавную ошибку в дате, объясняет отъезд Леонардо, следуя за Анонимом, но не упоминает Лоренцо: «В 1494 г. ... Леонардо, впереди которого бежала безмерная слава, отправили к миланскому герцогу и представили его как мастера играть на лире, ибо герцог лиру очень любил. Леонардо же привез с собой инструмент собственного изготовления, большею частью серебряный, в форме лошадиной головы, и благодаря этой необычайной находке звук получался громче и богаче». Леонардо победил всех музыкантов, собравшихся при дворе, и, продолжает Вазари, «герцог был до того очарован удивительными беседами с

Леонардо, что влюбился в него и в его дарования»¹⁸³. Но художник привез с собой не только лиру. Весьма вероятно, что он был послан Лоренцо в качестве скульптора для создания бронзовой конной статуи Франческо Сфорца, и прием его у Лодовико подготавливался заранее: уже зимой 1481/1482 г. Леонардо написал знаменитое письмо с перечнем своих талантов¹⁸⁴. Так или иначе, он оставлял во Флоренции работу, заказы и уже заметное положение. Поэтому для отъезда искали более глубокие причины: ухудшение отношений с Лоренцо, сменившее прежнюю милость¹⁸⁵; недовольство гения, раздраженного критикой, а то и враждой некоторых кругов (ее может, например, объяснить поступивший в 1476 г. донос о содомии)¹⁸⁶; наконец «невозможность найти общий язык с созданным Фичино кругом неоплатоников, в котором и блистал Великолепный»¹⁸⁷.

Так или иначе, отъездом Леонардо из Флоренции в Милан, где новая среда была весьма восприимчива к его влиянию, отмечено освобождение художника, не осуществившего в своем городе всего, о чем он мечтал. Леонардо избавился от флорентийских влияний и основал собственное интеллектуально-художественное царство. Плоды тосканского воспитания он стал использовать на свой манер.

Художественные работы Леонардо до 1482 г. известны мало, однако невозможно его понять без учета личности Верроккио — самого оригинального и образованного мастера Флоренции 70–80-х гг.¹⁸⁸. Он был музыкантом и математиком; именно он первым помогал Леонардо удовлетворить жажду энциклопедических знаний. В скульптуре манера Андреа стремится к отходу от драматического стиля Донателло: выражению мощи он предпочитает утонченные движения, изгибы, поразительно строгие формы¹⁸⁹. Он любил сосредоточенные лица; в «разочарованной улыбке» «Святого Фомы», над которым мастер работал все это время, в странной грации «Давида» (1476), в отрешенном облике некоторых женских фигур есть уже такая сознательная изощренность, что были попытки приписать эти фигуры его прославленному ученику¹⁹⁰. Но нередко то, что у Верроккио кажется предвестием Леонардо, — просто «обнажение» общего флорентийского вкуса середины 70-х гг: скульптор старался дать ему безупречное выражение, используя световые эффекты и полировку бронзы, которой никогда еще не пользовались с таким разнообразием нюансов. Леонардо тотчас подхватил эти поиски. Его первые работы внушены желанием поразить ужасом или заморозить нежным, таинственным выражением лица: не случайно в числе его ранних скульптур упоминают «улыбающиеся женские головы и бюсты детей, необычайно тщательные по отделке».

Находки Леонардо могли становиться общим достоянием целой мастерской, и нет необходимости настаивать на точной атрибуции таких вещей, как луврское «Благовещение» или мюнхенская «Мадонна с цветами». Должно быть, они выполнены Леонардо по мотивам его учителя. Тот, в свою очередь, использовал изобретения Леонардо, делавшие честь его дому. В частности, композиция «Мадонны с Иоанном Крестителем и святым Зиновием» в алтаре собора Пистойи принадлежит Верроккио, но в ней виден новый «мягкий» стиль, хотя и в жестковатом исполнении Лоренцо ди Креди¹⁹¹. Анекдот Вазари о соперничестве учителя и учени-

ка, об огорчении, которое причинил Верроккио написанный Леонардо ангел в «Крещении» (1472), — всего лишь тенденциозное толкование более правдоподобного факта: Верроккио, получавший все больше заказов как скульптор, оставил на долю ученика руководство живописными работами мастерской¹⁹². Тонкость ангельского лика, нежность («*morbidezza*») его лепки, дрожание золотистых волос вели гораздо дальше Верроккио. Это почувствовали все. Миниатюра в иллюминированном миссале мастерской Аттаванте (между 1483 и 1485 г.) дает пример использования всей группы, а на другой миниатюре, исполненной в той же мастерской в 1487 г., есть уже только ангел, написанный Леонардо¹⁹³. Но в конечном счете «новизна» Леонардо целиком восходит к Верроккио.

Доказательство тому — «Портрет Джиневры Бенчи» и «Мадонна Бенуа». «Умственный» характер, интеллектуальная высота, составлявшие силу флорентийского рисунка, никогда еще не были столь очевидны; жажда утонченности, эlegantности становится так неутолима, что почти размывает грань между верным и деланым. Леонардо — самый быстрый и непосредственный из всех рисовальщиков, но, приступая к исполнению картины, подходил к делу с крайней добросовестностью и напряжением. По предварительным рисункам к «Мадонне Бенуа» видно, как далеко от первоначальной прозрачной грации ушел окончательный вариант, перегруженный эффектами. Леонардо никак не соглашался «ни импровизировать, ни приспособляться к прежним условностям»¹⁹⁴. Эта прилежность в работе тем значимей, что он обладал совершенным даром отделять главное от ненужного, чувством композиционных схем и, если можно так выразиться, простых и гармоничных «диаграмм». С самых первых рисунков он без видимых усилий приходит к предельно удачным композициям, вписанным в треугольник¹⁹⁵. Интеллектуальный поиск едва заметен, но он и дает изображаемому своего рода высшую убедительность: это чувствуется, начиная с «Поклонения волхвов». Показательно сравнение Леонардо с Боттичелли: их объединяет своеобразное беспокойство, любовь к «отделанности» (всеобщая во Флоренции около 1470 г.), но радикально разделяет отношение к пейзажу, то есть к природе, и это делает их стили, в конечном счете, антиподами.

Хорошо известны связи Леонардо с флорентийскими музыкантами¹⁹⁶. В одной записи из «Атлантического кодекса» (12b) приведен список тосканских ученых, с которыми он был знаком: Бенедетто дель'Абакко, Карло Мармокки и «маэстро Паголо», то есть старший Тосканелли (который в 1481 г. был еще жив)¹⁹⁷. Он общался с некоторыми писателями и, вероятно, находился в весьма дружеских отношениях с путешественником и хронистом Бенедетто Деи. В круги академии Кареджи он не был вхож: его имя в связи с ней не упоминается, как и имена Верроккио и Боттичелли. Но гуманисты не прошли мимо него: Уголино ди Верино включил в свой сборник эпиграмм (конец 1480-х гг.) похвалу знаменитым живописцам, в числе которых не забыл и Леонардо. Засвидетельствованы также сношения Леонардо с отцом и сыном Ручеллаи, особенно с Бернардо, которого он встречал в Милане, а после 1500 г. — во Флоренции¹⁹⁸. Вероятно, особенно крепкая связь всю жизнь связывала его с Бенчи. Возможно, вскоре после 1474 (не позднее 1480 г.) он написал портрет Джиневры — «Даму с можже-

вельником» (галерея Лихтенштейн). Эта дама, достоинства которой воспеты в двух сонетах Лоренцо Великолепного, изображена на фоне темного кустарника с переплетающимися колючими ветвями — эмблемой ее имени [«*giperго*» — можжевельник. — *Пер.*]; лепка лица чрезвычайно характерна для ранней манеры Леонардо. Если восстановить скрещенные на коленях руки, утраченные из-за обрезки доски, станет ясно, что здесь за тридцать лет до «Моны Лизы» представлен новый тип флорентийского портрета¹⁹⁹.

Джиневра была дочерью Америго — богача, в 1463 г.^{6*} подарившего Фичино большую рукопись Платона²⁰⁰. Ее двоюродными братьями были Томмазо и Джованни — два любимых «софилософа» Фичино, которым он передавал в письмах сердечные приветы²⁰¹. В 1463 г. Томмазо, которого философ вскоре вывел как шестого гостя в «Пире», переложил «Поймандр» с латинского перевода Фичино на итальянский. Связи Леонардо с этой семьей не ограничивались одним эпизодическим заказом. Предположительно датированная 1502 г. запись из «Атлантического кодекса» «*il mio mappamondo che ha Giovanni Benci*» [«моя карта мира, что у Джованни Бенчи»] (л. 120а), где упоминается также яшма, доказывает, что Леонардо держал у них книги, рабочие инструменты и драгоценные камни²⁰². Есть и более ценное указание — его приводит Вазари в связи с неоконченным «Поклонением волхвов» 1481 г.: Леонардо «начал картину «Поклонение волхвов», где есть много прекрасного, особенно головы; эта картина, неоконченная, как и другие его произведения, находилась в доме Америго Бенчи против лоджии Перуцци»²⁰³. Этот Америго — сын Джованни; весьма вероятно, что Леонардо оставил тому картину, уезжая из Флоренции.

Всех этих фактов достаточно, чтобы дать представление, до какой степени Леонардо в годы умственного и художественного ученичества находился в недрах флорентийской культуры. Нам следует видеть в нем не одинокого и праздного живописца, незнакомого с новостями философии и модными темами бесед, а сотрудника Верроккио, «стипендиата» Лоренцо, собеседника космографов, гостя дома Бенчи. Впрочем, не получив классического воспитания, дававшего доступ в мир гуманистов, он мог лишь наблюдать со стороны, в числе многих, за новостями из Академии, переживавшей тогда свой расцвет. Что-то их, конечно, разделяло. Но изучения заслуживает круг интересов, который Леонардо мог унаследовать от Академии, природа его откликов на гуманистические идеи и следствия из всего этого для его искусства²⁰⁴.

«Наука» Леонардо и реакция против платонизма

Считается, что сохранилась примерно половина письменных текстов Леонардо: черновых тетрадей, набросков, счетов, афоризмов, пометок при чтении. Они создавались в течение примерно сорока лет. Методическое и критическое их издание — предприятие устрашающее, но пока эта работа не будет проделана, изучение мысли Леонардо так и не обретет необходимой исторической четкости. Постоянно будет существовать опасность принять выписки из книги, сделанные с целью изучения или дискуссии, за его собственные утверждения или ошибочно приписать ему воззрения «нашего времени», не связав их с «наукой» времени Леонардо. Необычайная пестрота его интересов обязывает нас задуматься, какую же цель он ставил. Видимо, Леонардо и сам над этим задумывался. Время от времени он строил планы издания книги, чтобы привести в порядок огромный накопленный материал: так было в 1489—1490, в 1508 гг. Осуществил он их, он составил бы нечто вроде энциклопедии, самый план которой обнаружил бы намерения автора, но он их не осуществил²⁰⁵.

Проблему необходимости «культуры» для художника в середине XV в. обсуждали Альберти и Гиберти, и она никогда не теряла актуальности. Альберти указал, какие знания необходимы: это математика и «физиогномика» — в остальном достаточно общих сведений. Но можно ли себя ограничить? И Поллайоло стал специалистом по анатомии, многие другие — по физике, Боттичелли увлекался Данте и другими поэтами, Джулиано да Сангалло — разысканием древностей. Можно предположить, что в мастерской Верроккио особенно усердно занимались научными основами искусства, то есть новой классификацией видов деятельности, связанных со «свободными искусствами». Именно в этом контексте Леонардо благодаря своей изобретательности, критическому складу ума, восприимчивости к новизне пришел к постепенному пересмотру всех отраслей знания²⁰⁶. Основной идеей всего его жизненного пути, непрестанно повторяющейся в заметках, была «универсальность» искусства, ни одной стороны действительности не оставляющего без исследования.

Когда в конце прошлого века тексты и тетради набросков Леонардо были собраны и изданы²⁰⁷, они показались столь поразительны, что художник превратился в «предтечу» всех «современных» изобретений и методов. Интересовались, в лучшем случае, был ли он сторонником Платона или Аристотеля, как будто в его уме могла существовать такая альтернатива. В конце концов, пришли к мысли, что он был в той же мере «человеком средневековья», как и «зачинателем новой эпохи»²⁰⁸. Все это неплодотворно, и проблема совсем в ином: при всей многоликости Леонардо, мы поймем его только через многоликость самой эпохи, учитывая, что он из нее принимал и что отбрасывал, представляя себе работу его разума²⁰⁹.

В текстах Леонардо множество притчей, присказок и вымыслов, почерпнутых в народной фантазии. Он знал сочинения «юмористов» —

Буркьелло, Пульчи, — и многие его страницы достойны их. Разумеется, знал он и великих тосканских поэтов, был одним из тех, кто решался «комментировать» Данте. Благодаря различным хрестоматиям и сборникам «примеров» («*exempla*») он сумел составить себе достаточный запас знаний по классической литературе: он был знаком и с Овидием, и с Лукрецием²¹⁰.

Недостаточное владение латынью могло бы отрезать «неграмотного человека» («*omo senza lettere*») от технической и научной литературы, но Леонардо постарался обойти это затруднение. Он прибегнул к переводам: читал Плиния в переводе Ландино, «Жизни философов» Диогена Лаэртского в венецианском издании 1488 г. (они были уже известны и по-латыни в переводе Траверсари 1475 г.⁷): из этого сочинения он почерпнул изложение астрономических взглядов Эпикура. Из трактата Валтурия «О военном искусстве», переведенном на итальянский язык Рамузио, Леонардо выписал имена греческих инженеров: Каллия Родосского, Эпимаха Афинского и других. Он собрал всевозможные сведения об Архимеде явно владевшим его воображением, о приписанных ему дальнобойном оружии («архитроните») и формулах квадратуры круга. В его записях постоянно попадаются названия нужных ему книг: «*Archimede de centro gravitatis. Archimede di vescovo di Padova*» [«Архимед о центре тяжести. Архимед епископа Падуанского»] и т.п.²¹¹

Леонардо был не просто страстным читателем переводов: в своей области, как флорентийские гуманисты в своей, он старался расширить возможности вольгаре, заимствуя недостающие слова или в латыни, или в простонародных говорах. Списки технических и ученых слов из рукописи В (Институт) и рукописи Тривульчи — это не исследования с целью создать новую грамматику, а просто терминология, выписанная из Валтурия²¹². Работа Леонардо в этой области (словарные списки, лингвистические заметки и т.д.) вполне соответствует кругу интересов флорентийцев времени Медичи, и мысль о ней пришла Леонардо не в Милане, а в Тоскане. Впрочем, в одном прекрасном афоризме он замечает, что в его родном языке больше, чем достаточно, средств, чтобы все можно было понять и выразить²¹³.

У истоков теоретических поисков Леонардо лежит сознание универсальности способностей художника, выраженное в программном письме 1481 г. Видимо, в Милане он осознал необходимость прийти к общему фундаментальному учению через серию трактатов по перспективе, анатомии, механике и т.п., которые составили бы новый Органон. Классификация дисциплин дается с точки зрения искусства и, более того, живописи — это показывает один хорошо известный текст, который необходимо привести целиком:

«Механическим называют знание, происходящее из опыта, научным — то, которое начало и конец имеет в уме, а полумеханическим — то, которое рождается из науки, а завершается ручной работой.

Но ненужными и полными заблуждений кажутся мне науки, которые не родились из опыта, отца всяческой достоверности, или не приводят к опытным понятиям, то есть те, которые ни в начале, ни в середине, ни в конце не проходят ни через какое из пяти чувств. А если мы сомневаемся, истинны ли предметы, проходящие через чувства, насколько боль-

ше должны сомневаться, истинны ли предметы, которые не подлежат чувственному опыту, как-то сущность Бога, души и другие подобные вопросы, о которых все время спорят и разногласят ...

А если возразят, что эти науки, обладающие некоторой истиной, составляют часть механических, поскольку имеют конец в практическом приложении, я скажу то же обо всех искусствах, которые проходят через руки писателя и исходят от рисунка, составной части живописи; астрология и другие науки проходят через ручную работу, хотя в начале были чисто умственными, как и живопись, которая вначале существует в уме художника, но не может получить завершения без ручной работы»²¹⁴.

Здесь сочетаются две мысли: во-первых, рисунок — единственная удовлетворительная форма научного исследования; во-вторых, есть смысл упразднить слишком поверхностное членение, заложенное в схоластической схеме искусств. Настоящая умственная деятельность — всегда разновидность искусства. Точно так же, когда Леонардо пишет: «Пусть тот, кто не математик, не читает начал моего труда»²¹⁵, — он думает о связи математики с опытом, который противопоставляет их философии в узком смысле слова: «Никакое человеческое исследование не может притязать на то, чтобы быть настоящей наукой, если не проходит через математические доказательства, и если ты утверждаешь, будто одни те науки, которые имеют начало и конец в разуме, несут в себе истину, с тобой нельзя согласиться по многим причинам, а особенно потому, что они, рассуждая мысленно, не обращаются к опыту, вне которого нет достоверности»²¹⁶.

Совет Леонардо сводится к тому, чтобы упражнять свою деятельность в тех областях как техники, так и искусства, где математика находит приложение. Тем самым он еще не утверждает, будто математические истины — простой осадок от опыта. Опыт лишь побуждает приложить к естественному порядку вещей «причины», происхождение которых — не в природе: «Ты, кто хочешь познать вещи: нет никакой заслуги познавать их на обычном пути, предоставляемом природой; услаждайся тем, что откроешь их цель, как рисует ее твой разум»²¹⁷. Дополнением служит не менее знаменитый афоризм из «Атлантического кодекса»: «В природе нет действия без причины: познай причину, и не будешь иметь нужды в опыте»²¹⁸. Это и есть крайний предел знания, и здесь Леонардо поверх неоплатонизма в каком-то смысле обрел самый дух древнего платонизма²¹⁹. Но в конечном-то счете утверждение примата математики в знании было общим местом; оно часто встречается и в учении Фичино²²⁰. Леонардо был оригинален в том, что пришел к этому утверждению, идя от принципа, установленного для искусства Альберти и Пьеро делла Франческа, который связывал искусство с геометрической «достоверностью». Он ни на миг не отделял абстрактного размышления от его выводов для художника или, в более общем плане, для инженера. Математические вопросы, интересовавшие его, — это проблемы геометрических построений, да еще (позднее) некоторые научные курьезы вроде задач о луночках.

I. Воззрения на природу

Интерес к пейзажу во флорентийском искусстве проявился около 1460 г., и с первых шагов Леонардо видно, как привлекают его природные катаклизмы, борьба воды и скал, таинственные атмосферные явления, дымка у горизонта, сияние света. Все это были вопросы, надолго оставшиеся у него в уме. А чтобы прийти отсюда к советам «Трактата о живописи» пришлось проделать огромный кружной путь через космологию, размах которого потрясает. Но дело в том, что в эпоху Возрождения всякая теория природы по-прежнему была учением «*De natura rerum*», толкованием φύσις, задачей которой было установить всеобщее строение всех сторон мироздания. Изучив слои небесных сфер, следовало переходить к рассмотрению стихий, а затем тех отношений, которые определяют видимые явления в подлунном мире²²¹.

Суждения Леонардо записаны двояким образом: во-первых, это куча не связанных друг с другом заметок и помет, во-вторых, — ряд более выдержанных по стилю, иногда даже эмоциональных рассуждений о свете, сиянии которого наполняет пространство космоса, или о жизни земли, о чудесных движениях в ней. Костяк этих «сквозных тем» заимствован именно в космологии Фичино²²²: начиная с «Платоновского богословия» (1482)⁸ они постоянно звучат в работах философа. Параллелизм мыслей, а часто и формулировок, бросается в глаза. В то же время группа текстов конца флорентийского периода показывает, как Леонардо пользовался прочитанным, чтобы оформить воззрение на природу, не вполне совпадающее с философом из Кареджи.

Эта группа, охватывающая по содержанию всю геологическую историю, находится на двух страницах «Арундельского кодекса» (л. 155-156); мелкий почерк и малый формат записи аналогичны еще одной странице той же рукописи (с рисунком монеты и наброском чертежа), датируемой по содержанию 1480–1482 гг.²²³ Часть этого текста — описание морского чудища (со множеством зачеркиваний, что указывает на черновой характер записи) — находится в «Атлантическом кодексе» (265г, а); ее почерк явно более ранний, чем «Рукописи В» (1490). Еще один фрагмент того же текста, также находящийся в «Атлантическом кодексе» (71г), написан почерком, имеющим все характерные особенности периода 1478–1480 гг.²²⁴

Центральная тема текста задана изумленно-скорбным восклицанием: «*O tempo consumatore delle cose e o invidiosa antichità per la quale tutte le cose sono consummate*» [«О время — пожиратель вещей, о завистливая древность, которой все вещи пожираются!»]. На одном из листков речь идет о Елене, глядящей в зеркало на увядшее лицо, на другом о забавах морского чудища, движениями своими наводящего ужас на обитателей моря. Оба мотива заимствованы в кн. XV «Метаморфоз» Овидия. Слова: «*Elena quando si spechiava vedendo le vizzate grinze del suo viso fatte per la vecchiezza piagne e pensa seco perchè fu rapita due volte*» [«Когда Елена, глядясь в зеркало, увидела дряблые морщины, проведенные старостью на лице, заплакала и подумала про себя, зачем ее вновь похитили»], — буквальный перевод отрывка от слов: «*Flet quoque, ut in speculo...*» (XV, 232 след.). Отрывок о кашалоте, играющем в волнах, связан с той же темой,

по посредствующим звеньям опущены. Они восстанавливаются по стихам Овидия из того же отрывка:

Vidi ego quod fuerat quondam solidissima tellus
Esse Cetum, vidi factas ex aequore terras
Et procul a pelago conchae jacuere marinae ...
[Зрел я: что было землей крепчайшею некогда, стало
Морем, и зрел я из вод океана возникшие земли.
От берегов далеко залегают ракушки морские ...
Здесь и далее пер. С.В. Шервинского.]
(XV, 262-264).

Речь идет об огромном животном [Cetus – кит; в переводе расшифрованная синекдоха: «море». – *Пер.*], резвившемся в воде, которое после стало высохшим, вросшим в землю скелетом на суше. О жизни допотопного колосса мы знаем только по останкам на холме, выросшем на месте прежнего моря. Все исчезает, все превращается: лицо постаревшей Елены и самое море, поглощаемое материком.

Соседние с этим тексты содержат дальнейшие рассуждения о геологических проблемах, всю жизнь занимавших Леонардо. Например, существование ископаемых раковин объясняется поднятием земной тверди, постоянно меняющейся из-за борьбы стихий (*Essenpli et ruoive dell' accrescimento della terra* [«Примеры и доказательства поднятия земли»]). То же в *Cod. Atl.*, 265r, a). Финалом этого процесса может быть торжество огня и пожар всей Земли, который готовится огнем ее недр. Следовательно, знаменитый текст о страшном вулканическом хаосе (*Cod. Ar.*, 155r) связан со всем этим рассуждением, как, вероятно, и другой не менее известный: о путешествии в загадочную пещеру «мастерицы природы», на пороге которой застыл пораженный Леонардо.

Таким образом, главные темы научных размышлений и, в какой-то мере, искусства Леонардо (во всяком случае – один из главных предметов, занимавших его: «жизнь» природы во времени) определились довольно рано: около 1480 г., незадолго до отъезда из Флоренции или в самом начале миланского периода. Замечательней всего источник этих тем: все они уже собраны в том тексте Овидия, из которого некоторые отрывки прямо переведены. Текст этот (*Met.*, XV, 60, 478) – не что иное, как большая речь, вложенная в уста Пифагора, резюмирующая его учение. Самосский мудрец, говорит поэт, допытывался до изнанки вещей: «*quae natura negabat visibus humanis*» [«все то, что природа людскому взору узреть не дает»]. Он постиг ее закон в переселении душ, благодаря которому находятся в связи все живые существа, а потому предписал вегетарианство: «*(tellus) epulas sine caede et sanguine praebet*» [«Земля ... всем доставляет пиры без буйства и крови»]. Душа повсюду, но все переменчиво: «*Cuncta fluunt omnisque vagans formatur imago*» [«Все в ней течет, и зыбок любой образуемый облик»]. Это показывают и смена дня и ночи, и кругооборот времен года, и бренность человеческого тела: «*nes quod fuimusve sumusve stas erimus*» [«Тем, что были мы, что мы сегодня, завтра не будем уже»]. Отсюда слезы старого Милона, страдания Елены перед зеркалом. Неизменен только космос и его стихии: благодаря им ничто не погибает совершенно, но ничто и не пребывает прочным. То, что кажется материком, было некогда морским проливом, и теперь там на-

ходят морские окаменелости. Жизнь Земли течет в треволнениях: холмы, вздутые ветром, переполняют источники; вулканы изрыгают огненное дыхание. Можно еще заметить и превращения животных (пчел, гусениц, птиц, феникса, который, питаясь амомом, сам себя воскрешает), и убедиться в изменчивости человеческих обществ (падение Трои, основание Рима), подчиненных тому же закону. Мы — часть мироздания («*pars mundi*»); человек с ним связан так тесно, как ни одно другое существо, так как он связан со всем:

... non corpore solum
Verum etiam volucres animae sumus inque ferinas
Possumus ire domos ...

[... не только мы — тело,
Но и летунья душа, — которая может проникнуть
После в звериный приют ...].

Отсюда, конечно, сразу вытекает своеобразная мудрость — смиренная и благоговейная. В этих четырехстах стихах изложено одно из самых мощных учений языческой древности, настолько широко, что охватывает все стороны природы.

Общее сходство с космологией, физикой и даже моралью Леонардо здесь бросается в глаза. Художник непрестанно отыскивал то, «что природа людскому взору узреть не дает», время от времени возвращаясь к положениям и даже выражениям из речи Пифагора. В одном отрывке 1505 г. (времени второго пребывания во Флоренции — ms. Ar., 57b), без сомнения, предназначенном для трактата по гидромеханике, взволнованное размышление о могуществе и разнообразии стихий завершается афоризмом: «*Col tempo ogni cosa va variando*» [«Со временем всё проходит и меняется»]. Эта формула — просто цитата, предназначенная для связи одного из основных аспектов космологии Леонардо с разговором о «метаморфозах». К тому же времени относится предисловие к трактату по анатомии: в нем Леонардо обличает жестокость человека, питающегося мясом животных, и заключает: «Или природа не производит довольно простой пищи, чтобы прокормить тебя?» (Qu. 1, 14a-b). В этом приписанном Пифагору изложении досократовского учения о природе²²⁵ содержатся *in puse* все основные направления мысли Леонардо. Познакомившись с ним, он сразу же присвоил его себе, и это одна из основ единства его обширного предприятия, помогающая уяснить положительные и отрицательные стороны его отношения к платоновской космологии²²⁶.

Метаморфозы в природе сопоставимы с метаморфозами человеческого тела потому, что существует теснейшая и глубочайшая аналогия между миром и живым существом. Абстрактное соответствие микрокосма и макрокосма в XV в. было банальной прописной истиной. Но Фичино развил ее по-новому, опираясь на античные источники, в которых возрожденные герметизм и пифагорейство являлись в оболочке платоновской терминологии; он окрасил ее и своеобразным «анимизмом», процветшим у Парацельса, а еще позже — у Джордано Бруно: иначе это учение в эпоху Возрождения не стало бы актуальным. Прекрасное предисловие о «жизни природы» к «Трактату о воде»²²⁷ весьма точно просматривается в кн. IV «Платоновского богословия». В мировых стихиях

должна существовать некая жизнь, обладающая производящей способностью (*vita fabricatrix*). Единственный способ представить ее себе — аналогия с человеческим искусством, деятельностью, обрабатывающей и превращающей материю согласно неким внутренним целям: «Природа действует с искусством тем более житнетворным и хитроумным, что более верным образом производит более прекрасные существа»²²⁸. Для Леонардо, как и для философа-платоника, жизнь земли проявляется в разнообразии видов и в непрестанном движении стихий. Стихии сами по себе — одушевленные силы, в соединениях и разъединениях которых открывается многообразие явлений. Но там, где философский синтез видел за беспорядком величественный порядок и равновесие, обостренная чувствительность художника усматривала кризисы и непрерывные содрогания. Поэтому Леонардо и создавал поразительные рисунки катаклизмов — потоков и пожаров. Его воображение металось, представляя себе то устрашающее разрушение космоса, то его гармонический порядок²²⁹.

Что касается до небесной тверди и порядка небесных сфер, Леонардо, по-видимому, скептически относился к традиционной схеме геоцентрической Вселенной; в чем-то он, как может показаться, предвосхищает космографию Галилея. Но гелиоцентризм, за который он ратовал, основан не столько на расчетах и наблюдениях, сколько на вере в жизнь и даже, в каком-то смысле, «божественность» солнца. И здесь некоторые заметки напоминают язык Фичино: «У солнца есть тело, лицо, способность движения, сияние, тепло и порождающая способность, истекающие из него, не истощая» (*Cod. Atl. F. 270b*). Леонардо долгое время хотел написать трактат о свете; начинался он любопытным пассажем, впрочем, частично заимствованным из старого трактата Джона Пекхема об оптике: «Среди всего, что подлежит изучению в природе, свет дает больше всего радости тем, кто избрал его предметом своих исследований; среди великих достоинств математики достоверность доказательств более всего возвышает дух ищущих; следовательно, всем обычным наукам должно предпочесть перспективу, ибо в ней сам световой луч дает способ доказательства ...». Отсюда, в конечном счете, и молитва автора: «Если угодно будет Господу, Свету всяческих, просветить меня для совершения моего трактата о свете ...»²³⁰.

Позднее, в 1508 г., Леонардо изложил программу этого трактата, началом которой служила «Хвала Солнцу» («*Lauda del Sole*»). Этот текст характерным образом перегружен учеными ссылками: «Не могу не похвалить многих древних, утверждавших, будто Солнце обладает лишь видимой своей величиной, и среди них Эпикура. Я думаю, он рассуждал так, как если бы Солнце было источником света, расположенным в нашей атмосфере на равном расстоянии от центра: такой источник всегда виден одинаковой величины, каково бы ни было до него расстояние. Объяснение величины его и действия будут даны в книге IV. Но меня удивляет, что Сократ унизил это небесное тело, уподобив его раскаленному камню, и есть все основания осудить его за такое заблуждение. Хотел бы я найти слова и для возражения тем, кто одобряет поклонение человеку более чем Солнцу, свет которого освещает все небесные тела, находящиеся во Вселенной; все живые существа происходят от него, ибо тепло, обрета-

ющееся в них, исходит из души и нет никакого иного начала тепла и света во Вселенной, как я покажу в книге IV. Поистине, те, кто людей — Юпитера, Сатурна, Марса и прочих — называл богами, допускали величайшее заблуждение, принимая во внимание, что, как бы ни был велик человек относительно нашего мира, сам этот мир — только маленькая звездочка, точка во Вселенной, а также что люди смертны и истлевают в гробах. Также «Трактат о сфере» и Марулл, среди многих прочих, восхваляют Солнце»²³¹.

В этом месте, исполненном гуманистической учености, мысль постоянно отклоняется от темы. Леонардо понимал, что похвала Солнцу требует критики античной религии, ибо для эпохи Возрождения одно с другим было связано. Если что и оправдывает языческие культы, то не поклонение мифологическим богам (в данном случае они трактованы чисто эвгемеристически), а почитание солнца, которое должно обожествлять. Леонардо при этом опирается на традицию «Поймандра» и герметиков, учение которых излагали более чем посредственный «Трактат о сфере» Горо Дати⁹, увидевший свет во Флоренции в 1478 г., и «Гимны» Марулло. «Гимны и Эпиграммы» вышли в свет в 1497 г., но написаны большей частью во Флоренции в 1489–1494, когда поэт из Сплита гостил у Лоренцо ди Пьерфранческо. В то время метафизика «сияния» пользовалась во Флоренции общим признанием, Фичино завершил комментарий к Псевдо-Дионисию и написал два трактата о Солнце²³². В последние годы деятельности Академии эти умозрения занимали в ней первостепенное место; они привлекли Леонардо, и он брал из них для себя все, что мог.

Для Леонардо и основы математики, и «жизнь» природы, и сияние света были составляющими чуда Вселенной: всё это — первые, неразложимые реальности, очевидности, необходимые и для ученого, и для художника²³³. В рамках этих «абсолютных форм» Леонардо исполнил множество конкретных описаний и исследований метаморфоз, которые на разные лады продолжались в его живописи. Любая теория должна была вести к созерцанию, а любое созерцание — к искусству. Такое расширение космологической точки зрения само по себе делало проблематичными традиционные утверждения о назначении и бессмертии человека. Если в порядке правления Вселенной живая душа, тепло и свет — одно и то же, человек сам себе открывается как акциденция в лоне космоса, а отнюдь не фокус его. Необходимость, которую ум обнаруживает во Вселенной, утверждает наличие мирового закона, который подобает признавать и чтить²³⁴. Согласие между концепцией природы и призванием души — «узла и средоточия вещей», — которое искали платоники — Марулло и Фичино, — здесь не сохраняется.

II. Первенство живописи

Превознося поэзию, пластические искусства, архитектуру и музыку как особо почтенные виды деятельности, флорентийский гуманизм призывал к пересмотру «системы искусств»²³⁵. Но поскольку философы этим не занимались, то полемику в течение столетия вели сами художники, и

Леонардо играл в ней активную, даже первостепенную роль. Сохранилось множество его набросков, отрывков речей, отзвуков официальных (при дворе Лодовико Моро) и частных бесед, показывающих, насколько близко к сердцу художник принимал новые споры об искусстве²³⁶; его идеи оказывали в течение XVI в. огромное воздействие. Речь, вложенная Леонардо в уста короля Матвея Корвина, — чисто полемическая: «Живопись со справедливейшей скорбью жалуется, что исключена из числа свободных искусств, ибо она законная внучка природы и смысл ее занятий наидостойнейший»²³⁷. На его взгляд, у всякой умственной деятельности есть механическая сторона, так что разграничение между высшими дисциплинами и «механическим» искусством живописи применить невозможно. Это был не просто лишний оборонительный аргумент из числа имевших хождение во Флоренции: доводя свое учение до конца, Леонардо сознательно превращал искусство в инструмент высшего познания.

Именно к искусству Леонардо относил платоновскую «похвалу зрению»: «Потерявший зрение более не видит красоты Вселенной и подобен человеку, заживо погребенному в склепе». Если тело есть гробница (согласно формуле Платона, подхваченной Фичино), то именно зрение — освобождающая сила, «окно человеческого тела, через которое душа созерцает красоту мира и наслаждается ею, таким образом примиряясь со своей темницей, которая без такой власти была бы пыткой». Не зная (или делая вид, что не зная) теории «трансцендентного зрения», Леонардо тем самым прославляет чувственное действие, открывающее человеку Вселенную, и тотчас же обобщает его до всякой умственной деятельности: «Разве ты не видишь, что глаз обнимает всю красоту мира? Он дает начало астрологии, он порождает и космографию, он направляет и выправляет все человеческие искусства ... Он — царь математики ... Он породил архитектуру, перспективу и божественную живопись. О превосходнейшее из созданий Божиих, как достойно прославить его, как выразить его благородство!»²³⁸.

Похвальное слово человеку — царю мироздания, — произносившееся Манетти, Фичино и Пико, превратилось в похвальное слово одному только зрению и его избранному орудию — глазу. К тому же духовный акт суждения, создающего знание, для Леонардо неотделим от чувственного действия. Как и флорентийские неоплатоники, он решительно утверждает, что мысль — всего лишь высшая ступень взгляда и единсущна зрению: «Если скажешь, что зрение мешает определенному и проницательному познанию ума, вводящему в божественные науки, и что это препятствие побудило одного философа лишить себя глаз, вот тебе ответ: глаз — господин чувств — делает свое дело вопреки темным и лживым разглагольствованиям (а не наукам), где спорят, громко крича и размахивая руками». Там, где зрение не участвует, остаются одни пустые слова, а мысли нет, так что, заключает Леонардо, философ этот был безумец, а рассуждение его бессмысленно²³⁹.

Таким образом, «умная речь» искусства обладает большими возможностями, чем поэзия. Похвала искусствам для гуманистов подчас связывалась с поэзией, для Леонардо — напротив. Он с исключительной пристрастностью защищает превосходство живописи. Возможности ее

больше, чем у поэзии: «Что заставляет тебя, человеке, покинув свои городской дом, родных и друзей, отправляться за город через горы и долины, как не естественная красота мира, которой, если как следует все сообразить, ты наслаждаешься только посредством зрения?». А красота природы — достояние художника; поэт может говорить о ней, но тогда «душа не может наслаждаться благодеяниями очей — окон ее жилища, и получать образы приятных мест; она не видит ни тенистых долин, пересеченных змеящимися реками, не видит и многообразных цветов, краски которых создают гармонию для глаза, и всех иных вещей, какие можно изобразить²⁴⁰. Таким образом, поэзия не может иметь над душой полной власти. Музыка также: она «сестра живописи», однако ниже ее. В самом деле, «злополучная музыка» является как временная, брэнная форма; кроме того, «если достоинство вещи соответствует чувству, на которое она действует, то живопись, ублажающая зрение, благороднее музыки, ублажающей только слух». Это противопоставление есть и у Фичино, но Леонардо даже на миг не может согласиться с неоплатониками, будто музыка прямо выражает гармонию космоса: он держится общей теории психологических «модусов» и действий²⁴¹.

Именно живопись достигает гармонических глубин мира: невидимое проявляется в видимом. В упомянутой речи Матвея Корвина на тему превосходства портрета возлюбленной над стихотворением, написанным в ее честь, решающий аргумент — чисто умозрительный: «Разве не знаешь, что наша душа сотворена из гармонии? А гармония может родиться лишь в то мгновение, когда зрению или слуху могут явиться отношения предметов»²⁴². В конечном счете, живопись охватывает более высокую и непреходящую целостность. Но тем самым она лишь подводит итог всему, что происходит во Вселенной: «Пропорция обретается не только в числах и мерах, но также в звуках, весах, временах и местах, и во всякого рода действительности»²⁴³. Отзвуки неопифагорейства здесь очевидны: «пропорция» оказывается как принципом меры, так и символической ценностью. Она выражается в отчетливости формы на рисунке, в облакающих ее аккордах, в сопровождающих ее контрастах: она — универсальное начало, в котором душа узнает самое себя. Самый доподлинный комментарий к этой аксиоме — лирический отрывок из «Трактата...» о художнике — «господе Вселенной», выражающем «гармонию отношений» («*proportionata armonia*») ²⁴⁴ в непосредственной и моментальной форме.

Все эти размышления нередко напоминают учение Альберти, и многие поддавались соблазну вывести их из него. Но следует не забывать, что главные альбертианские темы в 80-е гг. перешли в учение гуманистов-неоплатоников, в том числе Фичино²⁴⁵. Таким образом, они были связаны с целой метафизической системой. Именно встав на этот уровень, Леонардо мог приписать живописи все атрибуты, которые философы приписывали человеческому разуму. Прежде всего она обладает внешней, поверхностной универсальностью. В одном из лучших мест «Трактата ...» развивается эта тема: «Искусство живописи обладает божественными чертами в том, что дух живописца носится подобно Духу Божию. Ибо он с вольным могуществом отдает себя сотворению различных сущностей: животных, растений, плодов, пейзажей, сельских видов, гор-

ных обрывов, мест ужасных и страшных, поражающих зрителя, мест приятных и нежных ...»²⁴⁶.

Леонардо берет главную для Фичино способность души как свидетельство чести искусства: «Всем, что есть во Вселенной в сущности, действительности или воображении, он (художник. — А.Ш.) обладает сначала при помощи разума, а после рук»²⁴⁷. Его ум и техническое умение, а не разум философа, представляют собой зеркало, в котором отражаются и проявляются «качества» вещей. Пренебрегать живописью значит пренебрегать тайной самой природы. Ведь в тотальности конкретного мира, по праву составляющей достояние живописи, лишь художник способен ухватить аналогии и законы²⁴⁸. Как в свое время у Альберти, здесь в недрах нового воззрения на природу оформляется натурализм. Живопись воспроизводит внешний мир «в действительности или воображении», но прославляет она его, поскольку он творит чудеса или чудовищ. В этом-то смысле художник — его «господь и бог»: «*Sel pittore vol vedere bellezze che lo innamorino, egli n' è signore del generale, e se vol vedere cose mostruose, che spaventino o che sieno bufonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei ne è signore e dio*» [«Если художник хочет видеть пленившие его красоты, он властвует над всеобщим, если же хочет видеть нечто чудовищное, вызывающее страх, или смехотворное, или поистине достойное жалости, — тогда он его господь и бог»]²⁴⁹.

Нет ни одной отрасли деятельности Леонардо, которая не развивала бы так или иначе эти интересы. Даже в таких областях, как геология или анатомия, впоследствии радикально разорвавших всякую связь с эстетическим или моральным подходом, оформившихся как науки, исключаящие любые методы, чреватые финализмом, Леонардо развивает свои основные интенции. Он делает это тремя способами: во-первых, через общее направление своих изысканий, их место в полном «органо-не»; во-вторых, уже в силу самого использования нового инструмента конкретного исследования — научного рисунка, изолирующего и выявляющего некий механизм или соотношение, становясь на место методического изложения; в-третьих, благодаря применению схем, придающих научной демонстрации равновесие, симметрию, очевидный порядок, чаще всего основанный на точной аналогии с другим явлением природы. Леонардо так же усердно подыскивал их, как современный ученый их избегает. Так, движение воды анализируется по аналогии с движением волос, мускулатура шеи и плечевого пояса — как система такелажа и парусов²⁵⁰. А затем Леонардо совершенно непринужденно переходит от науки обратно к искусству, которое никогда не теряет из вида: «Необходимо живописцу, чтобы хорошо строить позы и движения обнаженных людей, знать анатомию нервов, костей, мускулов и сухожилий; он знает также про разные движения и проявления силы, какой нерв, какой мускул их виновник, и только их он увеличивает и делает видимыми, а не показывает все разом, как те, которые, чтобы прослыть великими рисовальщиками, изображают тела деревянными и без всякого изящества, больше похожими на мешки с орехами, чем на человеческие тела, более на связки репы, чем на мускулистых обнаженных людей». Эта критика относится к Поллайоло и его школе. Единство позиции Леонардо в ней очевидно²⁵¹.

Так он решительно отходит от наивного изображения «красивого». Живопись представляется вершиной человеческой деятельности потому, что она полностью подчинена высшей инстанции — Красоте. Но это было бы столь значительным событием, что утверждающий такое должен быть бесконечно осторожен: универсальность живописи, равномогущая универсальности сознания, требует, по сути, бесконечного труда. Ее нужно признать мирской формой инокства со всеми его жертвами, с его этикой: «Живописцу подобает жить уединенно, внимательно созерцать то, что он видит, беседовать с самим собой»²⁵². Ради высшей цели следует быть разборчивым в дружбе и даже в развлечениях. Подобные заявления поражали художественный мир: на Леонардо глядели со смесью страха и восхищения, свидетельством чему — анекдоты о необыкновенных методах его работы. Представление об этих методах дают его рисунки и заметки. Надобно, говорит он, исполнять набросок быстро, не застревая на деталях, которые можно будет сколько угодно отделать потом. Импровизация дает «идею» в самой напряженной и вдохновенной форме, однако следует оставлять себе время, имея в виду медленную, расчетливую работу в будущем. «Помни, художник, что, ежели ты видишь в своем произведении ошибку, по собственному ли суждению, по суждению ли другого, ты должен исправить ее, чтобы не представлять публике вместе с ней свою материальную природу (*la materia tua*), и не извиняй себя, говоря, будто исправил эту ошибку в следующем произведении, ибо картина не исчезает, как музыка, сразу после исполнения, а долго будет свидетельствовать о твоём невежестве»²⁵³.

Это правило — совершенствовать произведение, прибегая к бесконечным выкладкам, — отчасти объясняет прогрессирующее бесплодие художника: оно происходило не от пресыщения живописью, как объясняли поверхностные наблюдатели, но от все возрастающего разрыва между интуицией и извилистыми путями работы, которых требовало строго рассчитанное построение картины. На самом деле ни один художник не рассмотрел требований к образу жизни живописца с такой пронизательностью, как Леонардо. В одном известном тексте — вариации на тему «*ogni dipintore dipinge se*» — он обличал склонность живописцев изображать все время один и тот же тип человеческих лиц. Эта склонность — следствие потаенного устройства души, той силы, которая определяет наше суждение прежде, чем оно станет суждением (*il nostro giuditio inanti sia il proprio giuditio nostro*), то есть энергии подсознания. Привыкнув к тому физическому типу, в котором она живет, такая душа стремится увековечивать его даже в изображениях. Значит, необходимо строго следить за поползновениями субъективности²⁵⁴. Леонардо видит ее опасность там, где сознание художника обычно почти не замечает. Зато, напротив, он ратовал за обращение к бессознательному в тех знаменитых советах, где рекомендовал «читать» бесформенные пятна на стенах, избегать слишком «законченных» композиций, парализующих смысловое движение («*moto mentale*»)²⁵⁵. Особенно непритязательны бесчисленные наброски и росчерки пера, которыми он сплошь покрывал листки, писанные для себя, и в которых психологи не замедлили усмотреть «иероглифы его подсознания».

Итак, все, что делал Леонардо, обладало глубоким единством. Связь между всем, что он предпринимал, следует отыскивать в полном приспособлении интеллектуальной деятельности к художественной, требования к которой соответственно расширяются. Исполняя эту работу, Леонардо осуществил долговременный переворот: метафизическое сознание искусства, ценность которого установили флорентийские гуманисты, благодаря ему вошло и в психологическое сознание художественной деятельности. Всю свою жизнь он положил на анализ его состояний. Вот почему его личность оказала беспрецедентное влияние на всех, кого привлекали поставленные им проблемы.

III. Открытие неоднозначности

Леонардо прославился бесчисленными фантазиями и шутками («infinite razzie» [«бесконечными сумасбродствами»]), как писал Вазари, который свою биографию Леонардо построил на теме «беспутный причудливый гений»). Он не первый среди флорентийских художников любил выдумки, розыгрыши и фарсы, но он, бесспорно, первый, для кого «игровая» деятельность имела такое значение, у кого из нее вытекало неисчерпаемое множество последствий. В Милане он был распорядителем празднеств Лодовико Моро: на нем лежало составление программы дивертисмента, эскизы костюмов, установка декораций. Он поставил на сцене «Орфея» Полициано (на конической горе с раскрывавшейся плоской вершиной, из которой появлялся Плутон) и «Рай» Беллинчони (1490), в предисловии к либретто которого описаны «семь вращающихся планет, изображаемых живыми людьми» внутри некоей сферы²⁵⁶. Его боевые колесницы фантастических очертаний, самобеглые повозки, летательные аппараты и проч. были, вероятно, предназначены для торжественных шествий и турниров. Художественные произведения Леонардо, как и инженерные работы, нередко примыкают к игровой области: она усиливает власть живописи, по своей воле вызывающей то смех, то страх. Такое могущество искусства возможно потому, что сила иллюзии практически без всякого труда перемещает человеческую жизнь по сфере воображаемого. Художник — как бы аниматор зрелища, в котором самому ему, по сути, делать нечего²⁵⁷.

Так Леонардо привнес во флорентийский эстетизм новый аспект. Но с этой точки зрения отношение к миру людей связано не столько с обычными нравственными чувствами — одобрением и осуждением, — сколько с приобретающими невиданную дотоле важность аффективными оттенками: симпатией ко всему притягательному, отвращением к пошлому и животному. Леонардо в этом отношении всегда очень живо проявлял свою реакцию²⁵⁸. Следствием этого было постоянное напряжение крайних чувств, быстрый переход от благорасположенности к раздражительности, что, в частности, заметно в отношении Леонардо к любви. Его точка зрения на этот предмет не составляет цельного учения. Нередко он проявлял брезгливое отвращение к способу продолжения рода, но в его набросках встречаются различные «жанровые сценки», представляющие любовную комедию. Иногда он возвышал тон, и тогда принимал терми-

нологию платонизма своего времени, но без той устремленности ввысь, которая позволяла Фичино и поэтам-платоникам объединять все проявления Эроса. И когда Леонардо писал: «Любящий устремляется к предмету любви, чтобы соединиться с ним», — он в этой тяге отнюдь не видит принципа, способного вознести душу к Богу²⁵⁹.

Амбивалентность этих чувств совершенно очевидна в отрывке описания царства Венеры (*il sito di Venere*), написанном, несомненно, в 1504 г. и, возможно, предназначенного для оформления какого-то праздника. Он во всех отношениях противоположен соблазнительному пейзажу, описанному в «Стансах» Полициано. Венеры на сцене нет; прекрасная земля влечет к себе морские корабли, которые разбиваются о рифы²⁶⁰. С той же наглядностью и о том же говорит аллегория наслаждения, слитого со страданием в двойной фигуре юноши-старца, отделяющейся от древесного ствола²⁶¹. Наконец, отвращаясь от невыносимого противоборства двух полов, Леонардо услаждался созданием образа андрогина, в котором от человеческого облика остается лишь все изящное и вовсе не ощущается животное и уродливое.

Все, что придает ценность человеческой жизни, приводит к ощущению ее бренности, но также и глубинной неоднозначности. Для Леонардо жизнь немислима без зрения, дающего доступ к миру в его целостности. Благодаря ему темница тела перестает быть для души камерой пыток; более того — душа покидает тело со скорбью, ибо при этом расстается с «красотой мира». Это прямо противоположно тому, что утверждал Фичино: «*Corpore animis suis et junguntur avidissime et ab eis molestissime sejunguntur*» [«Тело с душою своею и соединяется с великой алчностью, и с великой скорбью расстается»]²⁶². Для гуманиста смерть возвещает разложение тела и освобождение души, поэтому она страшна для тела. Для Леонардо именно душа не желает такого разделения постольку, поскольку она связана с употреблением чувств, а зрение отождествляется со всякой деятельностью разума. В рассуждениях Фичино функция души — ощущать, соединять и заключать универсум благодаря своему сверхъестественному призванию. По Леонардо, такое призвание лишь мешает душе упражняться на земле, и он решительно спрашивает, не следует ли человеку ограничить свои стремления: «Горделивцы, которым не довольно благ жизни и красоты мира, наказаны уже тем, что даром тратят жизнь, не обладая ни пользой, ни красотой мира» (*Cod. Atl. F. 91v, a*). Он прекрасно знает, что человек бессознательно тянется преодолеть свое земное состояние, но, может быть, он этим обречен, чтобы его, как бабочку огонь, притягивало то, что непременно уничтожит. Леонардо рисуется идея финального распада мира, прямо противоположная христианскому и неоплатоническому представлению о Воскресении, которое Микеланджело сделал одной из главных тем своего искусства²⁶³.

С годами у Леонардо ощущение промежуточного положения человека между ужасным и восхитительным, достоверным и иллюзорным обострилось. Параллельно с этим в его живописном творчестве развивалось искусство светотени. В основе ее первоначально лежал интерес к контрастам, выявляющим значимость как света, так и тени: «*Le bellezze con le bruttezze paiono più potenti l'una per l'altra*» [«Прекрасное и безобразное

приобретают большую цену друг через друга»]²⁶⁴. Поэтому он забавлялся тем, что «неприметно впускал в приятную тень нежный свет», решая тем самым конфликт рисунка и цветовой лепки²⁶⁵. Вполне вероятно, что записи и лакировки, усилив в сохранившихся картинах темно-коричневые тона, вводят в заблуждение по поводу первоначального эффекта леонардовского «сфумато». Замечание Вазари о светлых тонах портрета Моны Лизы по-прежнему озадачивает²⁶⁶. Но так или иначе, в теории Леонардо рекомендует отчетливые контрасты светлого и темного: «Чтобы быть всеобъемлющим и нравиться самым разным вкусам, ты, художник, должен делать так, чтобы в одной композиции были и предметы весьма темные, и весьма нежные тени, дающие понять причину этой нежности»²⁶⁷.

Световые явления он анализирует, прибегая к лексике флорентийских философов: «Таким образом, мрак есть первая ступень тени, а свет последняя; вот почему ты, художник, должен делать тень более темной ближе к ее причине, а в конце превращать ее в свет — то есть таким образом, чтобы граница их не была видна», — и особенно: «Тень происходит от двух совершенно различных начал (cose); одно из них телесное, другое духовное: телесное — непроницаемость темного тела, духовное — свет. Итак, встреча тела со светом есть причина тени»²⁶⁸. Поэтому живопись, которая понимает как «действие и соединение тени со светом», светлого с темным, пробудит в душе смятение и удивление, для чего одних ясных тонов недостаточно. Эстетика светотени родилась как личная ересь Леонардо по отношению к невинной эстетике сияния, которая в наивысшей освещенности видела и высшую ценность, а тень изгоняла, относя ее к кромешному царству и несчастью души.

Конечно, первоначально «сфумато» было чисто технической находкой: необходимо было обозначить контуры тел, не прибегая к грубо проведенной линии и подчеркиванию рельефа. «Сфумато» же придает формам гладкость и непрерывность. Портреты «Музыканта» из галереи Амброджиана и «Моны Лизы» ясно показывают, какой потрясающей тонкости лепки можно добиться таким способом. Живопись становится поэтическим выражением сумрачного, вуалированного мира. Вслед за известной фразой: «Смотри на лица мужчин и женщин на улице, на закате, в дурную погоду: как они изящны и нежны!»²⁶⁹, — идет способ устроить такую мастерскую, чтобы можно было произвольно воссоздавать эффекты пасмурной погоды и косоого освещения, от которого столь волшебным образом отливают предметы. Итак, истинная красота связана со светотенью: нигде она так не поражает, как на лицах, выступающих на темном фоне; в конечном счете, она состоит в тесной связи света и тьмы. Когда Леонардо понадобится найти идеальный символ человеческого неоднозначности и ожидания, он свяжет между собой «полусумрак, блуждающую улыбку» и «перст, наставленный во мрак»²⁷⁰.

Наконец, Леонардо был великий мастер на загадки и тайны. В 1497 г. он составил для Чечилии Галлерани в Милане мудреные ребусы. Писания его полны «вопросов» и «предсказаний», являющих самые обычные вещи в странном и загадочном свете²⁷¹. Здесь его игровой дух также смешивается с тягой к «таинственному». Желая изобрести подобающий сим-

вол своей деятельности, он представил единую нить, причудливо заплетенную в бесконечный лабиринт. Этот мотив – восточного происхождения; он сообщает технической оригинальности налет экзотизма²⁷², а вместе с надписью «Achademia Leonardi Vinci» клубок представляет собой зримую эмблему имени художника (Vinci/Vincio – завязывать) с герметическими ассоциациями. Возможно, эмблема была составлена в связи с разговорами, которые вели в Милане друзья Леонардо – математик Пачоли, ломбардские инженеры и ученые²⁷³. Он любил до какой-то степени облекаться в тайну и подчеркивать дистанцию по отношению к обыденным занятиям. Но потомство здесь не обманулось²⁷⁴.

Истина искусства

Во всех областях деятельность Леонардо была завершением флорентийского Кваттроценти. Естественный для него порядок действий — как можно тоньше разработав исходные данные, найти такую точку, где существующие стили окажутся соединенными и преодоленными. В скульптуре существование двух соперничающих манер братьев Поллайоло и Дезидерио — жесткости и утонченности — уже обратили Верроккио к сложному стилю, богатому на модуляции и контрасты. Это был и путь Леонардо, однако сооружение «gran cavallo» в Милане оказалось предприятием, истощившим все его силы. Впрочем, направление поисков Леонардо можно уловить по его влиянию на других — по тому, например, как его идеи отразились у Рустичи²⁷⁵.

В области архитектуры еще очевиднее, что роль Леонардо состояла в смещении проблем, переводе их в новую плоскость, причем они становились и конкретнее, и грандиознее. Ему никогда не поручали строить какое-либо здание, хотя он, кажется, иногда желал получить важный заказ (например, в Пьяченце)²⁷⁶. Альберти, представивший планы, не утруждая себя наблюдением за строительством, изучил принципы монументального искусства в самом общем виде. Леонардо в рабочих тетрадях продолжил его анализы и с более технической точки зрения (сопротивление материалов, роль несущих конструкций, сложение сил), и с более теоретической, сводя массы к их строго геометрической природе, внутреннее пространство — к строго ритмическим модулям. Он обобщил проблемы Брунеллески и Сангалло, изучая идеальные комбинации, производные от центральной плоскости, и эти размышления сыграли решающую роль в развитии архитектурных концепций начала XVI в. Создание нового собора Святого Петра при Юлии II нельзя объяснить без учета знакомства Сангалло и Браманте с Леонардо²⁷⁷. Идея установного априори все возможные архитектурные типы и вывести свойства каждого из них, видимо, задумывалась им как своего рода «философия» монументального искусства. Впечатление равновесия должно появляться в сложном разнообразии объемов — иначе говоря, надо вводить как можно больше вторичных задач, чтобы виднее было «искусство», с которыми они решены. Особо примечательна здесь верность Леонардо флорентийскому типу построек: в центре всех его размышлений — именно они²⁷⁸.

И в живописи видно, как Леонардо подходит к стилевому конфликту с решением столь же оригинальным, что и решения интеллектуальных проблем. Его позиция противоположна Боттичелли, замкнувшемуся в тосканских абстракциях, Гирландайо или даже Пьеро ди Козимо, способным брать, но не усваивать до конца. Утверждая, что нужно быть просто «детьми природы», подобно Джотто и Мазаччо, он имел в виду, что все живописные проблемы, на всех уровнях следует целиком продумать заново. «Сфумато» решало проблемы рисунка, обеспечивая единство фигуры в пространстве посредством воздушной оболочки; не зная этого приема — значит «уподобляться краснобаям, которым нечего ска-

зать»²⁷⁹. Задача при создании картины – тесно связать между собой два принципа, математический и физиогномический, дать выражение эмоций при максимуме порядка и «симметрии». Наконец, сюжет («*storia*») необходимо проанализировать так, чтобы в привычном изображении выявить его конкретный смысл, актуализировать, а возможно, и расширить его символику. Сознание Леонардо одновременно охватывало все стороны произведения: кажущаяся разбросанность его интересов и разысканий была необходимой подготовкой к искомому сосредоточению.

І. «Поклонение волхвов»

Первым произведением, где полностью выявилось, чего добивался Леонардо, стало неоконченное «Поклонение волхвов»²⁸⁰. Картина была заказана в марте 1481 г. монахами Сан Донато а Скопето. Около 1478 г. Леонардо уже работал над «Поклонением пастухов» (на эту тему ему была заказана алтарная картина для Палаццо делла Синьория)²⁸¹, а 1479–1480 гг. датируется ряд рисунков, предназначенных для «Рождества Христова» и «Рождества Богородицы». Большая неоконченная композиция должна была подвести итог этим этюдам. Леонардо видел здесь случай придать новое звучание теме (уже трансформированной Боттичелли) и представить ее как манифест своего зрелого стиля²⁸². Ее замысел, до известной степени, можно выразить, используя тексты «Трактата о живописи»: хотя они писались в то время, когда Леонардо не дышал воздухом Флоренции, предложенные им принципы нередко задним числом поясняют поиски «Поклонения волхвов»²⁸³. Эскиз заключен в перспективную схему, подчеркнутую руинами на заднем плане: точка схода расположена на центральной оси, над головой Мадонны, центральная группа повторяет общий костяк картины. Вообще композиция подчинена очень жесткой схеме: фигуры Богородицы и волхвов вписаны в треугольник, который, в свою очередь, вписан в дугу круга, повторенную обрамлением фона. Четыре вертикальные линии – два дерева в центре картины и два стоящих человека по бокам – создают успокоение, противопоставленное возбужденному движению центральных фигур²⁸⁴. В дальнейшем у Леонардо это тесное объединение статического и динамического начал будет проявляться все яснее и яснее.

Но главное значение произведения должно было состоять в «физиогномической» глубине, основанной на нескольких ключевых жестах, которые Леонардо клал в основу живописи: «Чтобы ни делали руки действующего лица, они должны, насколько возможно, выражать его помыслы, ибо ими пользуется охваченный какой-либо страстью дух, показывая в движениях, что его занимает. [Неподвижность. – *А.Ш.*] и у живых людей – большой недостаток, а у нарисованных еще хуже: если автор не поможет им, дав оживленные жесты, приличествующие предполагаемым помышлениям, они, можно сказать, будут дважды мертвы...». Леонардо уделял огромное внимание этим «*moti corporali*» [«телесным движениям»], выявляющим «*atti e moti mentali*» [«внутренние действия и движения»], тем более что их разнообразием, по его мнению, и определяется достоинство сюжетной картины («*storia*»): «Величайшая ошибка живописцев – делать лица

похожими друг на друга, и великий порок — повторять позы»²⁸⁵. Это разнообразие должно выражать сцепление: жесты, черты и выражения лиц и прочее взаимосоответствуют, как моменты движения волны, до бесконечности выявляя значение друг друга. Таким образом, «сообразность» произведения своему предмету — это ритмическая сообразность. Именно она создается здесь в результате соотношения пожилых зрителей и молодых всадников в левой части картины, между движением центральной группы и успокоенностью Мадонны.

Леонардо особо выделяет три типа персонажей, сопровождающих сцену в качестве комментаторов. Боттичелли показал присутствующих повернутыми к зрителю; Леонардо расположил посредников так, чтобы они постепенно вводили в сцену. На рисунке пером (Лувр) — вероятно, одном из первых рисунков к теме — человек с длинным посохом, закутанный в широкий плащ, прикрывает глаза рукой (в нем можно признать святого Иосифа). Два старца, также в плащах, с жестами удивления смотрят на Мать и Младенца; за Младенцем набросан еще один персонаж, прикрывший глаза²⁸⁶. Так с самого начала выявляются три мотива: «размышляющий человек», «ослепленный зритель», «группа спорящих».

Чем ближе к работе над самим панно, тем отчетливей выступают эти фигуры. В рисунке Школы Изящных искусств с этюдами отдельных деталей в центре энергично набросана «группа спорящих», а над ней обнаженная фигура, повернутая вправо, с длинным посохом, вложенным в руку, обозначает «размышляющего»²⁸⁷. На другом эскизе наряду с фигурой, опершейся на посох, появляется бородатый «философ», в задумчивости склонивший голову, — прямой прообраз фигуры в плаще, занимающей левый угол картины²⁸⁸. Такая же постепенная (начиная с луврского рисунка) дифференциация двух других типов завершается большой фигурой ангела в плаще слева и двумя фигурами, склонившимися по сторонам Мадонны, прикрыв руками глаза²⁸⁹. Размышляющий персонаж воплощает философское размышление; его отголоском, возможно, являются некоторые фигуры Рафаэля, например, мрачный ритор, изображенный у правого края «Афинской школы», или даже апостол Павел на картине «Святая Цецилия»²⁹⁰. Ему соответствует стоящий слева всадник, задрапированный как святой Фома с картины Верроккио. Обе фигуры — не портреты и не символы, а контрастные типы поведения соответственно теме картины²⁹¹.

То же относится и к двум основным группам «спорящих», расположенных слева, между двумя конями и лавровым деревом в центре. Один из них указывает пальцем вверх: этот жест часто встречается в сцене Эпифании, но здесь уже есть энергия, которая позже будет встречаться в изображениях Иоанна Крестителя. Еще однозначнее фигура ослепленного зрителя. Когда Данте во втором круге Чистилища подходит к Ангелу милосердия, о появлении ангела извещает сияние:

Quand' io senti a me gravar la fronte
Allo splendore assai più che di prima,
E stupor m'eran le cose non conte;
Ond' io levai le mani inver la cima
Delle mie ciglia, e fecimi 'l solecchio
Che del soverchio visibile lima.

[Как вдруг я ощутил, что в очи мне
Ударил новый блеск, струясь продольно,
И удивился этой новизне.
Тогда ладони я поднес невольно
К моим бровям, держа их козырьком,
Чтобы от света не было так больно].
(Purg., XV, 10-15).

Усилие созерцающего внимания передано произвольным жестом человека, прикрывающего глаза от ослепительного света. То же значение имеет этот жест в «Поклонении волхвов» из кельи Сан Марко. Тридцать лет спустя на картине Леонардо смысл его выявился полностью. Вся сцена воплощает не столько историческое событие, сколько некое озарение, очаг которого — Богомладенец и Его Мать²⁹². По крайней мере, именно это в первую очередь предлагает нам увидеть неоконченная композиция, в которой через тему, по тем временам как бы перенасыщенную смыслом, должны были найти удовлетворение все духовные требования к живописи.

II. Улыбка и ярость

Контрастное изображение воина с мужественным лицом и красивого подростка входило в репертуар Верроккио; из него он вывел быстро вошедший в моду мотив «противостояния полководцев», самым значительным вариантом которой стало двойное изображение Александра и Дария для Матвея Корвина. Сохранился мраморный портрет Александра (собр. Штрауса) и терракотовые рельефы Дария²⁹³. Эти типы легли в основу знаменитого профильного рисунка «Кондотьера» в фантастическом шлеме и противоположного ему луврского мраморного бюста Сципиона с нежным женственным профилем, если он действительно принадлежит Леонардо (возможны позднейшие переделки). Это сопоставление мужественного профиля с незрелой красотой было постоянным наваждением Леонардо²⁹⁴. Не исключено, что после блестящего успеха — фигуры ангела в «Крещении», представляющей «нежный» тип, — он участвовал в работе над «Коллеони», где является тип грубый²⁹⁵.

Два лица друг против друга часто встречаются в рисунках Леонардо; соответственно направлению его опытов и «физиогномических» изысканий, они претерпевают изменения. Бритое лицо воина, благодаря ярко выраженному строению, хорошо подходит для перспективных и анатомических этюдов. Этот воин становится как бы римским императором, вырезанным с медали; затем он стареет, его морщины обозначаются глубже, и тот же тип превращается в идеальный манекен для изучения разрушающего действия возраста. Его оскаленный рот уменьшается в размерах, рельефно выступают складки шеи, решительный взгляд постепенно потухает. Это не автопортреты художника в собственном смысле слова, а скорее горько-ироническая моментальная проекция собственного образа на совершенно иной тип²⁹⁶. Два профиля друг против друга появляются затем в сангине (Уффици), датированной временем около 1500 г.

Здесь у милого подростка курчавые волосы, перевязанные повязкой, нежный, как никогда, женственный профиль; в нем признают изображение маленького Салаи²⁹⁷. Это уже не просто юноша с не совсем устоявшейся грацией, но, так же как и «идеальный воин», символический тип, в котором Леонардо созерцает совершенство рода высшего, нежели человек, как бы заговоренного от человеческой слабости.

Активные проявления природы человека, в которых находят выражение страсти, можно уподобить животной жизни: как неоднократно указывал Фичино и другие гуманисты Кареджи, здесь собирается вместе все, на что способен зверь²⁹⁸. В любопытном рисунке «Битва вокруг зеркала» кабан, медведь и дракон (персонажи моралистического bestiaria, который Леонардо тщательно изучал и делал пометки) пожирают друг друга, обозначая темные силы души; человек, отражая солнце выпуклым зеркалом, пытается их ослепить²⁹⁹. Эта небольшая символическая драма действительно изображает жизнь души. Она помогает понять, почему Леонардо так усиленно притягивали драки разных животных и почему он любил сравнивать с ними судороги человеческой природы: «Vedranno animali sopra della terra, i quali senpre combatteranno infra loro e con danni grandissimi» ... [«Явятся на земле животные, которые станут вечно сражаться друг с другом, причем к величайшему ущербу для себя»]³⁰⁰. Известно, о каком «жестоком, беспощадном чудовище», разоряющем природу и заслуживающем уничтожения, здесь говорится: о человеке.

То же «прескотское безумие» («pazzia bestialissima») войны видно и на знаменитом листке из Виндзорского собрания, где оно вовлекает животных в сумасшедший, кошмарный танец. Сюда Леонардо словно вместили всю свою ненависть к разнузданным жестоким страстям. В литературном описании конного сражения он так представляет навязчивый образ, придавая коню «физиогномическое» напряжение сражающихся: «Ноздри расширились, изогнулись дугами до самых глаз... Искривленные губы открыли верхние зубы, а оскал совершенно подобен отчаянному крику»³⁰¹. По старым копиям с оконченных частей «Битвы при Ангиари» в зале Большого совета известно, что этот сюжет как раз был поводом показать чудовищную схватку, в которой ярость человека в точности повторяется гримасами животных³⁰². Физиологические этюды Леонардо показывают эффекты, оставляющие далеко позади невнятные рельефы Бертольдо на ту же тему.

Таким образом, «гротескные головы», повсюду разбросанные художником в тетрадах, — не научная коллекция с целью создать некую тератологию человека, но, в то же время, и не «карикатуры», обличающие смешную сторону неизвестных личностей³⁰³. Это — свидетельства того, как Леонардо приноравливался к возможностям больно ранившего его уродства, а также того, как воображение художника создавало где-то на периферии забав «мастерицы природы» логически построенных уродов³⁰⁴. «Божественность» искусства доказывается психологической действительностью как этих ужасов, так и иных, чарующих лиц: в их противоположности, так сказать, заключено все развитие жизни души. Мотив улыбки в трактовке Леонардо трудно понять иначе, нежели как максимально высокий квалифицирующий знак, то есть как отметку самой души.

Как в архаических греческих статуях, так и в некоторых произведениях римского искусства улыбка передается простым изгибом губ и имеет общий смысл указания на душевные качества³⁰⁵. Флорентийские скульпторы поколения, предшествующего Леонардо (прежде всего, Дезидерио), восприняли эту улыбку и ввели ее во флорентийское искусство уже не просто как некий «постоянный атрибут» человеческого лица, но в качестве его характерного проявления с точным «физиогномическим» значением. Улыбка как выразительный момент связана с мимолетными оттенками чувства и тонкостями их проявления. Это знак самосознания и внутренней отрешенности. Подчеркивание этой характерной черты — составная часть оригинальной поэтики, соответствующей определенному стилю. Она появилась в конце 50-х — начале 60-х гг. XV в., в одно время с прочими «психологическими» достопримечательностями, свойственными искусству и культуре Тосканы. Для философов рот и глаза были естественным жилищем души; в письме Фичино к Б. Бембо (1478) аллегорическое описание красоты завершается сиянием «преизящнейшей улыбки», представляющей «совершенную радость, которой нас исполняет сама добродетель, и безмятежное блаженство»³⁰⁶.

Таким образом, улыбка добавляет к нежности и многозначительному очарованию лица нечто весьма существенное. Но у Леонардо она приобретает и другой смысл: становится настоящим символом душевной реальности, проявлением напряженного внимания человека к самому себе. Далее все это становится еще глубже благодаря скрупулезному изучению движений мускулов лица и складок у глаз в тот момент, когда их движение лишь намечено, а не тогда, когда лицо приняло состояние явной веселости или просветления. Тем самым художник возвращает нас к архаической непроницаемости лица. Улыбка — это и случайное состояние тела, и символическая величина. Леонардо следует за ней в динамике, и потому она становится весьма необычной: выразительность ее максимально подчеркнута, а действие максимально размыто, так что ее сияние только еще должно наступить, а пока его место занимает тревожное впечатление неопределенности и ожидания. Кроме того, мотив этот может быть перенесен и в скульптуру с использованием размытых теней, придающих, по мнению Леонардо, главную прелесть лицу³⁰⁷.

Улыбка на портрете Джиневры Бенчи была еще слишком сдержанна, а в «Мадонне Бенуа» — слишком весела. В лице Мадонны «Поклонения волхвов» и особенно «Мадонны в скалах», как и на лицах Дезидерио и Верроккио появляется то выражение нежного смирения, которое позже будет изливать лик Христа «Тайной вечери». Наконец, в лице «Джоконды» (независимо от того, портрет ли это Моны Лизы) игра противоположных выражений, благодаря тончайшей тональной обработке, достигает той степени неоднозначности, которой добивался Леонардо; она провоцирует и в то же время заранее обесмысливает бесчисленные литературные толкования, которым подвергался этот лукавый шедевр³⁰⁸. Здесь не что иное, как рассчитанное на публику применение рассудочного эффекта, который с гораздо большей глубиной можно видеть на картоне «Святой Анны». Эта черта искусства Леонардо имела больше всего успеха, стала фирменной для его мастерской. Но на лицах, написанных Мельци или Марко д' Оджоно, она делается просто лживой

складкой губ, превращающей лицо в неподвижную маску. Улыбка стала знаком манеры и постепенно вышла из моды³⁰⁹.

III. Пещеры и просторы

Ни для кого из флорентийских мастеров пейзаж не имел такого значения, как для Леонардо (исключая, быть может, Пьеро ди Козимо, который, впрочем, многим ему обязан). Но совсем уже не похожим на других его делают научные исследования, в определенной мере позволяющие уяснить и художественные его намерения. Здесь проблемы, занимавшие флорентийских художников, также решались на долгом обходном пути умозрений, в которых объективные наблюдения подчинялись работе воображения³¹⁰.

Одно из знаменитейших мест у Леонардо – битва стихий из «Кодекса Арунделя»: грядущая с севера буря, пламя вулканов, которые выбрасывают землю и камни, «извергают стихию, которую больше не могут сдерживать, изрыгают ее и возвращают в свою сферу»³¹¹. По всей вероятности, это видение буйств природы относится к первой половине 80-х гг. Оно продолжает мысли речи Пифагора и предвозвещает тему космической катастрофы, которая будет развита тридцать лет спустя. Но внезапно эта картина обрывается: образы катаклизма сменяются видением, где Леонардо выводит самого себя: «Увлеченный пламенным желанием непременно скорее увидеть безмерность разнообразных и редких предметов, произведенных мастерницей-природой, я блуждал иногда посреди мрачных скал. Я очутился у входа в большую пещеру, перед которой на миг – почему, сам не знаю, – застыл, пораженный. Я весь изогнулся дугой, оперся усталой рукой о колено, а правой рукой я прикрыл глаза, опустил и прищурил веки, и наклонялся туда, чтобы увидеть, не разгляжу ли я там что-нибудь, но великий мрак не давал ничего разглядеть. Через мгновенье два чувства мной овладели: страх и желание – страх перед грозной и мрачной пещерой; желание знать, не таится ли там какое великое диво».

Эта замечательно красивая проза³¹² – совсем не рассказ о спелеологической экспедиции, как и фантастические описания горы Тавр – не путевые записки. Образ «Леонардо у входа в пещеру» служит обозначением типа поведения: это как бы аллегорический портрет, литературный эквивалент набросков, при помощи которых можно было бы восстановить «идеальную автобиографию» Леонардо. Один из последних таких рисунков – грустный старец на листках, изрисованных клубящимися волнами³¹³.

Мотив согнувшегося человека, который глядит, прикрыв глаза рукой, есть на панно «Поклонение волхвов», где в этой позе внимания изображены юноша и старик, окружающие центральную группу. Она выражает напряжение духа перед божественным таинством, а в Арундельской рукописи, соответственно, – перед таинством природы. Свет, сияющий в центре «Богоявления» противоположен мраку скалистой пещеры, но движение созерцающего одно и то же. Не единичен и мотив пещеры в рукописях Леонардо: он несколько раз повторяется в «Атлантическом кодексе» по по-

воду золота и прочих металлов, сотворенных на безумие человечеству и происходящих «dalle oscure e tenebrose spelonche» [«из темных и мрачных пещер»]³¹⁴. Безусловно символическое значение пещеры в отрывке, заканчиваемом восклицанием: «Страшное чудище! Лучше было бы для людей, если бы ты возвратилось в ад». В геологических заметках Леонардо угадывает течение огромных рек «в глубоких обширных пещерах и чреве земли», говорит о выходящих гигантских костяках «в нутряных и пещеристых складах»³¹⁵. Пещера —местилище геологической жизни, колоссальных сдвигов в пространстве и во времени, составляющих ее тайну; она — крайнее проявление «мастерицы-природы» и ее гигантского организма³¹⁶.

Однако в отрывке из Арундельской рукописи больше обычного подчеркивается игра света и мрака в пещере, ее странная светотень, и возникает искушение сопоставить с ним сумрачную, пасмурную атмосферу «Мадонны в скалах». Влажный воздух, и выделяющий, и смягчающий рельефность форм, делает красоту еще более насыщенной. Если миг самой выразительной грации требует темного окружения, то пещера, распространяющая вокруг фигур темное поле, будет идеальным помещением, в котором они получатся очаровательнее всего. Поместив Мадонну с Младенцем в это фантастическое обрамление, Леонардо посредством обычной для себя решительной транспозиции придал традиционной сцене более общее символическое значение. На религиозный сюжет он наложил свое собственное видение: голубоватый свет, сочащийся сквозь грани горных пород, кажется, исходит не с вольного простора, а скорей из подземного царства; вдалеке видны ледники, говорящие о безмерности природы.

Кроме того, тема Мадонны с Младенцем здесь усложнена: Мария ласкает младенца Иоанна, на которого указывает ангел, а тот показывает зрителям на Спасителя. Пещера не имеет ничего общего с рождественской³¹⁷: более вероятно, что основанием этого мотива служит незадолго до того вошедшая в моду во Флоренции тема встречи Христа с «Джованнино». Во втором варианте картины младенец Иоанн имеет атрибуты Предтечи в пустыне (верблюдья власяница, тростниковый крест), так что ангелу уже не приходится указывать на него пальцем. «Посещение» двух младенцев происходит обычно среди скал и бьющих ключей, о чем можно судить по картине Гирландайо (Музей императора Фридриха), иногда у входа в грот (деталь «Святого Иеронима», приписываемого Перуджино). Леонардо использовал этот образ девственной природы на свой лад; отказался он и от трогательной наивности сцены, превратив ее в картину христианской «мистерии»³¹⁸.

Текст из рукописи Арунделя и первый вариант «Мадонны в скалах», вероятно, относятся к одному времени: концу пребывания во Флоренции. Можно задаться вопросом, случайно наткнулся Леонардо на аллегорию философов о мрачной пещере какместилище некоего откровения или за этим интересом кроется нечто большее. «Миф», сравнивающий жизнь человека с пребыванием в пещере природы, из которой дух должен вырваться, созерцающая «идеи», — одна из тех притчей Платона, которые сразу поражают воображение, но с трудом поддаются толкованию. В VII книге «Государства», применяя «пещерный миф» к своей педагогической программе, Платон так уточнил его смысл: «пещера» есть царство иллю-

зий, в которой видны только тени, и лишь чудесным образом выбравшись из нее, можно понять, что же в ней происходит. В трактате Аристотеля «Философия», известном Цицерону, смысл мифа изменен на обратный. Он также предлагает вообразить «людей, которые всегда жили под землей», но с тем, чтобы они, выйдя «в места, где живем мы», увидели небо, движения светил и красоту чувственного мира, заставляющего предположить, «что боги существуют и что все это величие — их творение».

Здесь пещера служит образом неполноценного существования тех, кто не постиг величия Космоса³¹⁹. Но еще в античности существовало и третье толкование: по нему подземный мир — место всяческих чудес и диковин, к которому нельзя прикоснуться иначе, как с некоторым страхом. В одном любопытном месте из «Естественноисторических вопросов» Сенеки говорится о людях, отправленных Филиппом Македонским искать сокровища в заброшенных рудниках (было ли это во времена Аристотеля или позже, зависит от того, имеется ли в виду Филипп II или Филипп V): «Они видели огромные реки, обширнейшие водоемы, подобные нашим ... и все это видели, содрогаясь от ужаса». Это был священный ужас, окружавший в Средиземноморье подземные жилища³²⁰. Потому Порфирий и мог толковать Платонову пещеру — царство заблуждений — как особое место, где божество открывается избранным: в «Пещере нимф», упомянув о том, что Платон, вслед за Эмпедоклом, называет мир «пещерой и пропастью», он добавляет от себя: «Это доказывает, что богословы считали пещеры символом мира и сил, заключенных в нем, но также и символом умопостигаемой сущности ..., ибо пещеры символизируют чувственный мир, поскольку они темны, сыры и каменны, но они же символизируют мир умопостигаемый, поскольку сущность невидима, вечна и неподвижна ...»³²¹.

То же значение имеет мотив пещеры в «Поймандре» — сборнике герметических текстов, переведенном Фичино в 1463 г.³²² Таким образом, с мотивом пещеры с течением времени связывались всевозможные философские смыслы.

Отрывок Леонардо о «видении в пещере», где герой колеблется между страхом и страстью, аналогичен этим ученым притчам вплоть до словесных совпадений. Как и у Аристотеля, это видение должно открыть красоту мира, но, подобно неопифагорейцам, откровение происходит в самой пещере — таинственном и жутковатом месте, куда человек не может войти без трепета. Леонардо приводит нас на порог самой тайны мира, но при этом описывает, вероятно, свой личный опыт. Образ пещеры превращен у него из притчи, служащей потребностям философской педагогики (каким он был еще у Фичино), в предмет прямого опыта, сюжет таинственной повести. Главным стало *колебание* художника и *мерцание* света и тени, которое он наблюдает и как замороженный зритель, и как живописец.

Двадцатью годами позже Леонардо иначе решил проблему связи человеческой фигуры с космическим пейзажем. И на портрете «Джоконды»³²³, и на картоне «Святой Анны» он изображает вдаль панораму горных вершин в голубоватой воздушной дымке, похожих из-за этого на снеговые. Связь этих двух работ очевидна: обе они относятся ко второ-

му флорентийскому периоду. Леонардо приспособил мотив, полнее всего разработанный в религиозной картине, к портрету. Выставляя перед публикой картон, автор, как некогда в «Поклонении волхвов», желал показать свои оригинальные решения художественных проблем³²⁴: он до предела скручивает и прижимает друг к другу фигуры, заставляет переливаться воздушную среду фона³²⁵. Композиционная схема гибко приближается к пирамиде; в самых приметных точках, определяемых переплетением фигур и светотенью, введены такие мотивы, как поднятый палец, улыбка. Современники прекрасно почувствовали странность этого столь сложного по замыслу произведения. Корреспондент Изабеллы д'Эсте особо обращает внимание на то, что персонажи словно стараются вырваться друг от друга: Младенец устремился из рук Матери, а Она приподнялась с колен святой Анны, у которой намечено удерживающее движение. Брат Пьетро видит здесь аллегорию Церкви, которая не дает Марии помешать Христу принять страдание. Как ни изощренно это толкование, оно отнюдь не неправдоподобно: основным мотивом «Мадонны с веретеном», известной по старинным копиям, тоже была радость Младенца и испуг Матери при виде креста³²⁶.

Таким образом, «Святая Анна» стала универсальным символом, особенно глубоким благодаря тому, что цепь персонажей, которые не могут ни разорваться, ни вполне соединиться, как бы превращает «непокойный покой» в самую цель искусства. Долгая восходящая перспектива и быстро бледнеющий с глубиной колорит добавляют к этому тонкому, изысканному аккорду гармонию охряных и зеленых цветов природы, понимаемой как царство метаморфоз земли и воды. Одна еле заметная деталь показывает, что замысел Леонардо шел еще дальше: среди камней на земле под ногами святой Анны можно различить крохотный эмбриончик, похожий на сгусток крови³²⁷. Пирамида Анны, Богоматери и Иисуса изображала не традиционных три, а четыре возраста жизни. Итак, закон естества, силы природы, колебания души перед лицом судьбы здесь тесно связываются в беспрецедентном ритме форм и игре световых тонов, и сделал это художник, который мечтал, чтобы живопись стала единственным искусством, способным выразить абсолютное всё.

Раздел четвертый

Умбрийские циклы росписей

В 1490-е – начале 1500-х гг., между кризисом во Флоренции и расцветом Рима при Юлии II, умбрийские города играли значительную роль³²⁸. Работы в них заполнили краткий исторический промежуток, когда культурная гегемония Флоренции ослабела, а стремительный рост папской власти при Александре VI (1494–1503) сделал Рим центром политических событий, но не культуры. Еще в середине XV в. образовалась художественная провинция между собственно Тосканой и Лациумом с центром в Перудже и флангами в Сиене и Урбино, которая не вполне следовала направлению флорентийского Ренессанса. Она исчезла после территориальных разделов XVI в., окончательно подчинивших Сиену Флоренции, а Умбрию Риму, апогея же достигла в самом конце XV в. с творчеством Перуджино, Пинтуриккио, Синьорелли и тяготевших к ним художников, проявив себя в крупных работах: апартаментов Борджа в Ватикане (1492–1494), капелле Сан Брицио в Орвьето (1499–1504), зале «Камбио» в Перудже (1500–1504). За исключением лишь капеллы Строцци в Санта Мария Новелла (1498–1502), ни одна работа в Италии этих лет не может с ними сравниться. Они стали если не образцами, то непосредственными предшественниками великих римских созданий Юлия II.

Пинтуриккио важен лишь своими декоративными поисками, но Перуджино и Синьорелли работали в капелле Сикста IV. Синьорелли приезжал во Флоренцию в 1491/1492 г.; Перуджино оказал заметное влияние на флорентийских мастеров времен Савонаролы. Значение этих художников особенно велико потому, что они, вообще говоря, были главными наследниками Пьеро делла Франческа, и эволюция их стилей, который у одного становился все тверже, у другого – расплывался и расслаблялся, проходила наиболее интенсивно, по сравнению с тем, чем в то время занимались флорентийцы. Затем их влияние быстро сошло на нет: мощь Синьорелли нашла высшее завершение в Микеланджело, а нежность Перуджино – в Рафаэле. Они же подготовили это завершение в двух отношениях: отточенностью форм и искусством создания дидактических композиций, что и заставляет рассматривать соотношение их творчества с гуманизмом.

I. Апартаменты Борджа

В 1492—1494 гг. Пинтуриккио расписал апартаменты Александра VI в Ватикане (он возглавлял большую артель умбрийских художников). Для «роскошного и сладострастного» испанского понтифика художник превзошел самого себя по части изысков и причуд: «Нет такой пряности и приправы, которой здесь пренебрег бы Пинтуриккио, и мало отыщется дамасских ножен и золотой парчи, восточной роскоши и варварской пышности, подобных его работе в апартаментах Борджа»³²⁹. Позолота, золотые пятна и мелкие вычуры, над которыми недаром потешались флорентийцы следующего столетия³³⁰, нередко помогали ему скрыть слабость форм и нечеткость рисунка. В структуре ансамбля нет не только оригинальной, но и вообще какой-либо внятной мысли³³¹:

1. Зал Сивилл (свод);
2. Зал Символа веры: Апостолы и текст Символа (свод);
3. Свободные искусства: Аллегии семи искусств (люнеты);
4. Зал святых: четыре фрески; история Исиды и Осириса (свод);
5. Зал таинств: пророки (свод); семь церковных таинств;
6. Папский зал (переделан при Льве X).

Только две залы расписаны полностью: свод и стены. Последовательность сюжетов банальна, а их связь неясна: сначала изображены провозвестники ветхозаветной эры, затем, наряду с основателями Церкви и их историческими наследниками, три залы воспевают традиционные основы знания, особо почитавшихся папой святых и церковные таинства. Оригинальность этой росписи придают две особенности. Первая — «гротески», впервые в Новое время систематически примененные в оформлении интерьера³³². Фризы и орнаменты в античном стиле употреблял еще Филиппино, но Пинтуриккио превзошел его значительно более связным и разнообразным использованием различных мотивов, прямо предвосхищая их поразительное использование Синьорелли в Орвьето. Но особенно удачно они подходят к любопытному изображению истории Осириса на потолке четвертого зала. Экзотической мотивировкой для изображения быка (эмблемы Борджа) послужило сказание об Аписе, эпизоды которого выписаны с видимым интересом к чудесам Египта, диковинным храмам и пальмам, языческим обрядам. И здесь Филиппино оказался превзойденным. Благодаря программе, составленной фра Джованни Нанни да Витербо — самым вдохновенным и самым фантастичным «археологом» своего времени, — в этой двусмысленной росписи «египтомания» гуманистов, родившаяся из чтения Ямвлиха и жажды разгадать иероглифы, обрела наиболее дерзкое воплощение³³³.

II. «Камбио» в Перудже

В 1500 г., когда Пьетро Вануччи получил заказ на роспись зала Торгового суда во дворце Синьории Перуджи, слава его превосходила всякую меру. «E il meglio maestro d' Italia» [«Он лучший мастер Италии»], — писал Агостино Киджи его отцу. После росписи Сикстинской капеллы его считали по меньшей мере равным тосканским мастерам — Боттичелли и Фи-

липпино. Но его поверхностная манера была слишком слаба, чтобы совладать с большой композицией и оживить довольно бледную программу. Матуранцио, малоизвестный автор «Хроники города Перуджи с 1492 по 1503 год»³³⁴, решил, что составит себе имя, если предложит «замысел» в духе Фичино³³⁵. Нравственные добродетели здесь олицетворяются героями, взятыми из Тита Ливия и Плутарха, а богословские — «Преображением», «Поклонением волхвов» и величественной серией «Пророков и сивилл», равных по числу древним героям.

Фрески расположены над высоким деревянным парапетом; ансамбль дополняет прекрасный позолоченный потолок, где представлены планеты по типам, получившим распространение благодаря гравюрам Бальдини и приведенным в соответствие с типами из «Астролябии» Иоанна Ангела, незадолго до того изданного в Аугсбурге и Венеции. Так возникает тесная связь между космологической темой, помещенной на «небе», морально-религиозной аллегорией и историческими портретами. Такая связь была одной из актуальнейших проблем конца века; с этой точки зрения программа «Камбио» была довольно значительна, но она не одушевлена фантазией. Сходство древнего и современного мира передано простой симметрией; ветхозаветные пророки изображены с теми же типами, в тех же условных костюмах с прихотливым орнаментом, что и «герои»; фигуры выстроены в ряд наподобие «знаменитых мужей» в сериях середины столетия (например, в Фолиньо)³³⁶. Некоторые особенно красивые лица и фигуры в изящных поворотах приписывались Рафаэлю. Урбинцу было тогда семнадцать лет. Он, несомненно, видел работу Перуджино и думал над ней, возможно даже, что он участвовал в ней как помощник, но произведением его руки ни «Силу», ни «Сивилл» считать нельзя³³⁷. Главное достоинство «Камбио» состоит в подготовке идеального синтеза, осуществление которого было еще впереди.

III. Капелла Сан Брицио в Орвьето

Оформление капеллы было начато в 1447 г. Фра Анджелико, но он успел расписать лишь два пролета верхней галереи и оставил картоны для двух остальных. Фигура «Христос во славе» в конхе над алтарем, видимо, предопределила общую тему росписи. В 1490 г. духовенство храма обратилось к Перуджино, затем порекомендовали Пинтуриккио, но он оказался заказчиком недостаточно знаменитым. Только в 1499 г. Синьорелли, общее внимание на которого обратили фрески Монте Оливето, получил щедро оплаченный заказ на окончание росписи³³⁸. Кортонец написал апостолов и ангелов с символами Страстей по эскизам Анджелико, затем (на сводах второй галереи) — лик дев, патриархов, учителей Церкви и мучеников³³⁹. В 1500 г. он предложил капитулу программу для всех шести стен капеллы на очень редкую тогда в Италии тему Страшного Суда. На выполнение ее ушло четыре года. В знак того, что роспись эта — лишь завершение работы Анджелико, художник не забыл поместить изображение Фра Беато рядом с собственным в левом углу первой фрески. Этот знак признательности и стремление представить себя продолжателем художника из Сан Марко особенно показательны потому, что все произве-

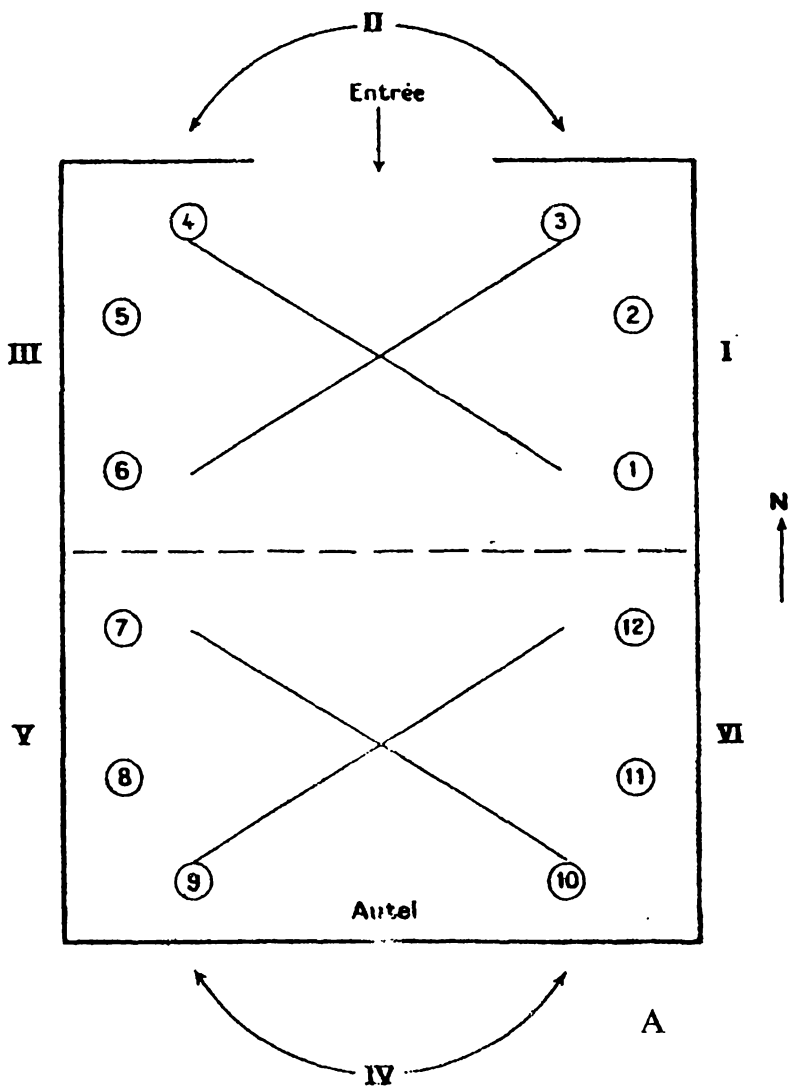


Рис. 8: Капелла Сан Брицио собора в Орвьето.

А. План галерей; Б. Разрез.

Фрески:

- 1-я галерея: I – Антихрист;
 II – Конец света (над входом);
 III – Воскресение мертвых.
- 2-я галерея: IV- Страшный Суд (над алтарем);
 V-Ад;
 VI – Рай.

Цоколь: 1-8, 11-12 – изображения поэтов и медальоны (1, 6 – утрачены).

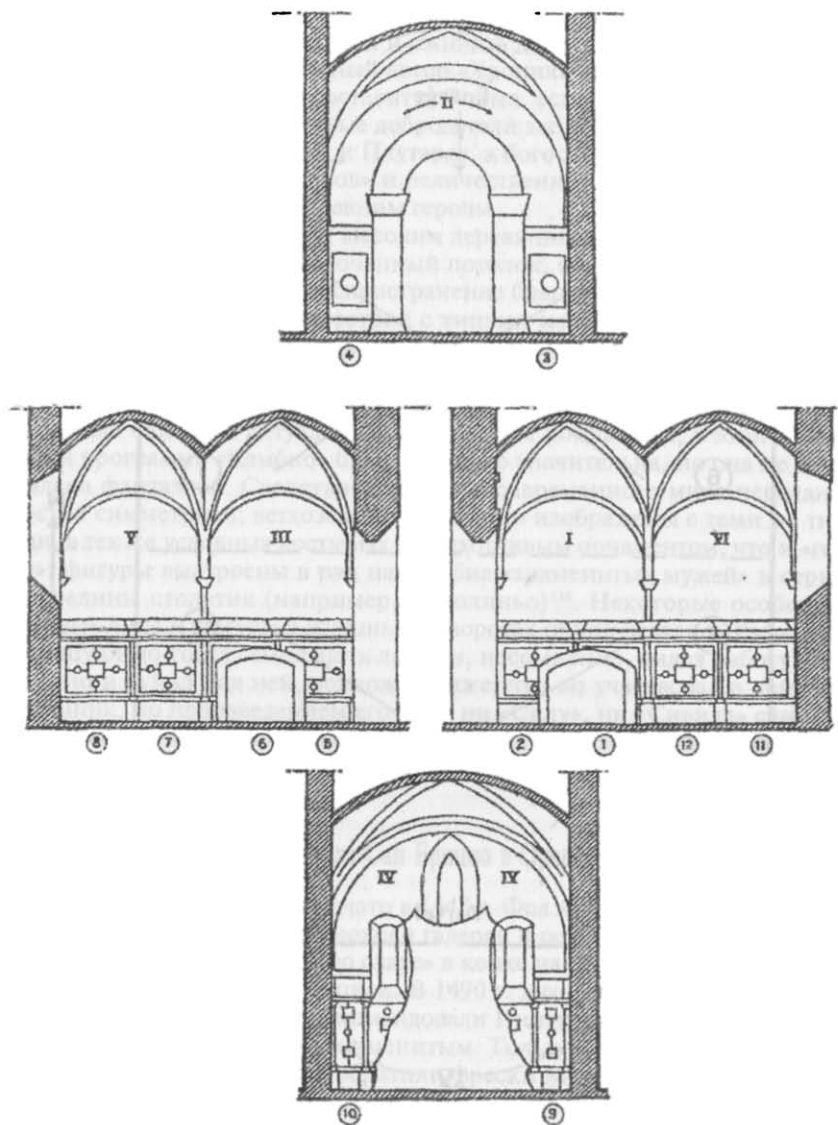


Рис.86

дение Синьорелли исполнено намеков на недавнюю трагедию Савонаролы и доминиканского монастыря во Флоренции.

Выбор эсхатологической темы и необычное ее раскрытие (три сцены: пришествие Антихриста, конец света и Воскресение мертвых) было бы трудно объяснить, не принимая во внимание события конца века, тре-

воюющую атмосферу, царившую тогда в Центральной Италии³⁴⁰. Савонарола возвещал скорое светопреставление и неслыханные бедствия. Его осуждение и казнь (май 1498 г.) всем его противникам показались доказательством, что дело его было сатанинским, явлением Антихриста. Именно так толковал его Фичино в письме, адресованном в римскую курию от имени флорентийского духовенства. Попытки оспорить авторство философа неудачны³⁴¹, но если бы письмо и не принадлежало ему, то все равно было бы прекрасным показателем общего умонастроения. Орвьето всегда оставалось верным Александру VI, а Синьорелли никогда не терял связи с Медичи и не мог не откликнуться на драму своего времени эпопеей, направленной против флорентийского реформатора.

На первой фреске события, предвозвещенные в Новом Завете и описанные наследниками апокалиптической традиции – Иаковом Ворагинским и святой Бригиттой³⁴², – представлены как картины на современную тему: Антихрист проповедует на городской площади, окруженный толпой монахов, горожан и воинов. Современные костюмы подчеркивают актуальность изображенного, тем более что на картинах Суда и Воскресения ничто на конкретное время не указывает. В ряде сцен (присвоение чужих богатств, лживые толкования Писания, ложные чудеса, смертная казнь и др.) показаны деяния Антихриста, но на всех них изображены доминиканские монахи, так что они могут относиться к деятельности Савонаролы. Кроме того, сатанинскую природу оболстителя, помимо вдохновляющего его беса, показывает лишь эмблема гордыни (лошадь, вставшая на дыбы), выбитая на его подножии. Именно так в римских кругах относились к реформатору из Сан Марко: он был бунтовщиком, хотя учение и нравы его были чисты.

Если перед нами действительно переосмысление флорентийских событий и современных тревог, направленное против Савонаролы, единство всего ансамбля становится еще более явным: «мощь» Синьорелли, вскормленная стихией гуманизма, возвращает ценность всему, что пытался отрицать ригоризм доминиканца. Тема Воскресения решена особенно величественно благодаря использованию обаятельной природы: художник хотел показать ее ни с чем не сравнимое достоинство. Микеланджело последовал этому великому примеру. Интереснее же всего то, что Синьорелли как никогда тесно связал с темой конца света поэтов языческого мира. Расписной цоколь в общем оформлении капеллы играет весьма значительную роль. Он разделен пилястрами на равные части, образующие широкие простенки. В каждом простенке на фоне «гротесков», населенных диковинными существами, написана квадратная картина, утопленная в стену и окруженная гризайльными медальонами; картины по сторонам от входа не квадратные, а круглые³⁴³. Вследствие устройства алтарных ниш два простенка у алтаря исчезли, а два следующих оказались повреждены, так что из двенадцати осталось десять, а из десяти изображений поэтов – восемь, из них одно безвозвратно поврежденное (в двух простенках у окна картин не было).

Таким образом, перед нами особое произведение – галерея поэтов, соотношение которой с фантастической эпопеей заслуживает рассмотрения. Под полукруглой фреской, изображающей конец света, помещен персонаж в остроконечном колпаке, написанный с поразительной пере-

дачей рельефа: это агригентский мудрец Эмпедокл, предвидевший, что мир в конце нынешнего цикла возвратится в хаос. Философ становится «языческим пророком». Согласование античности с христианским миром устанавливается и для остальных вдохновенных поэтов (неизвестный, Гомер, Эмпедокл, Орфей, Лукан, неизвестный, Гораций, Овидий, Вергилий, Данте³⁴⁴).

Не менее показателен выбор тем для медальонов. Исполнение гризайлей было, без сомнения, поручено ученикам, но они сохранили сильный, живой характер своего образца, что придает им особенно необычный вид ночью³⁴⁵. Видимого соответствия между медальонами и портретами, вокруг которых они написаны, нет. Одиннадцать медальонов иллюстрируют одиннадцать первых песен «Чистилища» на фоне бледнеющих горных вершин и скал – это было первое «новое» прочтение поэмы³⁴⁶. Большинство медальонов связаны с более или менее «инфернальными» мифологическими мотивами, например, «Освобождение Андромеды Персеем» на стене с окном или «Орфей, выводящий Эвридику от Плутона» под портретом Горация, где герой-музыкант идет в окружении сонма чертей. Эти изображения, взятые из Овидия, согласуются с главной темой этой части росписи, которая, несомненно, – «Чистилище». Только его оставалось еще изобразить между «Адом» и «Раем», написанными на больших фресках³⁴⁷, и именно для него, как показал Фичино, античная мифология служила аллегорической иллюстрацией.

Так древние поэты вместе с Данте стали стражами промежуточного царства. Это благородное учение здесь получило фантастическую трактовку: цоколь украшен уникальной вязью «гротесков» – самых пышных и безудержных, какие когда-либо приходили на ум художнику. В гуще ветвей кишат разнообразные головы и чудовища, которые летают, грызут, душат животных и других чудовищ. Самые необычайные существа, почерпнутые из мифологии и кошмарных видений, подвижны и снedaемы энергией, которую некуда девать. Тритоны, сфинксы, морские кони становятся здесь символом той бесцельной жизненной силы, которая, по учению платоников, составляет муку души, мятущейся между воображением и реальностью, когда для нее закрыт доступ в горный мир³⁴⁸. Таким образом, смысл орнамента глубже, чем на первый взгляд: он согласуется с программой всей часовни. Мощь стиля особенно выделяет его, и ничто не может лучше дать представление о том, как пластическое наследие Кваттроченто оставалось связанным со вполне определенными духовными установками³⁴⁹.

Раздел пятый

Римские свершения: Юлий II и церковное искусство

Флорентийская республика 1494 г. находилась в напряженных отношениях со Святым Престолом: критика курии была неотъемлемой частью доктрины «плакс». Костер 1498 г. стал и победой церковной дисциплины, и реваншем местных сил, близких к Медичи. Установившийся вскоре режим гонфалоньера Содерини, сохранив республиканское обличье Синьории, был по-прежнему недружелюбен и к предприятиям Чезаре Борджа (хотя союз с французами и вынуждал мириться с ними), и к венецианской державе. Содерини проводил политику нейтралитета, за которую его много критиковали: Флоренция замыкалась в своих муниципальных интересах. В области искусства эти интересы выразились в ряде важных решений 1500—1505 гг.: украсить зал Большого Совета картинами на исторические темы, прославляющими величие Тосканы, перенести «Давида» Микеланджело в аркаду Палаццо Веккио, вернуться к планам завершения собора — хотя бы установить там большие статуи (Микеланджело получил заказ на статуи двенадцати апостолов для колонн купола).

В отличие от Лоренцо, который повсюду рассылал флорентийских мастеров, теперь старались их вернуть и удержать. В течение пяти — шести лет во Флоренции вновь собрались все прежние знаменитости. Леонардо поселился здесь, казалось, насовсем, и Синьория сопротивлялась требованиям Жоржа д'Амбуаза вернуть его в Милан. В конечном счете, это не удалось: в 1506 г. мастер уехал. Леонардо привез новый художественный язык, который старались перенять фра Бартоломео, юный Рафаэль и Андреа дель Сарто. Но все, кто остался от прежней эпохи: Боттичелли, Филиппино Липпи, не говоря уже о посредственном Давиде Гирландайо, — вследствие этого устарели. «Новый подъем» Флоренции в 1500 г. совершился за счет упадка искусства Кваттроченто. Это особенно наглядно проявилось в том, как Микеланджело беспощадно высмеивал манеру Перуджино, который в течение десяти лет сводил с ума Флоренцию и был примером для всех художников. Потребность мастеров найти новые приемы была очевидна, но флорентийские установки не открывали новых перспектив.

Деятельность художников оживилась, но интеллектуальная атмосфера была безжизненна. Судьбе угодно было, чтобы все знаменитости города

ушли из жизни еще до 1500 г. Лучшие из оставшихся умов собирались в садах Руччеллаи, занимаясь проблемами социальных и нравственных реформ³⁵⁰. Корси старался поддерживать славу Фичино, Кринито – Полициано, Джованни Франческо делла Мирандола – Пико. О веке Лоренцо стали вспоминать с ностальгией. Флоренция уже не выглядела культурной столицей и не входила в число центров политической жизни: ту и другую славу у нее отобрал Рим. Юлий II вдобавок придал такой размах государственному меценатству, какого Флоренция не знала никогда. Вследствие всех этих обстоятельств «новый подъем» начала 1500-х гг. быстро оборвался. В 1506 г. Микеланджело был вызван в Рим, где уже давно в качестве архитектора Юлия II находился Джулиано да Сангалло; в 1508 г. на смену прежним умбрийским мастерам туда же явился Рафаэль. Художники то уезжали из Флоренции, то возвращались, но в конечном счете именно при дворе Юлия II в течение нескольких лет обозначились основные черты новой эпохи, которую Флоренция упустила из рук.

Смена Флоренции в качестве центра итальянского искусства и культуры Римом (о Венеции здесь не говорим) – главная перипетия Ренессанса. Не все стороны этой гегемонии, окончательно утвердившейся уже в 1510-е гг., поддаются одинаково простому объяснению. Без всякого сомнения, она была следствием быстрой перемены, превратившей Папское государство в активную политическую силу: решительно поддерживая итальянские национальные чаяния, оно извлекало из этого максимум выгоды для себя. В этом смысле понтификаты Александра VI, Юлия II и Льва X прямо продолжали друг друга.

Первый из них сломил сопротивление феодалов (еще сильное в самом Риме) и попытался, пользуясь смутами, вызванными французским нашествием, собрать воедино центральные провинции. Кончилось тем, что неумеренные амбиции Чезаре Борджа и разврат самого папы испортили все дело. Но при Джулиано делла Ровере, среди интриг и в изгнании взлелеявшем мысль о великом папском государстве, в городе окончательно установилось единодержавие, и Церковь, разорвав союз с Францией, блистательно вывела Италию из самого тяжелого за долгое время положения: она возглавила национально-освободительную войну. Наконец, со вступлением на престол кардинала Джованни Медичи римское государство и общественный строй консолидировались при опоре на новые слои: банкиров, буржуа, дипломатов, администраторов. Этот предприимчивый и культурный класс получил свое положение благодаря такой роскоши и показному великолепию, о котором и понятия не имели в XV в. Порча нравов и послабления мирской культуре, в которых в 1490 г. обличал флорентийскую верхушку Савонарола, – пустяки по сравнению с атмосферой празднеств и наслаждений, тридцать лет спустя царившей в Риме при сыне Лоренцо³⁵¹.

Но римскую культуру во времена Льва X не следует смешивать с флорентийской культурой при Медичи. Библиена, Бембо и их друзья знали Полициано и членов Академии. Однако их собственная литературная продукция, с одной стороны, раскованней, с другой – не столь возвышенна. Огромная археологическая работа, проведенная учениками Рафаэля и братьями Сангалло, дала произведениям римского искусства эпохи Льва X характерный лоск эрудиции, но и здесь ясно видно наступление века

пышной риторики, где сложные замыслы предшествующего периода немедленно преувеличивались и искажались. Решительный сдвиг следует отнести к десяти годам деятельного понтификата Юлия II (1503–1513): именно тогда флорентийская культура, перебравшись в Рим, избавилась от ограниченности и стала одной из основных составляющих культуры римской. Правда, эту историческую границу можно и не заметить: слишком властным был стиль поведения, избранный папой, слишком грандиозными собственно политические задачи, наряду с которыми замышлялись его художественные свершения. Кажется, что всему задавали тон мирские заботы папы-воителя. Долго представлялось, будто история для папы Юлия имела только посюстороннее измерение, о чем говорит и чересчур часто повторяемый анекдот о том, как он потребовал в качестве эмблемы меч, а не книгу³⁵². Но это представление, подобно многим общепринятым мнениям, нуждается в проверке.

Чтобы оценить, в какой мере римские свершения были подготовлены в Тоскане и продолжали пути гуманистической культуры, достаточно, пожалуй, показать, каким образом Рим в это время присвоил себе «ренессансный миф». Ведь именно там приобрели настоящий размах две из числа основных идей эпохи. Первая — стремление ко всеобщему устройству под эгидой Церкви, в котором осуществились бы «полнота времен» и обновление мира. Савонарола представлял его себе как скорбную трагедию. Другие духовные лица обращались к Писанию, пытаясь найти там точные даты великого мира, обращения Израиля, разгрома или покорения неверных³⁵³. В умах по-прежнему существовала альтернатива: Золотой век или Апокалипсис. Конечно, никогда еще «кафолическая» мечта не была так далека от реальности, но сами военные смуты, грозивший по инициативе Франции раскол, турецкая опасность, вообще ужас положения дел казались каким-то последним кризисом, следствием которого станет лучший мир. Преодолевая все эти препятствия, человечество думало, что приближается к своей цели, конечно, сверх меры смешивая между собой превратности истории и обновление умов. Но только такой отголосок могли иметь предприятия Юлия II. Самые смелые из выразителей римской мысли заговорили торжественным тоном. 2 мая 1512 г., после победы папы, Эгидий из Витербо в большой торжественной проповеди на открытии Латеранского собора объявил: «Двадцать лет проповедуя Евангелие почти по всей Италии, толкуя оракулы пророков, рассказывая о судьбах Церкви по Апокалипсису, я часто утверждал, что слушающие эти слова увидят ужасные потрясения и неслыханные катастрофы, но также возрождение и спасение Церкви ...»³⁵⁴.

С темой «новых времен» связывалась и другая идея, также бравшая начало в умозрениях гуманистов: мысль о том, что Италия снова становится центром мира. С передачей всей власти «Вечному городу», в котором соединялись престол Империи и самое средоточие Церкви, завершалась история. За несколько лет до Юлия II началось исследование памятников древности, в результате которого явилось множество статуй, украсивших двор Бельведер в Ватикане: оно было одной из сторон воскресения Рима. С самого восстановления церковного единовластия при Николае V акций в этом духе становилось все больше и больше. Уже сам Николай с размахом замыслов, унаследованным всеми его преемниками

(особенно Сикстом IV), считал необходимым превратить Рим в величественный город, выстроенный по единому плану, тяготевшему к Ватикану как идеальному граду – своего рода Новому Иерусалиму³⁵⁵. Книга Флавио Бьондо «Восстановленный Рим» («*Roma instaurata*») показывала современность на фоне самых славных страниц истории. В 1498 г. доминиканец Джованни Нанни из Витербо, за восемнадцать лет до этого прославившийся лихим толкованием Апокалипсиса, издал подложную хронику Фабия Пиктора «О золотом веке и начале города Рима» («*De aureo saeculo et origine urbis Romae*»), имевшую огромный успех в публике³⁵⁶.

С этой точки зрения заслуживает рассмотрения и «художественная политика» Сикста IV³⁵⁷. Благодаря «дару римскому народу» нескольких знаменитых произведений: античной статуи волчицы (к которой добавили изображения легендарных близнецов) и колоссальной бронзовой головы, которую папа велел поставить рядом с волчицей на Капитолии, – созданся новый музей, служивший «римскому мифу». Для всей эпохи Капитолийский холм оставался важнейшим символом³⁵⁸. Обустройство Капитолийской площади, куда в 1538 г. была перенесена и установлена на возвышении в центре конная статуя Марка Аврелия, реконструкция муниципальных зданий в городе точно так же подчеркивала имперское предназначение Рима под знаком народной свободы, охранить которую, как считали понтифики, была способна только папская власть³⁵⁹. В недрах римской монархии восстанавливалась Римская империя.

По сравнению с римской риторикой идеализм флорентийских гуманистов казался робким и расплывчатым³⁶⁰. Для них всемирное обновление и возрождение итальянской культуры были не римским делом: вследствие дурных отношений с курией (Пико и Фичино еще до Савонаролы имели с ней неприятности) и пристрастия к тосканскому своеобразию, символом которого подчас служили «этрусские» воспоминания, они видели в Риме лишь символ великого прошлого, но не место грядущего «*renovatio*». При Юлии II стало представляться, что Рим и папское могущество обеспечат будущее всего мира. Город населяли не одни прелаты и деловые люди вроде сиенца Киджи, служившего папским банкиром, причем прелаты и банкиры сами были захвачены «римским мифом» и служили ему изо всех сил. В Риме, и даже в Ватикане можно было встретить характернейших представителей флорентийской культуры, способных взять из учения гуманистов то, что могло питать и обосновывать совершавшиеся в столице деяния. Начиная с 1502 г. именно такие люди, как правило, стояли за важнейшими постройками и заказами³⁶¹.

Эгидий из Витербо, генерал августинцев, важнейшая персона в курии, для многих почитателей был «величайшим из платоников»: из всех мыслителей он, после Фичино и Пико, был, бесспорно, больше всех привязан к исследованию соответствий, позволявших, например, соединять Прокла с Августином. Он и применял гуманистические и герметические умозрения поколения Пико, рассматривая римскую историю. Рафаэль Риарио, кардинал Сан Джорджо, благодаря которому был построен Палаццо делла Канцеллерия, в годы учения в Пизе (1477–1478) посещал кружки, близкие к Медичи, и знал Фичино: ему адресованы некоторые из посланий философа³¹⁰. Кардинал Гримани, патриарх Аквилейский (он

жил в Палаццо Венеция, где его в 1509 г. посетил Эразм), известен страстью к коллекционированию и художественными интересами. Он был также серьезным философом и богословом, связанным с наследником Фичино Франческо Дьяччето, который желал ему «увидеть довершенным здание, оставленное нашим учителем Марсилием»³⁶³.

Один памятник — книжечка под названием «Краткое сочинение о достопримечательностях нового города Рима» («Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae» — простая переработка средневековых путеводителей и сборников «мирабиллий»), дает достаточное представление о том, что представлял собой Рим при племяннике Сикста IV. Она была написана флорентийским каноником Франческо Альбертини после 1506 г. и посвящена Юлию II в 1509³⁶⁴, то есть еще до великих ватиканских творений. Символом нового понтификата, напрашивающегося на сравнение с царствованиями Домициана и Юлиана, становится «триумф», зрелище, которое представляла собой курия по возвращении папы из Болоньи: кортеж сановников, кардиналов и солдат «*variis armis exornati vestibisque sericeis auro contexto circumornati cum insignibus Ruereis*» [«разубранные различным оружием, с эмблемами делла Ровере, разодетые в золотканые шелковые одежды»], проходивший под триумфальными арками перед фасадами зданий, украшенными хвалебными надписями. Праздник состоялся 11 ноября, когда полно роз и фруктов, и болонцы «говорили, что Юлий воистину отец небес и планет». Второй триумф состоялся по случаю восстановления порядка в городе, причем Юлий II получил именование: «*liberator urbis et ampliatio Imperii conservatorque libertatis Ecclesiae*» [«освободитель Города, благодетель Империи и хранитель свободы Церкви»]. Следующий триумф, «*quod erit maximum*», ожидался после победы над неверными.

Цель описания градостроительных работ, храмов и дворцов в новом стиле, задуманных при Сиксте IV и осуществленных при Юлии II, — показать, что город окончательно предстал как «*aeterna Urbs terrarum dea gentiumque Roma cui par est nihil et nihil secundum... cujus imperium occidentis Oceano et Transygritanis regnis terminatum*» [«Рим, вечный Град, божество земель и языков, коему ничто не равно и никто не подобен... коего власть пресекается у западного Океана и у затигрийских царств»]³⁶⁵. В качестве подкрепления цитируется знаменитая и абсолютно недостоверная «хроника Фабия Пиктора», которую только что выдумал и издал Нанни из Витербо. Одна глава посвящена библиотекам: упоминается собрание Сикста IV со знаменитой картиной Мелоццо, изображающей Джулиано делла Ровере рядом с дядей в день инаугурации, и еще две одновременно основанные библиотеки, обе с окнами на двор Папагалло: так называемая «греческая» и еще одна, где автор видел большого Вергилия и научные инструменты. Сюда следует прибавить учрежденные тогда совсем новые заведения: «*bibliotheca nova secreta perpulchra (ut ita dicam) pensilis Julia*» [«новая потаённая, прекраснейшая, висячая, так сказать, библиотека Юлия»]³⁶⁶, библиотеки Сан Пьетро, Санти Апостоли и Сан Пьетро ин Винколи, основанные Юлием II, и еще несколько. Нельзя забыть и о библиотеке Джованни Медичи, где находились рукописи Лоренцо. Автор — истый флорентиец, всегда старающийся подчеркнуть связи своей республики с Римом, — подробно говорит о фондах

этой библиотеки и о предметах ее гордости: рукописях, привезенных или переписанных тщанием Полициано, «многочисленных трудах о Платоне Марсилия Фичино Флорентийского», трактатах Альберти – в первую очередь, «Трактате об архитектуре», опубликованном братом архитектора Бернардо по настоянию Лоренцо и недавно подаренном папскому секретарю Сиджисмондо де' Конти.

Говоря в общем, этими тремя именами Альбертини обозначил главное во флорентийской культуре, такой, какой она представляла Риму. Далее автор сообщает, что учился живописи у Гирландайо и поэзии у Нальдо Нальди, а в конце сочинения помещает похвальное слово Флоренции, где прежде всего говорит о древности «*urbs inclita et nobilissima totius Etruriae nunc primagia*» [«града славного и благороднейшего, ныне во всей Этрурии первенствующего»] и о многих различных связях, который тосканский город, давший множество святых, художников и ученых, всегда поддерживал с папским. Рим предстает современным продолжением и завершением Флоренции. Именно этот союз, являющийся отличительной чертой нового века, станет явным с самого начала понтификата Льва X – с церемонии на Капитолии в сентябре 1513 г. в честь Джулиано Медичи³⁶⁷.

Думается, что эти факты позволяют отбросить скепсис некоторых историков относительно культурного уровня двора Юлия II и самого папы. Форма похвального слова Альбертини уже показывает, что, хотя воинственный понтификат Джулиано делла Ровере и требовал «триумфального» стиля, было у него и другое лицо: «ренессансный миф», кристаллизовавшись в Риме, неизбежно направлял течение искусств по другому руслу³⁶⁸. И, утверждая свой авторитет в Риме и в Церкви, Юлий II одновременно в центральный период своего понтификата (1505–1510) задумывал создать совершенно новые основные формы для духовного искусства: новый типовой храм для христианского мира – собор Святого Петра по проекту Браманте, первый камень которого был заложен 18 апреля 1506 г.; новый тип мавзолея – гробницу самого понтифика, первоначально связанную с проектом собора (проект был создан Микеланджело в марте 1505 г.); далее следовало новое «зерцало истории» – роспись потолка Сикстинской капеллы, заказанная Микеланджело в мае 1505 г., и новое «зерцало веры» – Станца делла Сеньятура, в 1509 г. порученная Рафаэлю. Эти классические композиции определили римский стиль и все искусство XVI в.: они стали грандиозным развитием и завершением художественных «идей», которые не успела осуществить Флоренция³⁶⁹.

Новый собор Святого Петра и задача сооружения мавзолея

Блистательный юбилей 1450 г. внушил Николаю V большие планы по обновлению города и возведению новых сооружений. Кроме обновления сорока так называемых «станций» — церквей, обычно посещаемых паломниками, — была задумана перестройка квартала Борго, прилегающего к собору Святого Петра в направлении к Тибру, и ватиканской базилики. Проект, созданный, без сомнения, Альберти и порученный для исполнения Бернардо Росселлино, предусматривал три улицы с портиками, выходящие на широкую площадь, откуда к собору должна была вести большая мраморная лестница³⁷⁰. В самой церкви Росселлино оставил фундамент новых хоров, окружавший старую абсиду, позволяя сохранить ее до завершения постройки. На площадь свезли мраморные глыбы, которые следующий папа, Пий II, сравнивал с колоссальной кладкой древних³⁷¹. Стены выложили всего на три локтя, но глыбы позволяли вообразить, какое внушительное сооружение взялся вознести Святой Престол. Изображение массивного отесанного камня в правой стороне «Торжества Святых Даров» Рафаэля связывало мысль об этих надеждах (и намек на то, что предприятие Браманте превзошло их) с символикой воинствующей Церкви.

Эгидий из Витербо сообщает, что в первых разработках проекта Браманте собирался повернуть ось базилики на 90° и поместить паперть собора с северной стороны, чтобы она располагалась на одной линии с обелиском цирка Нерона, который предание приписывало Юлию Цезарю. Таким образом памятник древнему Юлию отмечал бы вход в памятник Юлию новому; собираясь, во исполнение религиозного долга, вступить в грандиозное здание, верующий, потрясенный самим видом храма, был бы поражен и этим совпадением³⁷². Согласно тому же свидетельству, папа не одобрил столь радикальной перемены положения и планировки храма из-за почитания апостольской гробницы, переносить которую было нельзя. Точная реконструкция первоначального замысла Браманте, отклоненного понтификом, до сих пор не осуществлена и, без сомнения, никогда не появится. Основные документы: план на пергаменте (Уффици), медаль Карадоссо и гравюра Серлио — дают возможность восстановить модель, отличную от принятой к осуществлению. Непостоянство (или, как говорит в своем комментарии Серлио, «излишняя живость») Браманте породило непрерывные перемены замысла, груды не согласующихся друг с другом рисунков, так что «в некоторых подробностях его модель осталась неоконченной» (Вазари)³⁷³. Поскольку до кончины Браманте (1514) сооружение продвинулось очень мало, а в течение последующего столетия его план менялся как кому было угодно, возникают практически непреодолимые трудности. Мы рискуем приписать Браманте уже в 1506 г. такую четкость и единство замысла, какой у него вовсе не было: строя новый собор, он не прилагал готовую схему, а решал новую проблему. Его концепции постоянно менялись под влияни-

ем критики, собственных штудий и конкурирующих проектов. Можно было бы несколько уточнить и долю участия Джулиано да Сангалло (а также его брата Антонио) в первоначальном замысле. Браманте отгеснил от дела флорентийского мастера, но вполне мог сохранить некоторые наброски Джулиано, особенно что касается центрального плана.

По-прежнему можно думать, что постройка нового собора Святого Петра была предпринята в связи с некоторой «идеей» — глобальной концепцией, которую все с энтузиазмом приняли; однако ее конкретная разработка и завершение оказались очень трудоемкими. Эта идея состояла в ценности «абсолютного» центрального плана: она была выводом из умозрений целого поколения о художественных качествах и символической значимости идеального Храма; она была обязательной и для Рима. Схема, которую можно восстановить на основе плана на пергаменте, имеет в основе квадрат; в центре четыре колонны, поддерживающие купол, образуют второй квадрат. Видимо, это простое решение идет от Сангалло. Четыре квадрата по углам трактованы как малые греческие кресты, подобные кресту, из формы которого исходит все здание. Используются также все преимущества композиции с рядом малых помещений вокруг обширного пустого пространства в центре, изученной Леонардо (в его рукописи В есть несколько планов, напоминающих Браманте)³⁷⁴.

Некоторыми чертами: угловыми башнями на медали Карадоссо, а в одном из вариантов даже галереей вокруг абсид, — план Браманте напоминает миланский собор Сан Лоренцо. Огромное древнехристианское сооружение привлекло внимание Леонардо и Браманте; цитируя его в новом римском соборе, они апеллировали к первоначальной церковной традиции в оправдание победы центрального плана над базиликальным. Словом, Рим получал именно такое здание, какого в нем не хватало. Заимствования из римских сооружений касаются лишь деталей, например, конструкции пилястров: 1 марта 1508 г. скульпторам было предписано взять образцом для капителей Пантеон. Таким способом в сооружение привносился римский колорит; оно отнюдь не придерживалось образцов столицы древней Империи, но давало синтез всех основных принципов. В нем ставилась задача соединить величие истории, математическую красоту и универсальную символику — короче, подвести итог поискам целого поколения³⁷⁵.

Если посмотреть, что именно происходило в Ватикане непосредственно перед решением о постройке нового собора, то определяющими могли бы стать два фактора: проект мавзолея Юлия II и существование фундамента хоров, уже заложенного Росселлино³⁷⁶. События ускорились весной 1505 г., когда Джулиано да Сангалло, уже двадцать лет состоявший на службе папы, присоветовал ему вызвать двух флорентийских мастеров — скульпторов Микеланджело и Сансовино. Сансовино были поручены гробницы в церкви Санта Мария дель Пополо; Микеланджело, получив заказ на мавзолей папы Юлия, в 1505–1506 гг. разработал колоссальный проект: четырехъярусное сооружение с четырьмя фасадами, на которых размещались сорок статуй. Где же предполагалось возвести такой монумент? Согласно указаниям старых источников, можно было выбирать между свободным пространством в базилике — лучше всего

новыми хорами, начатыми по плану Росселлино (Кондиви, XXVII), – и самостоятельной капеллой, как предлагал Сангалло (см. Вазари, «Жизнь Джулиано и Антонио да Сангалло»). Микеланджело выбрал первое решение, но умы, видимо, больше занимало второе. Интересен довод, приписываемый Сангалло: «Gli pareva che per quello edificio si dovesse fabbricare una capella apposta senza porre quella nel vecchio San Pietro, non vi essendo luogo, perciocchhe quella cappella renderebbe quell'opera più perfetta» [«Ему казалось, что для этого сооружения следовало построить специальную часовню, не расположенную в здании Сан Пьетро, что там нет места для нее, потому что такая часовня сделала бы это произведение совершеннее»]. Он хотел вынести траурную капеллу с мавзолеем наружу, причем, вероятно, замыслил эту капеллу как центральное в плане здание, близкое древнему типу – настоящий мемориальный «мартирий».

Ясно, что отдельно стоящее здание, трактуемое как оболочка, соответствующая назначению, лучше выявило бы уникальную конструкцию мавзолея. Здесь уместно сослаться и на пример Сикста IV: его бронзовая гробница работы Антонио Поллайоло во многих отношениях предвосхищала замысел гробницы его племянника³⁷⁷. Этот саркофаг, во-первых, представлял собой отдельное монументальное сооружение, во-вторых, находился в квадратной капелле, стараниями папы пристроенной к базилике с южной стороны (под именем «Капелла дель Коро» она существовала до 1606 г.). По смерти Сикста сооружением гробницы ведал кардинал делла Ровере – будущий Юлий II. Темой ее были «искусства», славящие усопшего, а панегирик Сиксту относился ко всемирному значению Рима и Святого престола («solus humani generis universalisque orbis dux ac princeps») [«рода человеческого и всего мира единый вождь и государь»]³⁷⁸. Эти прямые прецеденты следует учитывать.

Таким образом, поиск достойного места для мавзолея привел либо к плану завершить абсиду Росселлино (по Кондиви), либо к идее возвести самостоятельную капеллу (по Вазари), и, по единодушному мнению историков, именно с этого момента началась решительная переделка Константиновой базилики. Первый план предполагал завершение уже полвека назад задуманной абсиды, второй требовал добавить лишний элемент к уже обреченному в принципе зданию. Кроме того, как говорит Вазари, «si venne in tanta considerazione a poco a poco che, in cambio di fare una cappella si mise mano alla gran fabbrica del nuovo San Pietro» [«постепенно пришли к соображению, что вместо постройки капеллы надо приняться за большое строительство нового собора Святого Петра»]. На самом деле, решение Микеланджело было неизбежно, но лишь при условии появления новой идеи, без которой проекты, нанизанные друг на друга, смотрелись бы плохо. Чтобы объединить в одном проекте завершение абсиды Росселлино (то есть переделку базилики) и возведение нового папского мавзолея, нужно было принять во внимание, что и базилика Константина сама по себе – не что иное, как мавзолей (апостола Петра), и не может быть лучше места для надгробного памятника его наследнику, чем над «Memoria Petri»³⁷⁹. Получалось, что перестройка базилики и постройка капеллы для гробницы папы Юлия – это одна и та же задача. Таким образом, идеальным планом собора Святого Петра неизбежно становился греческий крест: это получилось пото-

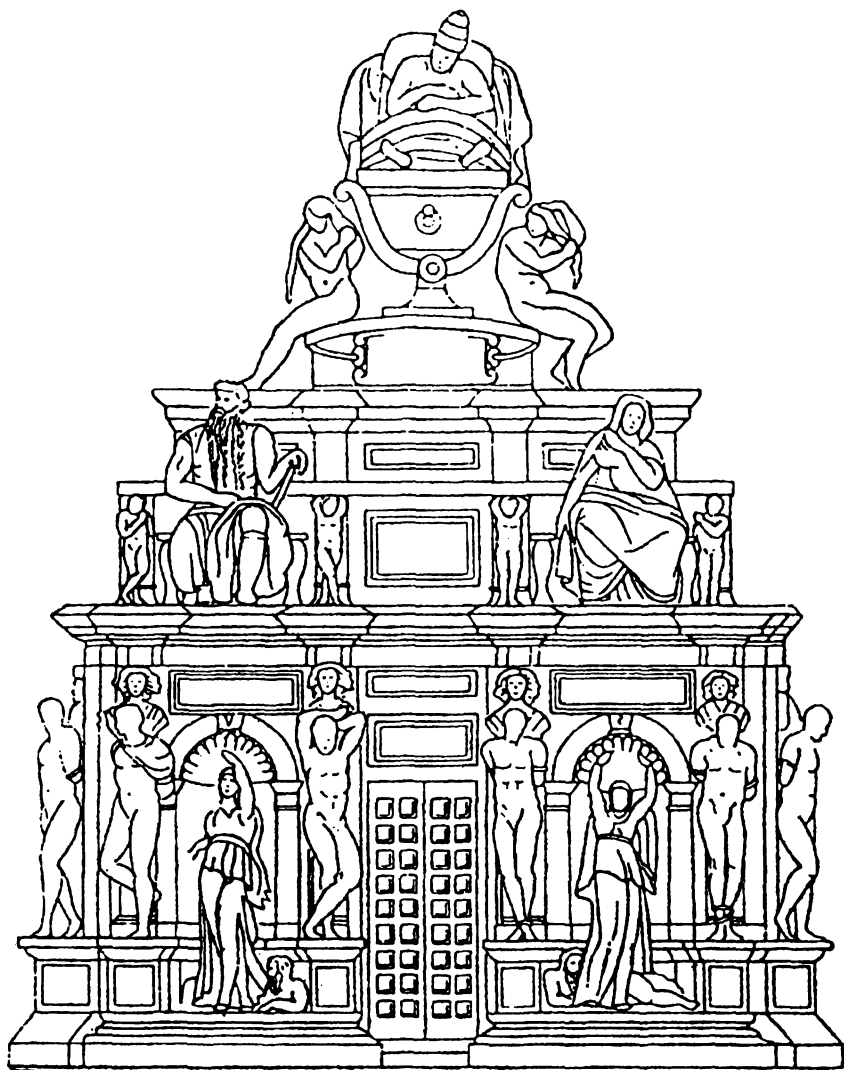


Рис. 9. Микеланджело. Гробница Юлия II (проект 1505 г.).
Реконструкция по Ш. де Тольною, рис. Д. Фоссара.

му, что решение проблемы переделки алтарной части слилось с представлением о часовне-мавзолее. Никак нельзя было уйти от рассмотрения возможности общего центрального плана, даже при том, что план базиликальный, диктуемый памятью о св. Константине, по-прежнему имел сторонников и составлялись параллельные проекты, приноровленные к нему³⁸⁰.

Идея двойного мавзолея внутри старой базилики, будучи лишним аргументом в пользу центрального плана, не превращала новый собор в огромное погребальное сооружение, увенчанное куполом. С того момента, как усыпальница Юлия II оказалась помещена над мощами св. Петра, изменилось значение и, так сказать, центр тяжести всего ансамбля: вместе с папой прославлялась и вся Вселенская Церковь. На плане Джулиано да Сангалло (Альбертина), который в некотором роде можно считать исходным, обозначилось обширное пространство в центре, ограниченное четырьмя столбами, несущими огромный купол: это было римское развитие флорентийских концепций. Для образцовой церкви христианского мира план давал совершенно уникальную композицию³⁸¹. Браманте усложнил ее, Фра Джокондо оспорил, и она – вероятно, со времен Браманте – встала наряду с базиликальным планом, причем совершенное осуществление нашла не в соборе Святого Петра.

В проекте гробницы Юлия II впервые по приезде Микеланджело из Флоренции кристаллизовались его «замыслы». В этой огромной, с размахом задуманной композиции, он представил самому себе «прототип», определяющий его творчество³⁸². Согласно Вазари, гробница должна была «превзойти древние и императорские гробницы красотой, величием, богатством украшения и обилием статуй». Ее первоначальный вариант в монументальной и «триумфальной» форме представлял замысел, позднее осуществившийся в Сикстинской капелле³⁸³. На вершине массивной пирамиды находилась статуя Папы, несомого ангелами, ниже – платформа, углы которой отмечены статуями Моисея, апостола Павла, Жизни деятельной и Жизни созерцательной, еще ниже расположены статуи «Рабов» и «Викторий». На всех ярусах фигуры были окружены путти и бараньими головами. В варианте 1513 г., разработанном по заказу преемников папы, яснее проявился эффект вертикальной градации ярусов, четче видны три зоны, напоминающие архитектуру потолка Сикстинской капеллы, но здесь перед нами компромисс между мавзолеем и пристенной гробницей, а триумфальные мотивы становятся второстепенными по сравнению с восходящей композицией³⁸⁴.

Таким образом, замысел триумфальной композиции 1505 г. занимает особое положение: его следует понимать в контексте неразличения вечного и временного, определявшего всю римскую символику и деятельность Юлия II. «Виктории» первоначального проекта вряд ли указывали, как позже писал Вазари, на покоренные провинции и военные успехи понтифика, тогда еще только осаждавшего Болонью. Кондиви называл их «Свободными искусствами», не принимая, однако, во внимание число фигур, и, вероятно, его толкование произвольно, если только это не отголосок позднейшего изменения плана, задуманного Микеланджело. Возможно, первоначально имелись в виду враги религии, покоряемые Христовым воинством. Но каково бы ни было исконное толкование, Микеланджело имел в виду представить в них, как и во всем мавзолее, символы жизни души. Юный «Победитель» и «Рабы», исполненные для проекта 1532 г., явно хранят память об изначальных намерениях³⁸⁵. О них можно судить и по произведению, в 1508 г. сменившему работу над мавзолеем, где Микеланджело все-таки представил мир выработанных им форм и символов. Ведь события развивались стремительно. В 1505 г. Микеланджело восемь

месяцев провел в Карраре, добывая потребные для гробницы мраморные глыбы. Весной 1506 г. папа решил сосредоточить все силы на постройке нового собора, и финансирование добычи мрамора для мавзолея приостановилось. На время проект гигантского храма вытеснил проект мавзолея. Известно, каков был критический момент: Микеланджело бежал во Флоренцию, собирался уехать в Турцию, возобновил работу над скульптурами для Санта Мария дель Фьоре³⁸⁶. Большому мавзолею 1505 г. было так же не суждено осуществиться в задуманном виде, как и большому собору Святого Петра 1506 г.

«Зерцало истории»: плафон Сикстинской капеллы

Между тем, вероятно, уже в мае 1506 г. папа придумал для Микеланджело другой проект: роспись свода Сикстинской капеллы³⁸⁷. Происхождение этого замысла неизвестно, но когда Микеланджело вернулся в Рим после замирения Болоньи, подписал контракт (10 мая 1508 г.) и взялся за работу, ватиканские начинания вступили в новую фазу. Несколько месяцев спустя было решено установить леса рядом с папскими апартаментами.

Потрясающее впечатление от Сикстинского плафона возникает благодаря его идеальной архитектонике³⁸⁸. Из стены выступают большие ложные арки, якобы несущие выступ карниза, затем закругляющиеся на гладкой поверхности свода, подобно согнутым клинкам, и создающие ритм потолка в чередовании с плоскостями самого плафона. Эти плоскости как бы сдерживаются длинным карнизом, разрезающим прямоугольное пространство, в котором помещены сцены книги Бытия. Само по себе членение росписи уже создает впечатление напряженного труда. Напряжение усиливается размещением персонажей: в то время как десять фигур сивилл и пророков (к ним добавлены два пророка по торцам), вписанные в криволинейные пространства, весомо участвуют в архитектурной организации, словно сдерживая ее, движения «обнаженных» возбуждены и свободны; словно в резонанс с ними, движутся и путти-кариатиды, написанные по сторонам от провидцев на колонках аркады. Наконец, картуши с подписями под изображениями сивилл и пророков поддерживают другие путти, более тяжелые, иногда уродливые, похожие на ожившие подпорки. Треугольные части потолка заполнены гризайльными фигурами, возлежащими над угловыми парусами, которые увенчаны бараными головами. В этом мире многообразнейших сил почти везде фигуры подавляют орнамент. Они и создают костяк росписи, в промежутках которого размещены сюжетные картины («*istorie*»): на плоскости потолка — девять сцен из книги Бытия, отбор и последовательность которых не вполне ясны, в парусах — четырнадцать сцен из книги Царств, дополняемых четырнадцатью подписанными фигурами в люнетах. Архитектурная система тесно связана с сюжетной: они как бы выражают друг друга посредством десяти бронзовых медальонов или щитов (также с библейскими сценами) в руках у «обнаженных».

Столь сжатая и насыщенная схема была найдена не без труда. В одном часто упоминаемом письме Микеланджело от конца 1523 г. говорится, что проектов было несколько, но в конце концов Юлий II велел художнику заполнить фресками весь потолок до самых «нижних картин» («*storie di sotto*» — фресок, исполненных при Сиксте IV), позволив создать композицию по собственному усмотрению³⁸⁹. Отсюда не следует, что Микеланджело не имел в виду никакого богословского «замысла», но именно он придумал, как организовать целое, и нес за него всю ответственность. Важен весь ансамбль, а не частности, касающиеся фигур (число пророков и сивилл взято произвольно) или сцен (в последовательности фресок есть даже прямое нарушение порядка повествования: «Жертвоприношение Ноя» идет раньше «Потопа»).

Первое, что бросается в глаза, — стройный порядок, организованный по направлению снизу вверх, и эффект движения, вызываемый архитектурным расположением и наложением фигур. В четырех больших парусах изображены Давид, Юдифь, казнь Амана и Медный змий, представляющие чудесное спасение Израиля — символ спасения всего человечества. Труднее подобрать термины традиционной иконографии для необычной галереи предков Христа, украшающей приоконные паруса и люнеты. Имена этих царственных лиц, аккуратно выписанные в картушах, взяты из генеалогии Христа по Матфею (I, 1-16), но изображения полны низменных сцен, неуклюжих и грубых фигур: это образ бедствий, беспорядков и косности природы, ассоциирующийся с картиной человечества, блуждающего «ante gratiam» [«до благодати»]³⁹⁰.

Сидения пророков и сивилл, служащие как бы опорой верхнему ярусу — плоскости потолка, — покоятся на нижнем ярусе — изображениях предков Спасителя. Эти исполины, вкупе вознесенные над миром людей, выражают специфическую деятельность души, все степени экстаза, эмоции и визионерства; это центральная часть композиции³⁹¹. На средний ярус опирается верхняя часть — мир первоначальных форм, «архетипов», обрамленный и отчасти поясняемый «обнаженными». Так в трех ярусах обозначены три царства действительности согласно неоплатонической схеме трех областей: материи и страстей, просвещенной, но мятущейся души и чисто умопознаваемого³⁹².

Пространство потолка строго ограничено карнизом. Десять пророков и сивилл словно кружатся по орбитам вокруг «неба», где одна за другой являются сцены Бытия: сотворение мира, потоп и т.д. Работа была начата сценами опьянения Ноя и Потопа у входа в капеллу. Со временем манера Микеланджело менялась: вначале она была довольно сухой, большое внимание уделялось подробностям, в сценах же Сотворения мира являются ясные формы с феерическими охристыми и желтыми тонами. Ряд картин можно читать и в прямом повествовательном, и в обратном порядке, восходя, согласно «анагогическому» смыслу, от греха к Эдемскому блаженству и божественному всеединству.

Образы Бога и Греха — два полюса художественного видения, а в девяти картинах содержится объяснение всемирной истории. Так Микеланджело увидел драму неразрывной связи грехопадения, Воздаяния и искупительной Жертвы, о вечной насущности которой напоминал Савонарола, а в ней и вокруг нее — мистерию «возврата к Богу», изложенную Пико в «Гептапле» по таинственным речениям книги Бытия, где все — символ Души и Бога. Точно так же ветхозаветные пророки и сивиллы не только возвещают эру спасения и свидетельствуют о христианской вере, но и воплощают реакцию души на «исступление» («figor») — первопричину всей ее деятельности. Из библейской иконографии Микеланджело выделил все, что соответствовало теологии неоплатоников. Именно этот двойной смысл и дает оригинальность его творению. В нем возродились все опыты флорентийского Кваттроченто, к которому здесь все и восходит: медальоны, путти, «пленники», связанные с «сократическим Эросом». Но все эти частности властно подчинены целому, типы переосмыслены и согласованы с триумфальной торжественностью произведения. Одно и то же монолитное единство придает цену и органике форм, и «замыслу» гуманистического происхождения.

«Зерцало вероучения»: Станца делла Сеньятура

Когда и при каких обстоятельствах Рафаэль появился в Ватикане, до сих пор точно не установлено³⁹³. Вазари утверждает, будто он внезапно уехал из Флоренции по вызову Юлия II, который, по совету Браманте, обратился к молодому художнику для росписи своих новых апартаментов — ряда «станц», — но эта версия, вероятно, сильно упрощает реальные факты³⁹⁴. Документы доказывают, что осенью 1508 г. роспись апартаментов была поручена группе умбрийских и сиенских живописцев: Перуджино, Содоме и Пинтуриккио³⁹⁵. Если Рафаэль тогда уже и был в Риме, неизвестно, куда его определили. Лишь в начале 1509 г. он возглавил работу в Станца делла Сеньятура, получив дозволение переделать по своему усмотрению работы предшественников. Из этого совсем не следует, что он изменил их программу.

То, что Станца делла Сеньятура была расписана раньше остальных зал, несомненно³⁹⁶. Она была окончена в 1511 г., о чем свидетельствуют надписи на фреске «Парнас» и на архитраве Окна добродетелей; за ней последовала так называемая Станца д' Элиодоро (1511—1514), программа которой — восхваление политики папы Юлия II посредством библейских аналогий, и Станца дель Инчендио (1514—1517), посвященная прославлению Льва X. Перемена тематики после 1511 г. столь же очевидна, как эволюция стиля: на смену изложению вероучения приходят церковно-исторические темы. Таким образом, ансамбль Станца делла Сеньятура стоит особняком: он теснее, чем другие залы, связан с первоначальными намерениями папы; он был исполнен, когда умбрийские и флорентийские опыты Рафаэля были еще совсем свежи для художника³⁹⁷. Работа проходила с 1509 по 1511 г., то есть строго одновременно с росписью потолка Сикстинской капеллы (частично открытого в сентябре 1510 г.); он внушил Рафаэлю *in extremis* некоторые детали собственного произведения, например, фигуру размышляющего Гераклита на ступенях «Афинской школы», приписанного а *tempera* к уже готовой фреске³⁹⁸.

Споры по поводу первоначального назначения станцы не имеют такого значения, как думали прежде³⁹⁹. Во дворце Юлия II было много библиотечных зал. Та «*Bibliotheca nova secreta regulchra*» [«прекраснейшая новая потаенная библиотека»], о которой говорит Альбертини в книжике 1509 г., не может быть залой, в которой именно в это время Рафаэль делал первые эскизы. Скорее же всего ее назначение определилось по завершении, в 1511 г., когда залу и предназначили для заседания палаты «Милостивой подписи». Картины на четыре темы: «Богословы», «Философы», «Поэты», «Юристы», — действительно есть в Урбинской герцогской библиотеке, но это идеальная классификация культуры, которая годится не только для библиотеки. В апартаментах Борджа библиотеки не было, но там есть Зала свободных искусств и Зала христианских таинств, которым соответствуют фрески «Афинская школа» и «Торжество Святых Даров». Композиция станцы не лишена связи и с залой «Кам-

био» в Перудже, а Перуджу Юлий II посетил в 1506 г., когда эта роспись могла считаться передовым творением нового искусства. Но «Камбио» — зал палаты торгового суда: уже изображение Катона говорило о его предназначении.

Комната, впоследствии известная как Станца делла Сеньятура, в новых покоях Юлия II играла роль приватного кабинета и в 1508 г., по примеру перуджинского «Камбио» и урбинского «студиоло», она была в нижнем ярусе украшена интарсиями, которые образуют высокий коколь. Автором их был выдающийся инкрустатор, работавший в Вероне и Монте Оливето, — фра Джованни да Верона, при Павле III Фарнезе (1534—1549) они были удалены и заменены посредственными гризайлями Перино дель Вага. Сохранились только инкрустированные двери и фрамуги, но живописная имитация по обеим сторонам окна «Парнаса» сохранила пропорции и рисунок деревянных панелей. В них узнаются малые ярусы, пилястры, карнизы, «перспективы» и шкафы «студиоло» в Урбино. На правой панели, под раскрашенным рельефом Александра, между двумя небольшими римскими видами изображен приоткрытый шкаф с октаэдром и додекаэдром внутри, вызывающими в памяти геометрические тела Пачоли. Слева, под рельефом Августа, между двумя другими видами, в которых инкрустация уже не ощущается, изображено яйцо на вершине фигуры с четырьмя остриями — совершенное объемное тело, столь же очевидно символизирующее «пифагорейскую» эстетику Возрождения⁴⁰⁰.

В оформлении Станца делла Сеньятура лишь потому видели «иллюстрацию к каталогу средневековых книг», что забывали о существовании оригинальной философии и теологии эпохи Возрождения, да к тому же не признавали за Юлием II и его окружением никаких интеллектуальных интересов. Ныне подобные упрощения недопустимы⁴⁰¹. В Станце явлена как раз гуманистическая мысль, взявшая на себя задачу пойти дальше схоластики, перестроить ее здание. От Треченто в этой программе только то и есть, что сохранилось от него в учениях флорентийцев, а их основные принципы в ней обнаруживаются: Знание мудрецов не опровергается Откровением, а дополняет его; Поэзия возведена в ранг одной из высших способностей разума; Правосудие становится не просто одной из главных добродетелей, а занимает, согласно Платону, место на вершине нравственной иерархии. Повсюду является согласие античного мира с христианской духовной жизнью. На четырех сюжетных картинах («*storie*») под арками изображены «знаменитые мужи», а над ними, словно в «небе идей», четко опознаются высшие начала: Истина веры, Истина разума, Красота и Благо. Такой план не встречался прежде ни в одной дидактической композиции. Кто его автор — неизвестно, однако нельзя просто отбросить указание Павла Иовия, что произведение было исполнено «*ad praescriptum Julii Pontificis*» [«по предписанию папы Юлия»]⁴⁰².

Общее построение оформления выявляется в росписи свода⁴⁰³, представляющей собой циклическую систему панелей и медальонов, распределенных в соответствии с «сюжетными» картинами на стенах. Над «Афинской школой» расположена «Философия» (ее четырехцветное одеяние символизирует четыре стихии); над «Парнасом» — «Поэзия» в об-

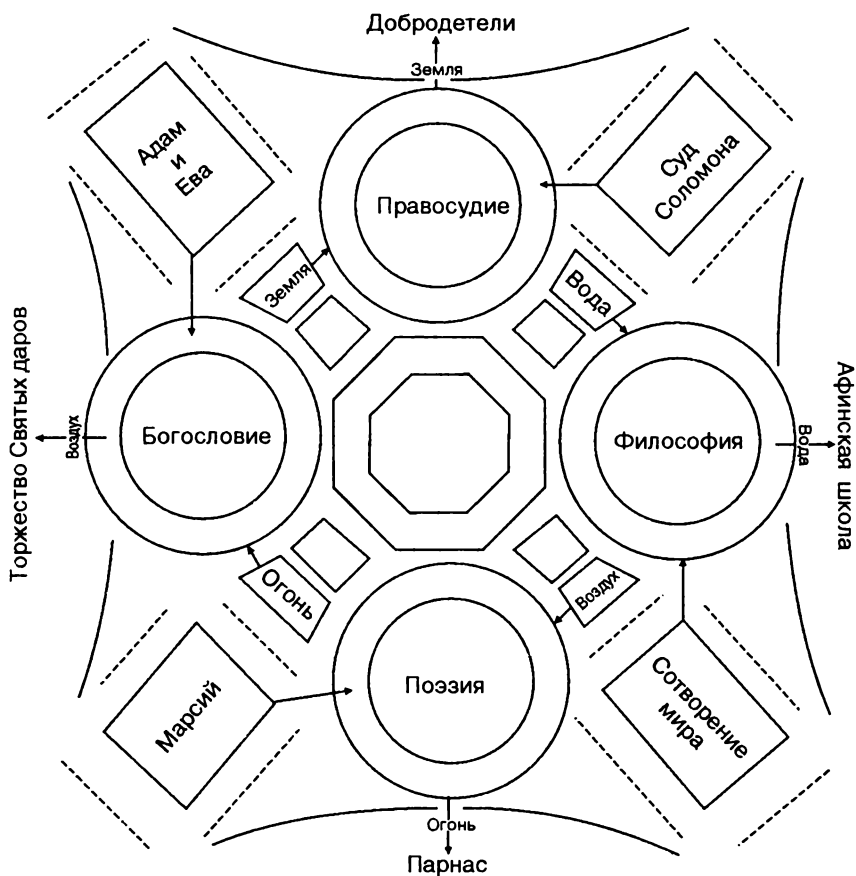


Рис. 10. Ватиканский дворец. Станца дела Сеньятура (схема).

разе Полигимнии, увенчанной лавром, над «картиной, где святые учителя Церкви совершают мессу», — «Богословие» с книгами и многими прочими атрибутами», наконец, «Правосудие» с весами изображено над картиной, посвященной юриспруденции. В углах свода, в том же порядке, что и главные аллегории, картины, которые Вазари называет «исполненными смысла и чувства», изображают соответственно «Астрологию, рождающую светила», «Марсия и Аполлона», «Первородный грех» и «Суд Соломона». Есть все основания думать, что схема росписи, гротески и панели криволинейной формы, как утверждал и Вазари, принадлежат Содоме. Рафаэль мог закончить аллегорические тонди и панели, особенно «Адама и Еву» и «Суд Соломона»⁴⁰⁴. Аллегорические медальоны сами по себе оригинальны и примечательны: Поэзия в лавровом венке, с расправленными крыльями, с лирой и книгой в руке — это и муза, и ангел. Два путти держат картуши с текстом ее закона: *Numine afflatur* [«Волей

богов вдохновляется] (Энеида, VI, 50); среди облаков на небе виден писанный гризайлем бюст Гомера⁴⁰⁵.

Промежутки заполняют пары небольших панелей криволинейной формы, добавляющих к этой богатой иконографии еще кое-что. В верхнем ряду образы взяты из исторического источника (Тита Ливия), в нижнем — из мифологического (Гигина); первая серия показывает силу доблести, вторая — силу любви, что напоминает о связи в космическом и нравственном порядке тех сил, которые неоплатонизм сводил к противоположности Марса и Венеры⁴⁰⁶. Кроме того, эти четыре парных мотива обозначают соответствие стихий дисциплинам, представленным их первоначалами в эмпиреях и проиллюстрированным фресками в нижнем ярусе. Рафаэль просто следовал этому распорядку. Его уточняет одна деталь: в замке свода каждой из арок, написанных в верхней части всех «сюжетных» картин, изображен гризайлем крылатый путто с эмблемой, говорящей, что они суть гении стихий: над «Школой» — вода (шар), над «Добродетелями» — земля (урна), над «Парнасом» — воздух (голубь) и над «Торжеством Святых Даров» — огонь. Таким образом, благодаря мотиву стихий возникает связь между ярусами росписи, дополняющая ее построение следующими соответствиями: Земля — Правосудие, Вода — Философия, Огонь — Богословие, Воздух — Поэзия. Но они не совпадают с символикой стихий в четырех частях свода. «Маленькие гении» («genietti») на арках должны были бы отвечать именно этому порядку: Правосудие (земля) — «Добродетели»; Философия (вода) — «Афинская школа»; Поэзия (воздух) — «Парнас»; Богословие (огонь) — «Торжество Святых Даров». Но два из них переставлены: над Поэзией находится «genietto» огня, а над Богословием — воздуха. Следует предположить оплошность при исполнении, что подтверждает перемену команды исполнителей и исключает причастность Рафаэля к росписи свода.

Знак его гения следует искать в том, как он обдумал эту культурную программу и разработал ее художественные следствия. Сюжеты больших фресок были найдены не сразу. Серия эскизов говорит о тщательной подготовке: в ней видна и поразительная переимчивость Рафаэля, и его особый дар передавать интеллектуальные понятия в поэтических символах⁴⁰⁷. Никогда еще не один художник не умел столь естественно избавиться от невыразительных аллегорических фигур и искусственных приемов, так сковывающих, к примеру, перуджинский «Камбио». Оригинальность Данте состояла в том, что у него на смену абстрактным аллегориям пришли исторические лица, вызывавшие совершенно определенные чувства, не теряя при этом определенного места и символической функции. Грубо говоря, именно это и воспринял Рафаэль с тем чувством «приличия» («convenienza») жеста и характера, которое тотчас заставило признать его мэтром. В рисунках он добивается как можно более точного соответствия физиогномических особенностей и поз, следя за их связью, за экспрессивной непрерывностью: «Достоинство этих фресок состоит не в изобретении подробностей, а в расположении групп»⁴⁰⁸. Как и в Сикстинской капелле, здесь выполняется классическое требование полного подчинения части целому, однако почти противоположным образом. Главное здесь — в игре отношений: нет ни одного лишнего, бездействующего, изолированного элемента; «перед нами множество прекрасных гармонических мотивов,

соединенных то очевидной, то завуалированной симметрией или противопоставлением»⁴⁰⁹.

Благодаря умбрийскому воспитанию, благодаря тому, что Перуджино еще сохранял навыки передачи организации пространства, полученные от Пьеро, Рафаэль умел найти композицию, способную каждой сцене придать характер необходимой. Пространство становится прямым символом духовного универсума, а перспектива — принципом уместимой иерархии. Фигуры словно сами по себе располагаются в конструкции, где точка схода совпадает с тем главным, что требуется изобразить: в «Торжестве Святых Даров» это Евхаристия, в «Афинской школе» — Платон с Аристотелем, в «Парнасе» — фигура Аполлона. От этой идеальной вершины («острия» изображаемого) четко и ясно выводится вся композиция. Возможно, что «Парнас» был первой по времени исполнения фреской, но легкое впечатление неловкости его композиции, слабость некоторых мотивов происходят от многочисленных позднейших исправлений, а колебания художника еще не говорят о том, что он лишь начинал работу. Обычно считают, что роспись была начата «Торжеством Святых Даров», за которым последовали соответственно «Афинская школа», «Парнас» и «Добродетели»⁴¹⁰.

«Торжество Святых Даров»

В «Торжестве Евхаристии» рассеянные по небу золотые пятна напоминают пошловатую роскошь Пинтуриккио. Композиция фрески не лишена связи с умбрийскими циклами и двучастным «Страшным Судом» фра Бартоломео. Следуя за неточным описанием Вазари, фреску стали именовать «Диспутом о Причастии», но это именно прославление Святых Даров, представленное через связь неба и земли. На небе изображена Торжествующая Церковь — святые Ветхого и Нового Завета вокруг Святой Троицы, в нижнем полукруге, представляющем как бы земную проекцию неба, — учителя и святые Церкви Воинствующей⁴¹¹.

Эта композиция была найдена не без труда: сохранилось очень много предварительных рисунков, в которых можно видеть и колебания, и внезапные находки художника⁴¹². Вначале Рафаэль задумал написать здание с колоннадами по бокам, напоминающее, может быть, изображенное Филиппино в капелле Караффа; затем, следуя идеалу Леонардо, с размахом выстроил светотеневую композицию. На рисунках из Шантийи и Оксфорда «изобразительной темой стал свет, трепещущий на затененной земле и тихо сияющий на вершинах». Вспоминается «Рай» Данте с его светозарными кругами и метафорами, дающими ощущение то тьмы, то света. Аллегория Богословия первоначально была задумана чем-то вроде дантова Рая в формах Леонардо⁴¹³. Ослепленный старец справа, мимика которого в окончательном варианте более спокойна, прямо происходит от «Поклонения волхвов» из Уффици. Но понемногу Рафаэль освобождался от навязчивого влияния Леонардо: светотень становилась легче, ритм расположения персонажей свободнее, — одним словом, световое начало уступило первенство пространственному. Относительно поздно был найден прелестный узор на передней грани алтаря: на первых эскизах его нет. Перво-

начально на нем предполагалась надпись, избранный же художником мотив довольно близок знаменитым «узлам» Леонардо⁴¹⁴.

Среди богословов, на точную идентификацию которых было затрачено много усилий, со времен Вазари узнавали не только Данте и Савонаролу в группе справа, но и другие портреты, вставленные в ряд святых, особенно с левой стороны, где, возможно, изображены Браманте, сам Рафаэль и другие лица из папской курии⁴¹⁵. Но в конечном счете единство композиции достигается за счет одного простого «изобретения»: от фигуры к фигуре переходят вариации одного и того же чувства священного одушевления и поклонения. Григорий Великий созерцает, Иероним медитирует, Амвросий Медиоланский приходит в экстаз, Августин учит: развертывается непрерывная гибкая цепочка, как у Леонардо в «Тайной вечере» или «Поклонении волхвов». Идейный фокус – жертвенник – четко обозначен точкой схода перспективных линий обоих ярусов. Картина в целом вписывается в воображаемое здание – частью показанное в земном ярусе, частью невидимое, – безукоризненно ясно выражающем «устройство Церкви ее земными и небесными основателями»⁴¹⁶. Еще яснее «Град Божий» предстает перед нами благодаря огромной глыбе справа, которая и символизирует «краеугольный камень», и намекает на реконструкцию собора Святого Петра – главного папского замысла того времени⁴¹⁷.

«Афинская школа»

Если фреска «Богословие» тематически вторит «Залу Символа веры» из апартаментов Борджа, то «Философия» – «Залу Свободных искусств», но трансформация здесь еще радикальней. Зрительно «Афинская школа» кажется еще меньше противоположной фрески; на ее переднем плане также изображена прекрасная мраморная мостовая, задающая безупречную перспективу и направляющая взгляд вглубь. Но движение в направлении центра не непрерывно, четыре ступени предполагают некоторую градацию; подчеркнутый ритм делит персонажей на три группы и, наконец, все вместе обрамляет величественная постройка. Весь смысл композиции сводится к этому первому впечатлению, которым, возможно, и стоило бы ограничиться⁴¹⁸.

Один из рисунков, хранящийся в Сиене, показывает замысел, весьма далекий от окончательного решения⁴¹⁹. Перед нами хитроумная композиция, напоминающая Филиппино. На высоком помосте восседает длиннородый философ, окруженный учениками (это, конечно, Платон); под ним – три мудреца. Толпа вокруг них разбросана в беспорядке, как слушатели в университете. На картоне из Амброджианы – белом эскизе, расчерченном на квадраты для исполнения в натуре, – уже найдено верное решение: вместо помоста – ступени храма, рядом с Платоном стоит Аристотель, группы ученых объединены совместными занятиями. Архитектурной обложки еще нет, но перспективные линии указывают, что она уже задумана⁴²⁰. Таким образом, картина оказалась завершена тогда, когда галерея «знаменитых мужей», пришедшая на смену абстрактным аллегориям Искусств, была помещена внутрь гигантского здания – единственного символа, способного обозначить деятель-

ность мышления. Его отдаленным предшественником был рельеф из «Торжества Минервы» в Римини⁴²¹, а еще более отдаленным — «высокий замок» («*nobile castello*»), в котором у Данте обитают избранные мудрецы античного мира⁴²².

Перспективным центром композиции является воображаемая точка между головами двух центральных персонажей; их силуэт точно вписан в арку на фоне неба в глубине картины, повторяющую в энергичных линиях центрального портика. Закрытые арки круглого свода этой наполненной светом «проспективы» напоминают Константинову базилику, а через эту связь — проект собора Святого Петра Браманте. Вазари дает понять, что Браманте предоставлял рисунки Рафаэлю, и действительно анализ разреза и реконструкция плана храма выявляют использование мотивов Браманте⁴²³. В храме изображены ниши, барельефы и статуи, что превращает его в «говорящее здание», как и в «Клевете» Боттичелли. Обиталище знания целиком заполнено аллегорическими изображениями. Над композицией доминируют симметричные статуи Аполлона и Минервы. Они напоминают урбинские инкрустации, но выправлены по античным образцам: «Аполлон» — монументально увеличенная гемма Медичи, а «Паллада» сближается с классическим типом Венеры⁴²⁴.

Смысл статуй проясняется благодаря барельефам. Одно гризайльное панно под ногами Аполлона Кифареда изображает битву обнаженных людей, другое — тритона, похищающего nereиду. Здесь, конечно, следует видеть аллегорию власти Аполлона — «лекаря рода человеческого» — и разума, управляющих низшими ярусами души, где царят насилие и необузданные желания⁴²⁵. Эти мотивы соотносятся с серией рисунков на тему насилия (сражений и похищений), созданных Рафаэлем вскоре по приезде в Рим, в которых сильно ощущается влияние Леонардо⁴²⁶. Под статуей Минервы менее очевидные аллегии представляют, видимо, различные действия мышления, управляемого божественной властью Афины⁴²⁷. Ниши по сторонам перспективы и в парусах свода также заполнены статуями (богов?) и медальонами, в которых, кажется, повторены жесты центральной пары философов.

Вазари в своем странном описании (он видит на фреске «ангелов, подносящих астрологические таблички евангелистам, толкующим их») определенно говорит об Аристотеле и Платоне: «один держит в руках «Тимея», другой «Этику»». Но он был так занят своими астрологами, что не сказал о философах больше ничего. Протянутая ладонь Аристотеля символизирует устройство мира согласно «Этике», а указующий вверх перст Платона — направление космологической мысли, восходящей от видимого мира к его идеальному первоначалу. Это прямая иллюстрация основного тезиса Фичино: перипатетики сообщают идеи, почерпнутые из опыта, платоники — идеи высшего рода⁴²⁸. Верховная роль в этом «согласовании Аристотеля и Платона» принадлежит Платону, а если лицо старца восходит к традиционным портретам Аристотеля, это естественно: Рафаэль перенес идеальный тип философа, принятый схоластической традицией, на главу Академии⁴²⁹.

Из этого идеального центра выводится, в некотором смысле, вся умственная деятельность, представленная на картине: «Воспевание семи свободных искусств в «Афинской школе» — канва, а прославление гре-

ческих философов – узор»⁴³⁰. Многочисленные фигуры, над идентификацией которых многие изошряли ум начиная с XVI в., самим расположением и позами выражают отношение изображенных к учениям двух великих учителей. Так, несколькими чертами изображена картина античных философских школ – Диоген Лаэций в красках, весьма занимательный в деталях⁴³¹. Без особого труда на картине выделяются группы, изображающие свиту Свободных искусств: на переднем плане слева – Грамматика, Арифметика и Музыка, справа – Геометрия и Астрономия, а ступенью выше собрались представители Риторики и Диалектики, ведущие оживленную беседу.

Дисциплины на переднем плане довольно однозначно охарактеризованы и занятиями персонажей, и центральными героями: слева – Пифагор среди занятых вычислениями, справа – геометр Эвклид, астрономы Птолемей и Зороастр. У ног Пифагора мальчик придерживает доску с символическими знаками – схемой музыкальных соотношений; они отчетливо видны и на фреске; их можно даже считать неким эмблематическим образом, «девизом» всей композиции⁴³². То, что группа «пифагорейцев» выражает посредством музыкальных созвучий, группа «астрологов», расположенная симметрично ей, находит, изучая небеса. Поднятый перст Платона обозначает конечное направление движения: от науки чисел к музыке, от музыки – к космической гармонии, то есть к божественному порядку идей. Справа этой группе соответствуют столь же активные пять-шесть персонажей, собравшихся вокруг Эвклида, наклонившегося вперед, астрономов Птолемея и Зороастра. Таким образом, на переднем плане симметрично изображены представители науки чисел в ее музыкальной и астрономической форме. Это первый уровень знания, необходимый, чтобы приступить к философии – «свободным искусствам», обновленным в соответствии с правилами математики.

Любители и эрудиты не меньше, чем идентификацией персонажей, интересовались поиском портретов современников Рафаэля. Надо сказать, что у правого края фрески он изобразил сам себя, Платон – это, видимо, Леонардо, а «penseroso» (задумавшийся Гераклит), приписанный после 1510 г., – не кто иной, как Микеланджело. Цех художников, как правило, не имевший места в общей иерархии, таким образом, включен в лик философов и мыслителей⁴³³.

«Парнас»

Гравюра Марко Антонио, которой Вазари напрасно воспользовался для освежения памяти (из-за этого описание отчасти искажено), соответствует первой стадии замысла: под лаврами священного леса Аполлон и Музы стоят на вершине холма, над ними летят амурсы с венцами для поэтов; на склонах горы расставлено несколько групп. Композиция инертна и бессвязна: лишь после двух серьезных модификаций она обрела гармонию окончательного варианта⁴³⁴.

Оксфордский рисунок (ученическая копия) хранит след того этапа, когда окончательно определилось расположение фигур, цепь которых

как бы тянется слева вверх к богу поэзии и затем постепенно уходит направо вниз. Только благодаря этому волнообразному движению удалось создать неприметное тяготение к центру – Аполлону и сидящим возле него Музам. Лишь один Аполлон, стоящий в середине хора, играет на своем инструменте. Это иллюстрация учения о музыкальном космосе:

Mentis Apollinea vis has movet undique Musas
In medio residens complectitur omnia Phoebus⁴³⁵
[Музы повсюду сии Аллоновым движимы духом;
Феб, находясь посредине, движение всех заключает].

На втором этапе в замысле произошла и другая перемена, касающаяся музыкальных инструментов и эмблем муз⁴³⁶. На стадии, которую представляет гравюра, четыре фигуры изображены вовсе без инструментов, Аполлон держит лиру, муза слева от него – трубу, справа – свирель, а за ней еще одна муза – опять же лиру. Все инструменты стилизованные, псевдоантичные. На оксфордском рисунке их нет: и Аполлон, и две сидящие музы, и, в окончательном варианте, Сафо в нижней части картины, получили новые аксессуары. Бог, поднявший глаза к небу, держит в руке смычок и играет на «лире да брачко» – современном струнном инструменте, неизвестном в древности. Возникает сознательный анахронизм, которого в первоначальном плане не было. Муза слева (Эвтерпа или Каллиопа) держит, оперев о колено, не трубу, а более сложный духовой инструмент с четырьмя выступами, напоминающими флейту; у музы справа (Эрато) в руках двойная дека с натянутыми струнами – «ученая» кифара, тип которой ранее был дан в одном рисунке Франческо ди Джорджо⁴³⁷. Наконец, Сафо держит странную изогнутую лиру, сделанную из панциря черепахи. Рафаэль явно вводит в композицию «аутентичные» инструменты, сверенные с античными образцами. Конкретным источником для них был знаменитый саркофаг Муз (музей Термини) азиатского происхождения, в классическую эпоху часто воспроизводившийся на гравюрах, а в конце XV в. частично скопированный на нескольких рисунках, в том числе и Франческо ди Джорджо⁴³⁸.

Композиция стала органичнее, а вместе с тем обрела и археологическую конкретность. Художник переосмыслил систему предметов, чтобы теснее связать ее с гуманистическими интенциями. Дав Аполлону не античный инструмент, а современную «лиру», он подчеркнул сверхисторическое значение мифологического образа, чего требовало и присутствие новых, даже современных авторов среди собравшихся. Археологическая верность – еще не всё: символическая точность во всяком случае важнее. Этим объясняется и еще одна интересная аномалия: на лире Аполлона не семь струн, как было принято, а девять. Инструмент представлен на фреске неверно, и эта неточность возникла в то же самое время, когда, идя от замысла к воплощению, художник усилтенно старался быть точным. Символике лиры семь струн вполне соответствовали, но Рафаэль написал на лире Аполлона девять, чтобы его «небесная» музыка в точности соответствовала чину окружающих его муз⁴³⁹.

По одному недостоверному толкованию прошлого века, художник дал Аполлону лицо Сан Секондо, знаменитого музыканта, жившего при дво-

ре Льва Х⁴⁰. На самом деле образ бога искусств соответствует типу, а не портрету, и подобное объяснение неприемлемо. Рафаэль не включал изображение современного музыканта в число поэтов. Музыка здесь изображается как опора и, вместе с тем, эмблема поэзии; автор окончательно вышел за рамки понятия «свободные искусства». Группа муз, составляющая центральную область «аполлонического» универсума, совершенно не связана с каким-либо астрологическим контекстом и даже с внешней классификацией «искусств». Они представляют лишь различные модусы поэтического акта. Хор их возглавляют, как и указывал Фичино, Каллиопа и Урания, сидящие рядом с Аполлоном; группа вписана в треугольник и доминирует над всей композицией. Благодаря этому композиция обретает органическую связь и особую величавость, о которой говорят и торжественные одежды, простота поз, античная поступь. И здесь находкой художника было представить в одной сцене идеальный принцип и его живых представителей. В «Парнасе» Рафаэль сплавил воедино процессию муз Тимотео Вити и медальоны «знаменитых поэтов»; их тонкое распределение в пространстве делает достаточно значимыми все позы и жесты.

Поэты, как и мыслители, сгруппированы согласно естественным связям между собой. Они не расставлены симметрично по девяткам (это слишком явно повторяло бы чин Муз), но, так или иначе, на горе Аполлона всего изображено восемнадцать «прозорливцев»: десять слева, восемь справа. Самая поразительная фигура — стоящий Гомер, обративший слепые очи к небу в той же позе, что и сам бог. Рядом с ним стоят Данте и Вергилий: их абрисы стали предметом изумительных рисунков. Рафаэль стремился дать привычным типам из Урбинской галереи более ощутимую «физиогномику», не доводя ее до напряженной мимики лиц из Орвето. Сравнение с типом Данте на инкрустации в Палаццо Веккьо во Флоренции показывает, насколько важно для Рафаэля было добиться самого подходящего экспрессивного нюанса⁴¹. Большая фигура Сафо, которая в синей одежде возлежит на пригорке со свитком, где написано ее имя, в руках, подобно некоей земной музе, служит как бы опорой левой группе; Пиндар (если это он) в красном плаще, ведущий беседу с Овидием и Горацием, обращается прямо к зрителю, наставив на него палец, как острие меча. Выдвинутые вперед фигуры Сафо и Пиндара вместе с центральной группой образуют своеобразный большой треугольник, дополняющий монументальное единство целого. Группы, окружая окно, располагаются по дуге окружности, дополняющей рисунок «священной горы»; эта линия как бы соответствует двуединому движению, влекущему к Аполлону и низводящему обратно в сферу людей. Таким образом, «магнетическая цепь», о которой говорится в «Ионе» Платона и значение которой изъяснял Фичино, становится цельным зрительным образом. Каждая индивидуальность вновь находит место в своем типе, а каждый тип — в мировом порядке соответственно облагораживающему его таинственному началу. Рафаэль в «Парнасе» последовательно изобразил все поэтические состояния так же, как Микеланджело на Сикстинском плафоне — все разновидности возвышающего душу «исступления», но «типы» Рафаэля ближе к человеческому — это апофеоз «портретов».

Вазари сохранил предание, согласно которому Рафаэль «изобразил в натуральную величину самых знаменитых древних и новых поэтов, портреты которых взял с медалей, статуй или старых картин, а тех, кто жил в то время, — прямо с природы». В списке, приведенном им, фигурируют Гомер, Вергилий, Энний (стоящий, как и Данте, рядом с Гомером), Овидий, Катулл, Проперций и Сафо из древних, а из новых — Данте, Петрарка, Боккаччо, Тебальдео и множество других. С левой стороны удалось идентифицировать (считая от Муз) Ариосто, Петрарку, Боккаччо, Тебальдео, Саннадзаро⁴⁴². Но полная картина еще не установлена. По всей вероятности, в конце концов надо будет прийти к однозначному соответствию, пока еще неясному, между девятью музами, девятью древними и девятью новыми поэтами, которое не исключает группировки более общего порядка — «по жанрам» (лирический, эпический, буколический, трагический), — задающей ритм композиции: две группы по пять поэтов справа, две по четыре слева⁴⁴³.

Два гризайльных рельефа внизу фрески (над цоколем Перино дель Вага) располагаются точно на уровне нижнего края «Афинской школы» и «Торжества Святых даров», но они не руки Рафаэля: на это указывает довольно слабое исполнение, а подготовленный в мастерской эскиз левой сцены это подтверждает⁴⁴⁴. Согласно традиционному толкованию, слева изображен «Александр, кладущий в гробницу Ахилла поэмы Гомера», а справа «Август, спасающий из огня рукопись «Энеиды»⁴⁴⁵. О поклонении Александра Гомеру до того говорилось в одном весьма известном тексте Лоренцо Медичи, Август же как покровитель поэтов славится в одном из медальонов на потолке зады.

Правосудие и Добродетели

Тема Юриспруденции на противоположной стене трактована более фрагментарно: здесь не одна «*storia*», а две сцены по две стороны от окна⁴⁴⁶: слева — «Трибониан, передающий Пандекты Юстиниану», справа — «Григорий IX, принимающий Декреталии от Раймунда». Выше, под аркой свода, изображены «кардинальные добродетели»: Благоразумие в белом и зеленом с традиционными, но с особым вкусом расположенными атрибутами, Мужество в шлеме, со львом и папской дубовой ветвью, Умеренность с уздой в руках. Почему же только три, а не традиционные четыре фигуры? Да потому, что Справедливость царит над ними в небе, в числе главных аллегорий. В соответствии с учением Платона, принятым блаженным Августином, Справедливость — корень добродетелей, включающая их все; иерархически она стоит выше своих сестер: «*Justitia non est nisi sit prudens, fortis et temperans*» [«Нет справедливости, если кто не благоразумен, не мужествен и не умерен»]⁴⁴⁷. Когда же кардинальных добродетелей осталось три, они в некотором роде сблизились с традиционной группой богословских добродетелей. Итак, они должны были подчеркивать равновесие между профанным миром и божественным порядком — и действительно рядом с «Афинской школой» помещено изображение императорского правосудия, а с «Торжеством Святых Даров» — папского. Чтобы связать вме-

сте земную и небесную Справедливость, путти при каждой Добродетели внушают характерные ассоциации: один (рядом с Умеренностью) изображен с жестом Надежды; путти, сопровождающие Благоразумие, держат факел и зеркало Веры; младенец, собирающий плоды, — эмблема Любви⁴⁴⁸.

Люнет исполнен с потрясающим для столь избитой и абстрактной темы мастерством. Рафаэль пишет изогнутую фигуру с размахом, достойным Микеланджело; несмотря на обилие деталей, целое представляет гармоничную связь, а центром композиции оказывается интересный медальон с головой ангела на груди Мудрости. Нижние панно, более сухие и деланные, пострадали от подновлений. Лицо Григория IX списано с Юлия II (наличие бороды дает возможность датировать произведение временем после лета 1511 г.)⁴⁴⁹. Это весьма ценная деталь, говорящая о перемене умонастроений: темой росписи покоев стало возвеличивание папства. Вскоре, 3 мая 1512 г., открылся Латеранский собор. Дух Станцы д' Элиодоро, над которой Рафаэль работал в это время, совсем не тот, что Станцы делла Сеньятура. Собственно гуманистический этап папского строительства закончился.

Примечания

К Введению

¹ О разграблении коллекций Медичи см.: *Müntz E. Les precurseurs ...* P. 213 след. (итал. изд.: P. 162 след.). Бежавшему Пьеро Медичи удалось увезти часть драгоценных камней, в том числе «корналину Нерона»; он заложил их у Агостино Киджи. Несколько позднее Бернардо Руччеллаи частично воссоздал у себя в саду коллекцию статуй Медичи.

² См.: *Perrens F. T. Histoire de Florence. Paris, 1888, Vol. 2, — и особенно «Историю» Гвиччардини (Guicciardini F. Storia d'Italia (1561). Ed. G. Panigada. 5 vol. Bari, 1929), пять первых книг которой посвящены тому, что автор называет «итальянскими смутами» («calamità d'Italia», вызванными французским нашествием. Дневник Ландуччи: *Landucci L. Diario fiorentino dal 1450 al 1516. Ed. I. del Badia. Firenze, 1883; Idem. Ed. A. de R. Jervis. New York, 1927.* О финансовом кризисе: *Marks L. F. La crisi finanziaria a Firenze dal 1494 al 1502 // Archivio storico italiano. Vol. 112(1954). P. 51 след.**

³ Письмо к Джованни Кавальканти от декабря 1494 г. (Opera, P. 961-963): «Nonne divina clementia Florentinis indulgentissima, integro ante hunc autumnum quadriennio nobis istud praenuntiavit? Per virum sanctimonia sapientiaque prestantem Hieronymum ex ordine Praedicatorum divinitus ad hoc electum ...» [«Разве долготерпеливая к флорентийцам Божия милость не предвзяла нас об этом за целых четыре года до нынешней осени через мужа, исполненного благочестия и мудрости, Иеронима из ордена проповедников, для того избранного ...?». См.: *Ridolfi R. Studi savonaroliani. Firenze, 1935.* Это единственный случай, когда Фицино в письме прямо говорит о Савонароле.

«Apologia pro multis Florentinis ab Antichristo Hieronymo Ferrariense hypocritarum summo descriptis» («Апология многих флорентийцев, чрезвычайно введенных в заблуждение лицемерами антихриста Иеронима Феррарца», весна 1499) известна в единственной рукописи. См.: *Kristeller P. O. Supplementum Ficinianum. T. 2. P. 76-78* и нашу работу: *L'Apocalypse en 1500: la fresque de l'Antéchrist dans la chapelle Saint-Brice à Orvieto // Humanisme et Renaissance. XIV (1952). P. 124-140.*

⁴ О необходимости исторической перспективы см.: *Chastel A. Art et religion dans la Renaissance italienne // Humanisme et Renaissance. VII (1945). P. 1 след., — и мой же доклад об отношениях искусства и литературы Кваттроценти: *Congrès de littérature comparée. Firenze, 1951.**

⁵ Как на Севере, так и на Юге в 1480–1500-х гг. было особенно распространено почитание святой Анны. Немецкий аббат Тритемий написал «Трактат о похвале пресвятой Анне» («Tractatus de laudibus sanctissimae Annae», 1494), в то время как Сикст IV в 1481 г. установил ее праздник; забыв о распространении этого культа, мы не поймем ни картины Леонардо, посвященной «Humanissima Trinitas» [«Пречеловечной Троице»] — Анна, Мария, Иисус (см. ниже, III, 3), ни совершенно нового факта — популярности «богоотец» («Heilige Sippe»). Тритемий в обоснование поклонения матери Пресвятой Девы называет его средством избежать бед времени, когда христианская вера гибнет, а семейные установления в опасности (*Kleinschmidt B. Die Heilige Anna, ihre Verhehrung // Geschichte, Kunst und Volkstum. Düsseldorf, 1930. S. 160 s.* Э. Маль (*Mâle E. L'art religieux de la fin du Moyen Age. P. 217*) показал, что культ святой Анны и родителей Богородицы (последний почти исключительно ограничен странами Севера) связан с нововведенным почитанием Ее непорочного зачатия, утвержденным чешскими буллами Сикста IV 1477–1483 гг. (см.: *Levi d'Ancona M. The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and early Renaissance. Princeton, 1955).*

⁶ Недавно попытка ввести в традиционную картину Ренессанса чувство тревоги и неуверенности, которое долго считали исключительной принадлежностью се-

верных стран, предпринята в кн.: *Tenenti A. Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*. Torino, 1957. «Ведьмовская эпидемия» в это время засвидетельствована в Северной Германии; она стала предметом буллы Иннокентия VIII «*Summis desiderantis*» (декабрь 1484). Одна из глав «Корабля дураков» Себастиана Бранта – модной книги, вышедшей в Базеле, – посвящена Антихристу:

Der Zeit kommt, es kommt der Zeit,
Ich voercht der Endkrist sei nicht weit.
[Приходит время, подходит срок:
Боюсь, Антихрист недалек].

Как напомнил Э. Маль (Op. cit. P. 440 след.), «Искусство благого живота и смерти» Антуана Верара все наполнено устрашающими пророчествами, «Апокалипсис» Дюрера создан в 1498 г. и т.д. В частности, альманах Иоганна Штёффлера (Ульм) на 1499 г. называл как дату конца света 25 февраля 1524 г. (из-за потопа, вызванного соединением планет в созвездии Рыб); см.: *Warburg A. Op. cit. S. 509*.

⁷ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art* (предисловие).

⁸ См.: *Pusino I. Ficos und Picos religios-philosophische Anschauungen // Zeitschrift für Kirchengeschichte, XLIV (1925)*; *Kristeller P.O. La posizione storica di Marsilio Ficino // Civiltà moderna, V (1933)*.

⁹ См.: *Chastel A. L'Antéchrist à la Renaissance // Actes du Congrès d'études humanistes (1952)*. Roma, 1953.

¹⁰ В 1488 г. этот сборник плагирировал немец Лихтенбергер, на книге которого оставил пометы Лютер (см.: *Kurze D. Johannes Lichtenberger: Eine Studie zur Geschichte der Prophetie und Astrologie*. Berlin, 1955). Связь астрологии с профетизмом иоаннитского происхождения очевидна.

¹¹ Цит. по: *Garin E. Desiderii di riforma nell'oratorio del Quattrocento // Quaderni di Belfagor, 1948. P. 1, 10*. При том, что Пико и Савонарола резко осуждали астрологические верования, они же решительно защищали авторитет новейших пророков и чудотворцев. Племянник Пико написал книгу «О предзнании событий» («*De rerum praenotione*»), где актуальность пророческих видений доказывалась от Писания.

¹² *Kristeller P.O. Marsilio Ficino e Lodovico Lazzarelli // Annali della Scuola Normale superiore di Pisa, VII (1938)*. P. 237-262 (др. изд.: *Studies ...*, гл. 2). Эпиграмма Нальдо Нальди (см.: *Ibid. P. 255-256*) доказывает, что пророк Гермеса Джованни Меркурио да Кореджо появлялся и во Флоренции.

¹³ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. P. 61. В то же время (1490–1492) написано энтузиастическое письмо Эгидия из Витербо, говорившего о «*Divina providentia missum Marsilium Ficinum qui mysticam Platonis theologiam nostris sacris institutis in primis consentaneam atque illorum praeiviam declararet*» (Библиотека Анджелика (Рим), код. 1001, л. 245) [«Божиим промыслом посланном Марсилию Фичино, который впервые обнаружил, что таинственное Платоново богословие находится в согласии с нашими святыми установлениями и предшествует им»] и далее: «*Hec sunt mi Marsili Saturnia regna, hec toties a Sibylla et vatibus aetas aurea decantata, hec Platonis illa tempora ...*» [«Вот, Марсилией мой, Сатурново царство, вот многократно воспетый Сивиллами и пророками золотой век, вот и Платоновы времена ...»]. Ср.: *Kristeller P.O. Supplementum Ficinianum, II, p. 314-316*.

¹⁴ См.: *Rossi V. Il quattrocento ... P. 386*.

¹⁵ См. предисловие Фичино к «Латинскому Платону» (1484): *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. 3. P. 30-31.

¹⁶ *Garin E. La philosophia*. Milano, 1947. Vol. I, гл. 7.

¹⁷ Из работ последнего времени: *Garin E. L'ambiente del Poliziano // Il Poliziano e suo tempo: Congresso del 1954*. Firenze, 1954.

- ¹⁸ Камальдуленские беседы, вышедшие в свет около 1480 г., воспроизводят разговоры 1468 г. в Казентине (см.: *Garin E. L'umanesimo italiano*. P. 110 след.).
- ¹⁹ *Tenenti A. Il senso della morte*. P. 191 след.; цитаты из Полициано и Пико: *Ibid.*, p. 193.
- ²⁰ Так, из двух латинских эпиграмм Алессандро Брачези (1484) известно о существовании портрета дель Пульезе работы Филиппино Липпи (см.: *Perosa A. Un'opera sconosciuta di Filippino Lippi nella testimonianza d'un poeta umanista // Rivista d'arte*, XXIV (1942). P. 193-199). То же относится к портретам Бембо и Тебальдео работы Рафаэля (см. ниже, с. 506 след.).
- ²¹ *Chastel A. La glorification humaniste dans les monuments funéraires de la Renaissance // Atti: Congresso studi umanistici* (1950). Milano, 1951. P. 477-485. См. также выше, с. 45 след., 137-140; *Pope-Hennessy J. Italian Renaissance sculpture*. London, 1958. P. 41 след.
- ²² *Kauffmann H. Die Renaissance in Bürger- und Fürstenstädten*. S. 126-129; см. ниже, с. 367-371.

К Разделу I

- ²³ См. выше, с. 57.
- ²⁴ *Clementini. Racconto storico della fondazione di Rimini e delle origini e vita de' Malatesta*. Rimini, 1627.
- ²⁵ *Battaglini F.G. Della vita e dei fatti di Sigismondo Malatesta*. Rimini, 1884; *Yriarte G. Un condottiere au XV siècle*. Paris, 1882.
- ²⁶ *Ricci C. Il tempio malatestiano*. Roma, 1924. Более поздняя работа: *Ravaioli G., Salmi M. // Studi malatestiani*. Faenza, 1952. См. также: *Supino I.B. Leon Battista Alberti e il tempio malatestiano // Memorie Accad. delle scienze*. Bologna, VIII-IX (1923-1925).
- ²⁷ *Schneider A.M. // Bysantinische Zeitschrift*, 41 (1941). S. 404; *Keller H. Ursprünge der Gedächtnismals in der Renaissance. Kunstchronik*, 7 (1954). Mai. S. 134.
- ²⁸ Как несколько наивно предполагал Э. Мюнц (*Müntz E. L'art italien au Quattrocento*. Paris, 1888), а затем Дж. дель Пьяно (*Del Piano G. L'enigma filosofica del Tempio Malatestiano*), для которого все сводится к идее «цикла религий», зашифрованной якобы в капелле Планет. Напротив, полемическая брошюра: *Garattoni D. Il tempio Malatestiano: Legenda e realtà*. Rocca San Casciano, 1951 (ed. 2 — 1956) преувеличивает простодушие и благочестие Малатесты.
- ²⁹ *Ricci C. Op. cit.* P. 213 след. Об обстановке в Римини: *Battaglini A. Della corte letteraria di Sigismondo Malatesta*. Rimini, 1794; *Saxl F. The classical inscription in Renaissance art and politics // JWC1. IV* (1940-1941). P. 36.
- ³⁰ *Pius Piccolomini. Comment.*, II. P. 51 (éd. 1614); цит. по: *Ricci C. Op. cit.* P. 435.
- ³¹ *Valturius. De re militari*, XII, 13. См. ст. А. Массера: *Ariminum*, I (1928). P. 28 s.
- ³² *Siebenhüner H. Die Bedeutung des Rimini-Freskos ... // Kunstchronik*. 7 (1954), Mai.
- ³³ *Saxl F. Op. cit.* P. 36-37. Дж. Поуп-Хеннеси (op. cit., p. 82 след.) с полным основанием различает здесь работу двух мастерских: Агостино (в капеллах D, III и IV) и Маттео де' Пасти (A, C и I).
- ³⁴ *Mitchell C. The imagery of the Tempio Malatestiano ...* P. 77 след.
- ³⁵ О жизни Филельфо (1398-1481), изгнанного в 1434 г. из Флоренции группировкой Медичи, см.: *Legrand E. Cent dix lettres de François Filelfe*. Paris, 1892.
- ³⁶ *Masai F. Pléthon et le platonisme de Mistra*. Paris, 1955. P. 265.
- ³⁷ *Yriarte C. Op. cit.* P. 449.
- ³⁸ Полный текст надписи см.: *Masai F. Op. cit.* P. 365 (в тексте стоит не *Pandulphus*, а *Panduleus*).
- ³⁹ *Chastel A. Marsile Ficini et l'art*. P. 8; p. 16, примеч. 6. Это высказывание Фичино объясняется главным образом желанием возвысить роль Козимо, который его и призвал и, возможно, умалить значение того, что еще до него сделал для возрождения эллинистических штудий во Флоренции Аргиропул в кружке Донато Аччайуоли. Академия Кареджи обязана Плифону немногим, Фичино и Пико его почти не упоминают (*Garin E. Donato Acciaiuoli ... // Medioevo e Rinascimento*. P. 255).

⁴⁰ Биографии: *Dennistoun J. Memoirs of the dukes of Urbino*. New ed. by E. Hutton. London, 1909; *La Sizeranne R. de. Le vertueux condottiere: Federigo de Montefeltro, duc d'Urbino (1422–1482)*. Paris, 1927. Об ученой среде в Урбино: *Rossi V. Il Quattrocento ...* P. 261 и ссылки на с. 279 (примеч. 65); *Alatri P. Federigo da Montefeltro: Lettere di stato e d'arte (1470–1480)*. Roma, 1949. Обобщающего исследования о художественной среде Урбино до сих пор нет; работы: *Schmarsow A. Melozzo da Forli*. Berlin, 1886, S. 76 след., — и: *Calzini E. L'Arte in Urbino nel Rinascimento // Urbino e i suoi monumenti*. Rocca San Casciano, 1897. P. 127–198, — устарели. Исследование: *Venturi L. Studi sul palazzo ducale di Urbino // L'Arte*, XVII (1914). P. 415–473, — было пересмотрено и расширено А. Вентури, (*L'ambiente artistico urbinato // L'Arte*, XX (1917). P. 259–293; XXI (1916), p. 27–43); дополнением к нему служат статья: *Bombe W. Die Kunst am Hofe Federigos von Urbino // Monatshefte für Kunstwissenschaft*, V (1912). S. 456–474, а также работы П. Ротонди и М. Сальми, ссылки на которые см. ниже. См. также: *Catalogue de l'exposition: Juste de Gand, Berruguete et la cour d'Urbino*. Gand (oct. — dec. 1957).

⁴¹ *Vespasiano da Bisticci. Vite dei uomini illustri del secolo XV*. Firenze, 1938. P. 101–115.

⁴² Большинство рукописей из нее теперь находится в Ватикане (*Codices Urbinate Latini / C. Stornajolo*, ed. 3 vol. Roma, 1902–1921).

⁴³ *Cronaca di Giovanni Santi «Federigo da Montefeltro, duca di Urbino» / Hrsg. H. Holtzinger*. Stuttgart, 1893.

⁴⁴ *Il Cortigiano*, I, 2. Ed. V. Cian. Firenze, 1894. P. 14–15.

⁴⁵ *Kristeller P. O. Suppl. Fic. II*, p. 352.

⁴⁶ *Opera*, p. 1129; p. 849–853 (рукопись находится в Ватиканской библиотеке: *Stornajoli G. Op. cit. T. 3, № 1249: De Christianae legis divinitate*), p. 858–859.

⁴⁷ *Polittiano A. Epistolarum libri XII*. Lugduni, 1533. Lib. III, p. 68 (см.: *Cian V. Il Cortegiano*. Firenze, 1894, p. 14, примеч. 13).

⁴⁸ См. выше, ч. 1, разд. 2, гл. 3, с. 115; *Bonicatti M. Contributo al Giraldis // Commentari*, VIII (1957), 3, p. 195 след.

⁴⁹ Согласно Л. Вентури (*Op. cit.* — см. ниже), камин и декор комнаты принадлежат Франческо Лауране.

⁵⁰ *Schubring P. Illustrationen zu Dantes Komödie. № 323. Ф. Кеннеди (Kennedy F. Il Greco aus Fiesole // Mitteil. Kunshist. Instituts in Florenz. 1932 S. 28 след.)* отождествил автора декора этого помещения с Микеле ди Джованни да Фьезоле по прозвищу «Грек», учеником, а с 1456 г. — наследником флорентийца Мазо ди Бартоломео.

⁵¹ *Stornajoli G. Op. cit. № 716, 717*.

⁵² Его перепечатка и комментарий: *Gombrich E.H. The Renaissance concept of artistic progress // Actes du XXVII Congrès international de l'histoire artistique*. P. 291 след.

⁵³ Исследование основано на старом *Descrizione del Palazzo ducale di Urbino*. 1587 (новое изд.: Firenze, 1859). Работы: *Hofmann Th. Bauten des Herzogs Federigo da Montefeltro als Erstwerke der Hoch-Renaissance*. Leipzig, 1905; *Budinich. Il Palazzo ducale di Urbino*. Trieste, 1904; *Calzini E. Urbino e i suoi monumenti*. Rocca San Casciano, 1897, — сохранили только фактографическую ценность. Ф. Кимбелл и И. Сера (*Kimball F. Luciano Laurana and the High Renaissance // The Art Bulletin*. Vol. X (1927), № 2. P. 125 s.; *Sera L. Il palazzo ducale di Urbino*. Roma, 1930; *Idem. L'arte nelle Marche*. Vol. 2. Roma, 1934) ставили целью уточнить хронологию работы Лаураны, Р. Папини (*Papini R. Op. cit.*, 1946) — работы Франческо ди Джорджо. Новые проблемы поставлены исследованием: *Rotondi P. Il palazzo ducale d'Urbino*. 2 vol. Urbino, 1950.

⁵⁴ Полностью этот документ, обнаруженный Ге в 1838 г., опубликован в кн.: *Rotondi P. Op. cit. P. 109*.

⁵⁵ *Longhi R. Piero della Francesca*. Ed. 2. Roma, 1945. В том же духе и: *Salmi M. Piero della Francesca e Il palazzo ducale d'Urbino*. Firenze, 1945, — где высказаны некоторые гипотезы о деятельности Пьеро — архитектора.

⁵⁶ *Meiss M.* Ovum Struthionis, symbol and allusion in Piero della Francesca's Montefeltro altarpiece // *Studies in art and literature for Belle da Costa Greene.* Princeton, 1954.

⁵⁷ О структуре этого произведения см. статью Р. Виттковера (JWCI, XVII (1952). Традиционно принято датировать его приблизительно 1444 г. (*Longhi R.* Op. cit. P. 40). Но в нем следует видеть намек не столько на местную хронику 40-х гг., сколько на планы крестового похода, что, в соотношении со зрелостью стиля, позволяет принять более позднюю датировку (1464–1465), предложенную П. Теской (*Siebenhüner H.* Op. cit. // *Kunstchronik*, 1954).

⁵⁸ *Petrovitch R.* Questi schiavoni: II: Luciano and Francesco Laurana // *Gazette des Beaux-Arts.* Vol. XXXI. Mars-avril 1947. P. 73 след. См. также в особенности: *Pacchioni G.* L'opera di L. Laurana a Mantova. // *Bolletino d'arte*, 1923–1924. P. 97 s. Лаурана (Вазари называет его в числе учеников Брунеллески) в 1465 г. жил в Мантуе, где ему можно приписать внутренние дворники дворца.

⁵⁹ *Vasari*, ed. Milanese, III, 71–72. Эту гипотезу, принятую А. Вентури (*Venturi A.* Op. cit. T. 8. 1, P. 737–783) и слышком поспешно отброшенную А.С. Уэллером (*Weller A.S.* Francesco di Giorgio. Chicago, 1943. P. 182), некритически применил Р. Папини (*Papini R.* Francesco di Giorgio architetto. 3 vol. Firenze, 1947). Необходимые уточнения содержатся в работах: *Maltese C.* Opere e soggiorni urbinati di Francesco di Giorgio // *Studi artistici urbinati.* I. Urbino, 1949; *Rotondi P.* Op. cit.

⁶⁰ Бальди (*Descrizione ... Ed. nova.* P. 570–571) говорит, что существовала его деревянная модель.

⁶¹ Прежняя ее атрибуция Браманте ни на чем не основана. См.: *Rotondi P.* Quando fu costruita la chiesa di S. Bernardino // *Belle Arte.* 1947. P. 191; *Idem.* Contributi urbinati a Francesco di Giorgio // *Studi artistici urbinati.* P. 38 s.

⁶² *Rotondi P.* Il palazzo ... P. 443, примеч. 153. Одно письмо 1481 г. свидетельствует, что в Урбино тогда находился Б. Понтелли (*Ibid.* P. 446, примеч. 160).

⁶³ Пребывание в Урбино Юста Гентского (он же Йоос ван Вассенхофе) засвидетельствовано в 1473, а Беппугете — в 1477 г. (*Lavalleye J.* Juste de Gand, peintre de Frédéric de Montefeltre. Louvain, 1936; *Catalogo Mostra di Melozzo.* Forli, 1938; *Catalogue de l'exposition Juste de Gand etc.*).

⁶⁴ *Bombe W.* Zur Kommunion der Apostel von Josse van Gent in Urbino // *Zeitschrift für bildenden Kunst*, LXV (1931). S. 70; *Pope-Hennessy J.* Paolo Uccello. London, 1950. P. 155 s.

⁶⁵ *Arcangeli F.* Tarsie. Ed. 2. Roma, 1943. P. 10. В кн.: *Hofmann Th.* Op. cit. P. 88, ил. 1, — дан общий вид двери, а на с. 90, ил. 6 — две инкрустированные перспективы, вероятно, относящиеся к двери из ансамбля «свободных искусств». Более полный свод материалов см.: *Papini R.* Op. cit. Vol. I. Эти «архитектурные виды» следует сопоставить со знаменитыми живописными «ведутами» из Балтимора, Урбино, Берлина и др., о происхождении и атрибуции которых в науке давно ведутся споры. Ф. Кимбелл и Р. Петрович (*Kimball F.* Op. cit.; *Petrovitch R.* Questi Schiavoni ... P. 67) приписывают балтиморское и урбинское панно Л. Лаурани; согласно А.С. Уэллеру (Op. cit. P. 186), как берлинское панно (что возможно), так и картоны инкрустаций (что менее вероятно) принадлежат Франческо ди Джорджо. На самом деле, эти композиции, вероятно, предназначенные для стенок сундуков, тесно связаны с инкрустированными «перспективами» («prospettive») и, если не являются собственно флорентийскими (круга Сангалло), выполнены по тосканским образцам. См.: *Chastel A.* Marqueterie et perspective au XV siecle // *Revue des arts*, III (1953); Я. Буркхардт (*Burckhardt J.* Geschichte der neueren Baukunst. Bd. I: Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart, 1878. S. 48) показал значение этих «чисто архитектурных» изображений.

⁶⁶ См. выше: ч. 2, разд. 1, гл. 3, с. 261. Впрочем, по мнению Г. Гамбы (*Gamba C.* Op. cit. P. 127), с Боттичелли здесь сходны только «общий стиль деталей и выражения». Л. Вентури (Op. cit. P. 456) полагает, что стиль Боттичелли в фигуре Пал-

лады не сохранен: это лишь вольное подражание имевшему успех изображению 1475 г. Ж. Мениль (Op. cit. P. 45) разделяет эту мысль.

⁶⁷ Ф. Арканджели (*Arcangeli F.* Op. cit. P. 11.) предполагает авторство Франческо ди Джорджо. А.С. Уэллер (Op. cit. P. 184) не поддерживает этой атрибуции.

⁶⁸ *Bombe W.* Une reconstruction du studio du due d'Urbino // *Gazette des beaux-arts.* CXXVI (1930). P. 265-273. Эта работа представляет собой частичную перепечатку статьи, цитированной выше.

⁶⁹ Английский орден был пожалован герцогу в 1474 г. (*Dennistoun J.* *Memoirs of the Duke of Urbino.* T. 1, p. 451).

⁷⁰ Р. Лонги приписывает Сандро авторство картонов «к двум дверям Ангельского зала и всему “студиоло”» (*Longhi R.* Op. cit., p. 152; ed. ital. P. 123); Ф. Арканджели (Op. cit.) на основании собственных данных предложил ту же атрибуцию. Л. Вентури (Op. cit. P. 450) и вслед за ним Л. Серра (Op. cit. P. 470-472) приписывают работу Франческо ди Джорджо, но это всего лишь гипотеза, полностью принять которую А.С. Уэллер не счёл возможным (Op. cit. P. 184).

⁷¹ *Chastel A.* *Marqueterie et perspective ...*

⁷² Похвальное слово Луки Пачоли Лендинара: *De divina proportione.* Ed. cit. P. 231 след. См.: *Fiocco G.* *Lorenzo e Cristoforo da Lendinara e la loro scuola* // *L'arte*, XVI (1913). P. 272-288, 321-340; *Longhi R.* *Officina ferrarese.* Roma, 1934. P. 33 (Ed. 2: Firenze, 1956).

⁷³ Эту связь заметил Э. Петерич (*Peterich E.* *Gli dei pagani nell'arte cristiana* // *La Rinascita*, 1942, I. P. 60-61).

⁷⁴ *Bombe W.* Op. cit.

⁷⁵ Их сохранил для нас немецкий эрудит Лоренц Шрадер (*Schrader L.* *Monumentorum Italiae libri IV.* Helmstedt, 1592). На важность их указал В. Бомбе (*Rassegna Marchigiana*, VII (1929). P. 80).

⁷⁶ Историю вопроса см.: *Hutin de Loo.* *Pedro Berruguete et les portraits d'Urbino.* Bruxelles, 1942; *Juste de Gand* : *Catalogue d'exposition.* P. 7 след. См. также указанную выше работу Ж. Лавалле и возражения на нее Ж. Бриганти (*Briganti G.* *Su Giusto da Gand* // *Critica d'arte*, XV (1938). P. 104 след.

⁷⁷ «Per non trovare maestri a suo modo in Italia che sapessino colorire in tavole a olio mando infino in Fiandra per trovare un maestro solenne e fello venire in Urbino, dove per fare molte pitture di sua mano solennissime, e massime in uno studio, dove fece dipingere i filosofi, i poeti, i dottori della chiesa cosi greca come latina, fatti con uno meraviglioso artificio» [«Поскольку он не нашел в Италии мастеров по нраву, которые умели писать цветные картины маслом, он послал даже во Фландрию, чтобы там нашли знаменитого художника и доставили в Урбино, чтобы он своей препрославленной рукой написал много картин, а особенно в кабинете, где ему было велено изобразить на картинах философов, поэтов, учителей Церкви, как греческих, так и латинских, исполненных с чудным искусством»] (*Vespasiano da Bisticci.* Ed. cit. P. 104 след.).

⁷⁸ *Pablo de Cespedes.* *Discurso de la comparacion de la antigua y moderna pintura ...* (1604). Цит. по: *Allende Salazar J.* *Pedro Berruguete en Italia* // *Archivo espanol de arte y archeologia*, № 8 (1927). P. 133-138. См. также: *Angulo Iniguez D.* *Ars Hispaniae* Vol. 12. Madrid, 1954. P. 91 след.; *Mostra Melozzo ...* P. 27; *Juste de Gand*: *Catalogue ...* P. 12 след.

⁷⁹ Для картин, написанных Берругете в Испании, как, например, «Учителя Церкви и мудрецы» из Паредес де Нава, характерна большая выписанность контуров и более сухая фактура, чем для урбинских «портретов». Но богато акцентированное моделирование первой группы урбинских картин можно увидеть в таких работах, как «Оплакивание Христа» (Брера), представленном на выставках Мелощо (№ 84) и Юста Гентского (№ 33), а также «Святой Себастьян» (Урбино) с выставки Юста Гентского (№ 32). Если эти работы, как предполагает Х.А. Нуньо Гайя (*Nuno Gaya J.A.* *En Italia con Pedro Berruguete* // *Gaya*. № 15 (1956).

Р. 147 след.), действительно являются выражением первой, итало-фламандской манеры Берругете, они ясно говорят о его активном участии в росписи «студиоло».⁸⁰ Неосторожно, однако, было бы видеть в некоторых деталях (например, «genietti» на колоннах) руку Браманте. Такую мысль подал П. Ротонди (*Rotondi P. Contributi urbinati al Bramante pittore. Emporium, LVII (1951), № 3. P. 109 след.*, но их абрисы близки к произведениям, обычно приписываемым Берругете, например «Святому Себастьяну» из Урбино.

⁸¹ *Carotti L. Le opere di Leonardo, Bramante et Raffaello. Milano, 1903. P. 154, примеч. 3; Lavalleye J. Op. cit.; Juste de Gand: Catalogue ..., № 25.*

⁸² *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 70, примеч. 16.*

⁸³ *Briganti G. Su Giusto da Gand // Critica d'arte, XV (1938), giugno, p. 107. См. также: Mostra di Melozzo ..., № 45. Современная критика не считает возможной атрибуцию Якопо да Барбары, недостатки которой показаны в ст.: Gronau. Per la storia di un quadro attribuito a J. da Barbari // Rassegna d'arte, V (1905), p. 28. Подпись «Jaco. Bar» здесь должна обозначать какого-то североитальянского художника.*

⁸⁴ *Giovagnoli E. Gubbio nella storia e nell'arte. Città di Castello, 1932.*

⁸⁵ *Remington P. A Renaissance room from the Ducal palace at Gubbio // Bulletin of the Metropolitan museum of art. New York. XXXVI, January 1941. Sect. 2, p. 3-13. Автор полагает (p. 13, примеч. 10), что надпись была сделана позднее, и прямо связывает инкрустации Губбио с урбинскими; он приписывает их Баччо Понтелли, то есть датирует временем до 1482 г. Э. Джованьоли (Op. cit. P. 253-254) приписывает маркетри Мариотти ди Паоло по прозвищу «Терпуоло» при сотрудничестве местного мастера Пьер Анджоло. Именно им принадлежат другие работы по дереву в Губбио, в частности скамьи хоров церкви Сан Доменико (конец века).*

⁸⁶ *Rotondi P. Manifestazioni di paganismo nella civiltà urbinata del Rinascimento. Urbino, 1948; то же в его кн.: Il palazzo ducale ... См.: Chastel A. Deux centres artistiques: Venise et Urbin // Humanisme et Renaissance, XII (1950).*

⁸⁷ Надписи, слегка поврежденные, поскольку замок был заброшен, восстановлены по снимкам, данным Л. Шрадером (Op. cit.). «Polu» — следует читать «poli».

⁸⁸ Сохранилась только картина «Аполлон и музы» (галерея Корсини). См.: *Calzini E. L'Apollo e le muse del duca d' Urbino // L'arte, 1908. P. 225-229. Под каждой фигурой находилась подпись, взятая из XX идилии Авсония.*

⁸⁹ Относительно атрибуций конкретных картин существуют разногласия (см.: *Gnudi C. Giovanni Santi // Mostra di Melozzo ... P. 54).*

⁹⁰ *Rotondi P. Op.cit. P. 146.*

⁹¹ Даже у самого Сангалло (по крайней мере, если верить Вазари) можно отметить любопытный отзвук Треченто в лестнице с двумя перилами из Поджо а Кайяно.

⁹² *Paatz W. Una Natività di Paolo Uccello e alcune considerazioni sull' arte del maestro // Rivista d'arte, XVI (1934), P. 111 след.; Salmi M. Uccello, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno. Ed. 2. Milano, 1938. P. 37.*

⁹³ О деятельности Гоццоли в Кампо Санто см.: *Contaldi E. Benozzo Gozzoli. Milano, 1928.*

⁹⁴ Утверждать вслед за Б. Беренсоном о «преобладании натуралистического течения в 1460—1490 годах» (*Les peintres italiens. P. 117*) можно лишь с двумя уточняющими это определение оговорками. Во-первых, следует иметь в виду «физиогномическую» сторону этого течения, его поиски в области экспрессии, во-вторых, — абстрактные тенденции (например, у Боттичелли).

⁹⁵ *Müller-Walde P. Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci // J. B., XVIII (1897). S. 165. О Боттичелли сказано следующее: «pittore eccellentissimo in tavola e in muro: le cose sua hanno aria virile, sono cum optima ragione et integra proportione» [«превосходнейший живописец для картин и росписей; его вещи обладают му-*

жественным обликом, отличаются превосходной мерой и совершенной пропорцией»].

⁹⁶ Об этом аспекте проблемы см.: *Warburg A. Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance* (1902) // *Warburg A. Gesammelte Schriften*. Bd. 1. S. 185; *Lauts J. Domenico Ghirlandajo*. Wien, 1943; *Langton Douglas R. Piero di Cosimo*. Chicago, 1946. P. 42.

⁹⁷ *Clark K. L. B. Alberti on painting*. London, 1944. P. 19. Автор так характеризует это замечательное соответствие: «That enchanting episode of the history of the spirit, that unique blending of medieval and classical grace, of which Botticelli was the typical painter, Desiderio the sculptor, Politian the poet, Pico della Mirandola the philosopher» [«Этот чарующий эпизод истории духа, это уникальное смешение средневековой грации с классической, типичным художником которого был Боттичелли, скульптором — Дезидерио, поэтом — Полициано, философом — Пико дельла Мирандола»]. Но Пико приехал лишь в 1484 г., а Дезидерио умер в 1464, так что эта формула имеет лишь чисто символическую значимость.

⁹⁸ *Braghirolli W. Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vanucci detto il Perugino* // *Giornale d'erudizione artistica*. 1873. P. 159 след. (письмо от 23 сентября 1502 г.); см.: *Horne H. Op. cit.*; *Mesnil J. Op. cit.* P. 181. «Un altro Alexandro Botecchiella molto m'è stato laudato e per ottimo depintore e per homo che serva volentera, et non ha del velupo come li soprascripti, al quale io ho facto parlare, et questo tal dice quella [sic!] assunto de' presenti e serviria di buona voglia la S.V.». [«Еще одного Александра Ботекееллу очень мне похваляли и как отличного живописца и как человека, что охотно послужит, и нет у него много работы как у вышепоказанных, с коим я просил переговорить, и тот так сказал, с сего же дня в лучшем виде берет это на себя и по доброй воле будет служить Вашей светлости»].

⁹⁹ Успех Перуджино во Флоренции в середине 90-х гг. подтверждает обилие заказов. Франческо дель Пульезе — крупный купец и активный «пакса» — хотел во что бы то ни стало получить «Христа во гробе» из монастыря Санта Клара (Питти), написанного в 1495 г. (*Vasari, ed. Milanese, III, 569-570; Paatz W. Kirchen ... Bd. 1. S. 460, примеч. 26*). В 1505—1506 гг. Перуджино заканчивал главный алтарь церкви деи Серви, начатый Филиппино, и флорентийское общество, наконец, осудило его «деланный» («ridotto a la maniera») стиль. Когда друзья художника стали упрекать его, что он не трудится и оставил хороший стиль из корыстолюбия, Пьетро ответил им: «Я написал такие же фигуры, какие вам раньше нравились, и вы их безмерно похваляли. Если теперь они вам разонравились и вы их браните, при чем тут я?». Нельзя лучше продемонстрировать кризис этого стиля в 1500-е гг.

К Разделу II

¹⁰⁰ См.: *Kallab W. Wasaristudien*. Wien, 1908. S. 281; *Mesnil J. Conaissons-nous Botticelli?* // *Gazette des beaux-arts*. 1930, 2. P. 60-99.

¹⁰¹ *Mesnil J. Les figures de la Mercanzia: Piero del Pollaiuolo e Botticelli* // *Miscellanea d'arte*. Mars 1933; *Ego же. Botticelli*. P. 21 след.

¹⁰² Обо всем этом см.: *Mesnil J. Botticelli*. Paris, 1940, — и наше предисловие к альбому: *Botticelli*. Milano, 1957.

¹⁰³ Как попытался сделать Дж. Голдсмит-Филлипс (*Goldsmith-Phillips J. Early florentine designers and engravers*. Cambridge (Mass.), 1955), связавший с его именем «Христа перед Пилатом» мастерской Б. Бальдини (*Hind A II, 9*), а из числа работ мастерской Росселли — «Жизнь Божией Матери и Христа» (*Hind B I, 1-17*) и «Успение» (*Hind B III, 10*).

¹⁰⁴ О «Триумфе Вахха и Ариадны» (*Hind A. II, 26*) см. выше (ч. 1, разд. 1, гл. 2), О Боттичелли — «художнике по костюму»: *Bertaux E. Botticelli costumier* // *Etudes d'histoire et d'art*. Paris, 1911. P. 115 след.

¹⁰⁵ См. в особенности: *Lipman J. The florentine profile portrait* // *The art bulletin*. XVIII (1936). P. 54-102.

¹⁰⁶ Об инкрустациях по мотивам Боттичелли см. выше, с. 364 след. О Боттичелли и искусстве шитья есть точное указание Вазари: «Fu egli de' primi che trovase di lavorare standardi ed altre drapperie, come si dice, di commesso, perchè i colori non istingano e mostrino da ogni banda il colore del drappo». («Он был одним из первых, кто начал исполнять хоругви и другие полотнища, как говорится, внакладку, чтобы тона не выцветали и виден был цвет ткани на каждой вещи»). Балдахин из Ор Сан Микеле и вышивки к Кресту для процессий в Санта Мария Новелла не сохранились, но известны примеры подобных работ в Орвьето, в музее Польди-Пеццоли.

¹⁰⁷ *Gombrich E.H.* A panel by Apollonio di Giovanni // *JWCI*, XVIII (1954). Аполлонно — автор «Нашествия Ксеркса» (Музей Оберлина, Огайо) — ныне отождествлен с мастером знаменитой иллюстрированной рукописи Вергилия (библиотека Боккардина, Флоренция), представляющей собой лучший образец модного во Флоренции около 1460 г. рыцарского романтизма в области миниатюры.

¹⁰⁸ *Mesnil J.* Op. cit. P. 209, примеч. 148; см. также выше, с. 147.

¹⁰⁹ *Paier W.* Sandro Botticelli // *The Renaissance: Studies in art and poetry*. London, 1910: «It is the sympathy, conveying into his work somewhat more than is usual of the true complexion of humanity, which makes him, visionary as he is, so forcible a realist» [«Именно способность к сочувствию, благодаря которой человек в его работах в большей степени, чем обычно, выявляет настоящую сложность своей природы, делает Боттичелли, при всем его визионерстве, таким убедительным реалистом»].

¹¹⁰ Анализ линейной формы и отклонений от нее, внесенных цветом, у Боттичелли, принадлежащий Л. Вентури и С. Беттини (*Venturi L. Botticelli*. Roma, 1937; *Bettini S. Botticelli*. Bergamo, 1944), дополнен новыми наблюдениями в ст.: *Patillo N.A.* Botticelli as a colourist // *The art bulletin*, XXXVI (1954). P. 3.

¹¹¹ *Mesnil J.* Op. cit. P. 62 след.

¹¹² Часто цитируемые места из Альберти см.: *Alberti L.B.* Ed. L. Mallé. P. 94. См. выше (ч. 2, разд. 1, гл. 3, с. 291), а также: *Chastel A.* Botticelli. P. 15-16.

¹¹³ Вокруг центральной сцены «психомехии» в «Клевете» представлена галерея знаменитых людей — статуи в нишах, в которых заметен отзвук Кастаньо, — и детали декора, в символических звеньях которого еще предстоит подробно изучить замечательный репертуар путти, охотничьих сцен, драматических рельефов и т.п. В этой картине, представляющей злоключения добродетели, иногда видели намек на Пьеро Медичи. Р. Фёрстер (*Förster R.* Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance // *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. 1887. S. 29 след.) установил, что этот текст Лукиана заново ввел в оборот Бартоломео Фонцио.

¹¹⁴ Эта аналогия была развита в вышеупомянутой статье Н. Ферруоло (см. примеч. 309 к ч. 2), к сожалению, не свободной от недоразумений.

¹¹⁵ *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 31.

¹¹⁶ Именно это обеспечило Боттичелли любовь «эстетов» конца века от У. Патера до Жана Лоррена и, наконец, Пруста (*Praz M.* La carne, la morte e il diavolo. Ed. 3. Firenze, 1948. P. 427).

¹¹⁷ *Palm E.V.* Botticelli and Cosme Tura // *Gazette des Beaux-Arts*, XXV (1944). P. 376-378.

¹¹⁸ *Le giornate di Ser Lorenzo Violi*. F. 41a. Цит. по: *Villari*. Op. cit. Vol. 2. P. CVIII, — и: *Horne H.* Botticelli ... Doc. XLVI.

¹¹⁹ Именно таков главный «моральный» довод, который приводит в биографии Боттичелли Вазари (Ed. Milanese, III, 321).

¹²⁰ *Vasari*, ed. Milanese, III, 317.

¹²¹ *Lippmann F.* Drawings by Sandro Botticelli for Dante's Divina Commedia. London, 1896 (Ed. 2. Berlin, 1921); *Mesnil J.* Op. cit. P. 122. Их мнение расходится с датировкой Ш. де Тольная (*Tolnay Ch. de*. Drawings ... P. 113), согласно которой эти великие рисунки выполнены до 1481 г. Подробнее об иллюстрациях к Данте см. выше, с. 102-104.

¹²² Документальные сведения об этой непростой для понимания картине см.: *Davies M. The earlier Italian schools* (Catal. National Gallery). London, 1949: «The painting is related to the later of the Dante illustrations in which Botticelli influenced by Neo-Platonic commentators of the Comedy interpretes the imagery of the poem as subjective expression of a spiritual taste and this thread of neo-platonism links the Dante illustrations in turn with that pagan masterpiece, the Spring» (*Pope-Hennessy J. Sandro Botticelli: The Nativity*. London, 1947 (The Gallery Books, № 15). [«Картина соотносится с последними иллюстрациями к Данте, в которых Боттичелли под влиянием неоплатонических комментаторов “Комедии” трактовал художественный мир поэмы как субъективное высказывание в спиритуальном роде, и эта связь с неоплатонизмом объединяет иллюстрации с таким языческим шедевром, как “Весна”»].

¹²³ Эти его юношеские произведения впервые объединил Беренсон под условным именем «Друг Сандро» (*Berenson B. The study of Italian art. Vol. 1*. London, 1901. («Amico di Sandro»). Об упадке последних из этих работ см.: *Scharf A. Filippino Lippi*. Wien, 1935. S. 11, примеч. 41; *Gamba C. Filippino Lippi e l'amico di Sandro // Miscellanea di storia dell'arte in onore di S.B. Supino*. P. 461. К.Б. Нилсон пишет: «It is just this quality of Neo-Platonism – the yearning after the divine as revealed in earthly beauty – that seems to me to mark the Uffizi panel («Мадонна, поклоняющаяся Иисусу в пейзаже», опубликованная А. Коласанти в: *L'arte*. VI (1903). P. 302. – *A.Ш.*) as Filippino's rather than Amico's» [«Именно этот особенный неоплатонизм – созерцание божественного, открывающегося в земной красоте, – на мой взгляд, говорит о том, что панно из Уффици принадлежит, скорее всего, не “Другу Сандро”, а Филиппино»] (*Neilson K.B. Filippino Lippi*. P. 38), но ничего более конкретного об «особенном неоплатонизме» Филиппино не приводит.

¹²⁴ О работах для Пульезе см. выше, с. 148.

¹²⁵ *Scharf A. Op. cit.* Гл. 4, ill. 22-29; *Hamann R. Masaccio und Filippino Lippi // Deutschland-Italien: Festschrift W. Waetzoldt*. Berlin, 1941. S. 81-89.

¹²⁶ Тема «Апостол Петр и Симон Волхв перед Нероном» разработана в маленьком панно, написанном Гоццолли в 1460 г. для церкви Сан Пьетро Маджоре во Флоренции, а ныне находящейся в музее Метрополитен в Нью-Йорке (*Wehle H.B. A catalogue of Italian, Spanish and Byzantine painting*. New York, 1940. P. 31-32).

¹²⁷ *Légende dorée / Trad. par T. de Wyzewa*. Paris, 1929. P. 315. Ж.С. Бруссоль (*Broussolle J.C. L'art, la religion et la Renaissance*. Paris, 1910. P. 224 s.) показал, что в этой сцене персонаж, обвиняющий апостолов перед «императором», – уже не тот кудесник из «Золотой легенды», которого можно видеть, например, на витраже собора Святого Петра в Бурже, но и Симона Волхва он в нем не находит.

¹²⁸ *Poggi G. Note su Filippino Lippi, la tavola per San Donato di Scopeto e l'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci // Rivista d'arte*, VI (1909), p. 305, VII (1910), p. 93; *Scharf A. Op. cit.* P. 49 след., ill. 59-62.

¹²⁹ *Vasari, ed. Milanese*, III, 473. См. выше, с. 242.

¹³⁰ *Neilson K.B. Op. cit.* P. 139-140.

¹³¹ *Scharf A. Op. cit.* P. 53; *Paatz W. Kirchen ...Bd. 4*. S. 697. См. также: *Vasari, ed. Milanese*, III, 465. Впоследствии Бокки-Чинелли и Рише описывали эту картину как произведение Кастаньо.

¹³² *Scharf A. Op. cit.* Ill. 4.

¹³³ *Vasari, ed. Milanese*, III, 468; *Scharf A. Op. cit.* P. 39 след.; *Bodmer H. Der Spätstil des Filippino Lippi // Pantheon*, 1932. April, S. 126 след., Nov., S. 353 след. См. выше, с. 250.

¹³⁴ *Schubring P. Cassoni*. München, 1912. Bd. 1. S. 299, № 344. Предложенное А. Варбургом (см.: *Scharf A. Op. cit.* S. 111) сближение одежды музы с праздником 1475 г. в Пезаро малоубедительно.

¹³⁵ См. выше: ч. 1, разд. 3, гл. 2, с. 131. П. Гальм и А. Шарф (*Halm A. Das unvollendete Fresko ...; Scharf A. Op. cit.* P. 68 след.) предпочитают отнести это произведение к 1500–1504 гг. ввиду насыщенного фигурами живых существ стиля

фрески. Но «поздний стиль» Филиппино сложился уже к 1490 г., поэтому следует опираться на указание Вазари.

¹³⁶ П. Гальм (Op. cit.) опубликовал этот рисунок (Уффици), подтверждающий атрибуцию фрески, а А. Шарф (*Scharf A. Zum Laokoon des Filippino Lippi // Ibid. 1932. S. 530*) указал на существование другого рисунка. Полезные сведения о начале разработки этой темы см.: *Warburg A. Gesammelte Schriften. Bd. 2. S. 443*. Источником Филиппино была, конечно, не александрийская группа, открытая в Риме в 1506 г., а, вероятно, римская композиция (по «Энеиде»), известная в копии IV в. и повторенная в ряде рукописей (см.: *American journal of archeology, LII (1948). P. 421*. след).

¹³⁷ *Neilson K.B. Op. cit. P. 152-153*. О Куру (*Kurz O. Filippino Lippi's worship of the Apis // The Burlington magazine, LVI (1947). June. P. 145-147*) видит в этой сцене ежегодное вознесение быка Аписа, о котором сообщают старые хроники, в частности Петр Коместор (*Liber Exodi, 4*). Р. Эйслер (*Eisler R. Apis, a golden calf // Ibid. 1948, Febr. P. 58-59*) настаивает на ее астрологическом значении, причем Апис обозначает знак Тельца.

¹³⁸ *Paatz W. Kirchen ... Bd. 3, S. 708* и примеч. 220-227. Общее состояние фресок, реставрированных в 1947 г., исключительно хорошее. См.: *Scharf A. Op. cit. Ил. 112-115; Neilson K.B. Op. cit. P. 159*. Декоративные элементы капеллы Строцци и их происхождение подробно проанализированы П. Гальмом (*Halm P. Das unvollendete Fresko ...*); см. выше, с. 139-140.

¹³⁹ *Opera. Ep. V. P. 787*. Имя «Парфеника» взято из одной поэмы Джованни Баттиста Мантовано в честь Богородицы (1488); оно явно избрано как языческий прообраз почитания Приснодевы.

¹⁴⁰ *Sacher H. Die Ausdruckskraft der Farbe bei Filippino Lippi. Strasbourg, 1929 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 128)*.

¹⁴¹ *Halm P. Op. cit.* С точки зрения Вазари, именно вводом археологической всячины в искусство Флоренции Филиппино главным образом и заслужил славу: «Non lavorò mai opera alcuna, nella quale delle cose antiche di Roma con grande studio non si servisse in vasi, calzari, tropei, bandiere, cimieri, ornamenti di tempj, abbigliamenti di portatura di capo, strane fogge da dotto, armature, scimiterre, spade, toghe, manti ...» [«Он ни разу не написал произведения, где бы ни воспользовался римскими антиками, которые превосходно изучил: вазами, обувью, трофеями, знаменами, украшениями храмов, головными уборами, странными одеждами, доспехами, мечами, саблями, тогами, мантиями...»] (*Vasari, ed. Milanesi, III, 462*). О стиле, связанном с «живыми украшениями», см. выше, с. 313-316.

¹⁴² Поэтому мнение К.Б. Нилсона, будто «неоплатонизм» Филиппино был «subtler and more sensitive than that of his master» [«утонченней и восприимчивей, чем у его учителя»] (Боттичелли. — *A.III.*) (*Neilson K.B. Op. cit. P. 34*), не представляется приемлемым.

¹⁴³ Лучшие из старых работ о Савонароле: *Villari G. La vita di Savonarola. 2 vol. Firenze, 1898; Schnitzer J. Savonarola: Ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance. 2 Bd. München, 1924*, — склонны преувеличивать влияние реформы «плакс» на литературу и искусство. В главах 34 («Отношение к гуманизму и науки») и 35 («Савонарола и искусство Ренессанса») своего труда Шницер переходит все границы исторического подобострастия. С выводом, будто Савонарола наложил печать своего духа на все развитие искусства своего времени (S. 841), невозможно согласиться. В кн.: *Ridolfi R. Vita di Girolamo Savonarola. Roma, 1952*, — эта проблема почти не затронута.

Неумеренное восхваление роли Савонаролы восходит к Рио (*Rio G. de. De l'art chrétien. T. 2. P. 405* след.). Э. Мюнци и В. Боле резко возражали ему, но не перенесли постановку проблемы в план общего взгляда на кризис во Флоренции. Гипотезы книги: *Lafenestre G. Saint François d'Assise et Savonarole inspireurs de*

l'art italien. Paris, 1911, – в отношении Савонаролы (как и св. Франциска) гадалки и несостоятельны.

¹⁴⁴ Многочисленные свидетельства современников обо всем этом см.: *Luca Landucci. Diario fiorentino dal 1450 al 1516* (ed. cit.); *Simone Filipepi. Cronaca // Villari P., Casanova E. Scelta di prediche e scritti di fra Girolamo Savonarola con nuovi documenti intorno alla sua vita. Firenze, 1898.*

¹⁴⁵ О политике республиканской Синьории см.: *Albertini R.von. Das florentinische Staatsbewusstsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat. Bern, 1955* (гл. 1). О месте Савонаролы в ряду проповедников-реформаторов Возрождения: *Jedin H. Geschichte des Konzils von Trient. 2. Aufl. Freiburg i.B., 1951. Bd. 2. S. III.*

¹⁴⁶ См. исследование (во многом тенденциозное): *Ferrara M. L'influenza di Savonarola su la letteratura e l'arte del Quattrocento // Savonarola G. Prediche et scritti. Milano, 1930. P. 359-397* (перепечатано в: *Ferrara M. Savonarola. 2 vol.. Firenze, 1952*). О движении христианского гуманизма в Сан Марко и поэзии «плакса»: *Tonnelli L. L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento. Firenze. 1933. P. 307-309.*

¹⁴⁷ См.: *Bottiglioni A. La lirica italiana. Pisa, 1899. P. 69, примеч. 3, – и особенно: Girardi E.N. L'Apologetico del Savonarola e il problema di una poesia cristiana // Rivista di filosofia neoscolastica. XLIV (1952). P. 412-431.*

¹⁴⁸ См. выше, с. 380.

¹⁴⁹ *Prediche e scritti. P. 100.*

¹⁵⁰ *Проповедь на Аггея в день Всех Святых. Ibid. P. 114.*

¹⁵¹ *Ibid. P. 84.*

¹⁵² *Zabughin V. Il Cristianesimo ... P. 268.*

¹⁵³ *Prediche e scritti ... P. 224.* Картину Боттичелли с текстом Савонаролы сопоставил Г. Горн (*Horne H. Botticelli. P. 302*), интерпретацию отдельных деталей см.: *Ferrara M. Una tela del Botticelli d'ispirazione savonaroliana // Rivista del regale Istituto di archeologia e storia dell' arte. IV (1933). P. 82-90.*

¹⁵⁴ *Crinito P. De honesta disciplina, III, 2.*

¹⁵⁵ *Savonarola. Prediche e scritti. P. 303.*

¹⁵⁶ *Fava D. I libri italiani a stampa del secolo XV nella Biblioteca nazionale di Firenze. Milano, 1936. № 136* (с библиографией).

¹⁵⁷ *Schnitzer J. Op. cit. Bd. 2. S. 775-776.*

¹⁵⁸ «28-я проповедь на Иезекииля»: *Prediche e scritti ...*, p. 272; *Schnitzer J. Op. cit. Bd. 2. S. 806.* Борьба с содомией была одним из настоятельнейших требований реформы нравов. Очень похоже, что цитированное место является ответом на «Пир» Фичино (см. выше, с. 279).

¹⁵⁹ Об этой проблеме см.: *Steinhauser N. Savonarola und die bildende Kunst // Historisch-politische Blätter. CXXXI (1903); Gruyer G. Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarole, publiés en Italie aux XV et XVI siècles, et les paroles de Savonarole sur l'art. Paris, 1879. Nicodemi G. Le idee di Girolamo Savonarola sulle arti figurative // Rivista d'Italia. XXVIII (1925), 2. P. 1061-1080; Mesnil J. Botticelli. P. 154* (по его мнению, взгляды Савонаролы были «путаны до последней степени, а там, где они не путанные, они антихудожественны»); *Chiti M. L'estetica di Savonarola e l'azione di lui sulla cultura del Rinascimento. Livorno, 1912.*

¹⁶⁰ *Hettner H. Italienische Studien. Braunschweig, 1879. S. 150; Maione I. Fra Giovanni Dominici e il Beato Angelico // L'arte. XVII (1914). P. 281-288, 361-368.*

¹⁶¹ «Проповеди на Амоса и Захарию» (1496): проповедь в пятницу третьей недели Поста.

¹⁶² Там же: проповедь в субботу второй недели Поста.

¹⁶³ 27-я проповедь на Иезекииля.

¹⁶⁴ 46-я проповедь на Иезекииля (ср.: *Schnitzer J. Op. cit. S. 807*).

¹⁶⁵ *Chastel A. Le bûcher des vanités // Cahiers du Sud. Mai 1956.*

¹⁶⁶ Gruyer G. Op. cit. Один из примеров такой комбинации символов: *Hind A.* Op. cit. P. 150; ил. 218.

¹⁶⁷ Vasari, ed. Milanese, III, 317. Несмотря на попытки М. Федрары (Op. cit.), установить это произведение не удалось.

¹⁶⁸ Tocco F. Il Savonarola e la profezia // *La vita italiana del Rinascimento.* Ed. 3. Milano, 1896. P. 351-396. О случаях насилия народа против сторонников Савонаролы: *Ridolfi R.* Poesie inedite di Giovanni Sarto contro il Savonarola. Firenze, 1933.

¹⁶⁹ Chastel A. L'Apocalypse en 1500. См. ниже, с. 315.

¹⁷⁰ Ferrara M. Op. cit. P. 383.

¹⁷¹ Г. Толде (*Thode H.* Michelangelo und das Ende der Renaissance. Berlin, 1903. Bd. 2. S. 293-320) пытался доказать прямое влияние «плакса» на Микеланджело. К. Фрей (*Frey K.* Michelagnoli Buonarrotti: Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst. Berlin, 1907. Bd. I. S. 111-118) опроверг его интерпретацию, придя к разумному выводу, что Савонарола для Микеланджело был «мучеником и своего рода политическим символом».

¹⁷² Ее художники перечислены в кн.: *Marchese V.* Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti dominicani. Firenze, 1854. T. I. P. 368.

¹⁷³ См. предисловие к «Жизни Фра Бартоломео» Вазари в изд.: Firenze, 1911.

¹⁷⁴ Pagnino G. Vita di Sante Pagnini Lucchese, dell'ordine de' Predicatori. Roma, 1653. Поскольку Санте Панныни уехал из Италии в 1522 г., его сочинения были напечатаны позднее в Лионе. Он был приором Сан Марко в 1504—1506 и вновь в 1511—1513 гг. Его роль была оценена по достоинству в работе: *Wind E.* Sante Pagnini and Michelangelo // *Gazette des Beaux-Arts.* XXVI, (1944). Juillet-décembre. P. 211 след.

К Разделу III

¹⁷⁵ Огромная литература о Леонардо систематизирована (впрочем, не вполне удовлетворительно) в кн.: *Verga E.* Bibliographia Vinciana. 2 vol. Bologna, 1931, — и регулярно обзревается в ежегоднике «Raccolta Vinciana». Из недавних исследований выделяются: *Heydenreich L.H.* Leonardo da Vinci. 2 Bd. Basel, 1954 (перепечатка однотомного издания: Zürich, 1943) и сборник «Leonardo: Saggi e ricerche», в котором работа: *Castelfranco G.* Momenti della recente critica vinciana (p. 417-477), является обзором литературы последнего времени.

О живописи Леонардо: *Clark K.* Leonardo da Vinci: An account of his development as an artist. Cambridge, 1939 (ed. 2: 1952). О рисунках: *Popp A.E.* Leonardo da Vinci: Zeichnungen. Berlin, 1928; *Popham A.E.* Les dessins de Léonard de Vinci. Bruxelles, 1947 (англ. ориг.: London, 1946). О текстах: *Fumagalli G.* Leonardo «omo senza lettere». Firenze, 1938 (ed. 2: 1952). О рукописях: *Calvi G.* I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e bibliografico. Bologna, 1925; *Richter J.P.* Op. cit. (Neue Aufl.). Bd. 11. S. 393 след.

¹⁷⁶ Ср. наши выводы о деятельности Леонардо в 1492 г.: *Humanisme et Renaissance.* XIV (1952), XVI (1954). Программу исследования прекрасно обозначил А. Маринони (*Marinoni A.* Il mito di Leonardo // *Leonardo da Vinci. I rebus ...* Firenze, 1954. P. 25): «Riesaminare l'attività di Leonardo, i suoi pensieri e le sue opere, per sceverare ciò che è suo da ciò che è d'altri, oppure è frutto di nostre fantasie. Quindi ricostruire i legami che uniscono una produzione così multiforme. Si vedrà allora che non esiste, per esempio, una botanica o una anatomia di Leonardo, in senso moderno, ossia come scienza autonoma; ma solo la ricerca di un artista che, considerando la pittura una vera filosofia e una rappresentazione compiuta e profonda del reale, non poteva accontentarsi di riprodurre le superficie dei corpi ...» [«Пересмотреть всю деятельность Леонардо, все его мысли и произведения, чтобы вычлнить, что у него свое, что чужое, а что и вовсе плод нашей фантазии. Затем следует восстановить связи, которые объединили бы столь многообразную продукцию. Тогда выяснится, что не существует, к примеру, ботаники или анатомии Леонардо в современном смысле слова, то есть как самостоятельных наук, а существуют лишь поис-

ки художника, который, считая живопись истинной философией, совершенным и глубоким выражением действительности, не мог удовлетвориться воспроизведением поверхности тел...»].

¹⁷⁷ Жизнеописание Леонардо, принадлежащее Вазари, с комментарием Дж. Поджи издано: *La vita di Leonardo da Vinci*. Firenze, 1919 и переведено в нашем изд.: *Léonard de Vinci par lui-même*. Paris, 1952. Работа: *Langton Douglas R. Leonardo's childhood // Burlington Magazine*. LXXXV (1944), November, — дает сводку фактов относительно детских лет художника (который вовсе не был несчастным бастардом, как изображает его беллетризованные биографии) и приходит к выводам относительно «хронической неуравновешенности» Леонардо и его интереса к «материнству» (Р. 266). См. его же кн.: *Leonardo da Vinci, his life and his pictures*. Chicago, 1944 (гл. 1-3).

¹⁷⁸ См. эти сведения в: *Müller-Walde P. Leonardo da Vinci: Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur florentinischen Kunst und zu Raffael*. München, 1889—1890. S. 8-26; *Seidlitz W. von. Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*. 2 Bd. Berlin, 1909 (2. Aufl.: Wien, 1935; гл. 1-2).

¹⁷⁹ Сводка фактов об отношениях Леонардо и Лоренцо: *Solmi E. Leonardo e Machiavelli // Scritti Vinciani*. Firenze, 1924 (гл. 9).

¹⁸⁰ *Fabriczy C. von. Archivio storico italiano*. Ser. 5, vol. 7 (1891); *Frey K. Il codice Magliabecchiano* (стб. XVII, 17). Berlin, 1892. P. 110.

¹⁸¹ *Frey K. Ibid.*, S. 64. Резюме дискуссий историков по всем этим вопросам см.: *Seidlitz W. von. Op. cit.* S. 74.

¹⁸² Загадочная фраза из «Атлантического кодекса»: «*medici mi crearono e mi destrugono*», возможно, имеет в виду благодеяния, полученные художником в юности, и неприятности его в зрелом возрасте (*Bode W. Studien über Leonardo da Vinci*. Berlin, 1921. S. 73). Кальви также полагает возможным думать, что «создали и погубили» художника именно Медичи, а не какие-то «медики» (*Calvi G. Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci // Archivio storico Lombardo*. II (1916). P. 419). В.П. Валентайнер (*Valentiner W.R. Leonardo as Verrocchio's coworker // The Art bulletin*. XII (1930). P. 43-89; перепечатано в: *Valentiner W.R. Studies of Italian Renaissance sculpture*. New York, 1950) обратил внимание на работы Леонардо на службе у Медичи.

¹⁸³ *Vasari*, ed. Milanese, IV, 29.

¹⁸⁴ *Léonard de Vinci par lui-même*. P. 65.

¹⁸⁵ Например, автор книги: *Thiis J. Leonardo da Vinci: The florentine years of Leonardo and Verocchio*. London, 1910, — приходит к выводу, что «по той или иной причине Леонардо не был по достоинству оценен главным покровителем искусств Флоренции» (р. 34).

¹⁸⁶ Эти гипотезы, исследованные уже Э. Сольми (Op. cit.), вновь анализировал К. Кларк (Op. cit. P. 37-39).

¹⁸⁷ *Solmi E.* Op. cit. Однако указание на «кружок мистиков-савонаролистов» в начале 80-х гг. представляет собой поразительный анахронизм.

¹⁸⁸ *Thiis J.* Op. cit. P. 53. Та же мысль в: *Reymond M. L'éducation de Léonard // Conferenze Florentine*. Milano, 1910. P. 50-79; *Planiscig L. Verrocchio ...* S. 35.

¹⁸⁹ К. Кларк (Op. cit. P. 5) подчеркивает важность «прелеонардовской» скульптуры Верроккио.

¹⁹⁰ Таковы (согласно и с общим направлением взглядов Вазари) упомянутые работы Э. Мюнца, В. Бодде и П. Мюллера-Вальде; последнюю весьма сочувственно цитирует И. Тиис (Op. cit. P. 57-59).

¹⁹¹ *Valentiner W.R.* Op. cit. и статья в: *The Art quarterly*. IV (1941). P. 3-33, — также включенная в его «*Studies ...*». Однако автор склонен к чрезмерно парадоксальной постановке проблемы, переворачивая ее и говоря о «Леонардо как учителя Верроккио».

¹⁹² *Clark K.* Op. cit. P. 11.

¹⁹³ *Simson O.G. von.* Leonardo and Attavante // *Gazette des Beaux-arts.* November 1943. P. 305 след. Первая миниатюра находится в миссале Томаса Джеймса, епископа Дольского (Гаврский музей) и отмечена уже в кн.: *Ancona A. d'.* Op. cit. T. 1. P. 91. Вторая входит в миссал Матвея Корвина (Брюссельская библиотека): см.: *Gheyn J. Van den.* Catalogue des manuscrits ... Bruxelles, 1901. T. 1. P. 277.

¹⁹⁴ Б. Беренсон в знаменитом очерке о Леонардо (*Berenson B.* The study and criticism of Italian art. London, 1916. Vol. 3. P. 1-37) впервые высказал утверждение (не вполне справедливое) о его тенденции к академизму и неискренности. См.: *Clark K.* Op. cit. P. 22. При исследовании крупных композиций с этой точки зрения безусловно необходимо опираться на анализы Вёльфлина (*Wölfflin H.* L'art classique ... Гл. 2).

¹⁹⁵ *Clark K.* A catalogue of the drawings by Leonardo da Vinci, in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle. 2 vol. Cambridge, 1935. № 12276.

¹⁹⁶ См. документы, опубликованные Б. Бекерини (*La Rinascita.* № 17 (1941) и: *Magni-Duffloq E.* Leonardo e la musica // *Leonardo da Vinci.* Novare, 1939.

¹⁹⁷ *Richter J.P.* № 1439 (Ed. cit., II, S. 358); *Léonard de Vinci par lui-même.* P. 48; *Calvi G.* Contributi ... P. 432; *Raccolta Vinciana.* X (1919). P. 301.

¹⁹⁸ См. ниже, с. 515.

¹⁹⁹ *Moeller E.* Leonardos Bildnis der Ginevra Benci // *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst.* XII (1937-1938). S. 175-209.

²⁰⁰ *Della Torre A.* Op. cit. P. 547.

²⁰¹ *Ibid.* P. 555 след.

²⁰² Э. Мёллер (Op. cit. S. 202, примеч. 29) датирует эту запись маем-июлем 1502 г.

²⁰³ *Vasari,* ed. Milanese, IV, 27.

²⁰⁴ Существующие точки зрения на эту проблему можно разделить на три класса.

1. «Леонардо — позитивист»: как предтеча позитивной науки, порвавший со средневековой мыслью, Леонардо не мог иметь ничего общего с «бреднями» Академии (*Séailles G.* Léonard de Vinci, l'artiste et le savant. Paris, 1892; *Solmi E.* Leonardo. Firenze, 1900 и др.). Его учение об искусстве чисто «позитивно», и идеи флорентийского кружка во внимание не принимаются (*Blunt A.* Artistic theory in Italy. New ed. London, 1954, гл. 2). Насколько недостаточна эта точка зрения, можно понять по таким работам, как, например: *Konstantinowa A.* Die Entwicklung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Strasbourg, 1907 (*Zur Kunstgeschichte des Auslandes;* № 54).

2. «Леонардо — герметист»: как мысль, так и искусство Леонардо принадлежат к мистическому, «окультурному» направлению, распространявшемуся во Флорентийской академии (*Péladan.* La philosophie de Léonard de Vinci. Paris, s.a.; *Vulliaud P.* La pensée ésotérique de Léonard de Vinci. Paris, 1910; nouv. éd.: Paris, 1945; то же: *Bérence F.* Léonard de Vinci ouvrier de l'intelligence. Paris, 1945, — и, несколько менее ясно: *Brion M.* Léonard de Vinci. Paris, 1952). Неосновательность эзотерических толкований, в которых особое значение приобретает луврский «Вах», особенно очевидна в таких книжонках, как: *Mairot-Dromard* (Мме). Le fond de la Joconde et l'esthétique de Léonard de Vinci. Besançon, 1932. В эстетическом плане Р. Байер (*Bayer R.* Léonard de Vinci: la grâce. Paris, 1933) целиком связывает искусство Леонардо с эстетикой «сияния», восходящей к неоплатонизму.

3. «Леонардо — платоник поневоле»: мысль Леонардо полна идей, ведущих происхождение от гуманистического неоплатонизма, против которого он, в то же время, постоянно резко выступал. Эту точку зрения впервые вкратце очертил Л. Ольшки (*Olschki L.* Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Litteratur. Leipzig, 1919. Bd. 1). Затем ее приняла как рабочую гипотезу А.Э. Попп (*Popp A.E.* Leonardo da Vinci: Zeichnungen. Berlin, 1928) и особенно Дж. Фумагалли (*Fumagalli G.* Leonardo «omo senza lettere»). Ю. фон Шлоссер. (Op. cit. S. 152) также называет Леонардо «обратившимся платоником», а

Дж. Боас (*Boas G. The Mona Lisa in the history of taste // The journal of history of ideas. I (1940), № 2. P. 212*) замечает: «Even in Leonardo, whose interest in reproducing natural objects led to those amazing anatomical and botanical and geological drawings, there are neoplatonic elements» [«Даже у Леонардо, интерес которого к воспроизведению природных предметов породил такое множество анатомических, ботанических и геологических рисунков, есть элементы неоплатонизма»]. В том же духе ставит проблему Э. Гарен (*Garin E. La cultura fiorentina nell'età di Leonardo // Belfagor. Maio 1952. P. 272-289*; включено в его кн.: *Medioevo e rinascimento*), а также мы (*Chastel A. Léonard de Vinci et la culture // Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI siècle. Paris, 1954*). Подробнее ссылки см. в следующей главе.

В недавней работе: *Gantner J. Leonardos Visionen, von der Sintflut und vom Untergang der Welt. Geschichte einer künstlerischen Idee. Bern, 1958*, — особо подчеркивается значение внутренней эволюции понятий и форм в творчестве Леонардо. Автор не ставит проблему связей Леонардо с современными ему мыслителями, но показывает элементы его «космовозрождения» в свете, близко согласующемся с наблюдениями нашего исследования.

²⁰⁵ *Heydenreich L.H. Leonardo da Vinci. S. 103; Léonard de Vinci par lui-même.*

²⁰⁶ *Chastel A. Léonard de Vinci et la culture (см. выше).*

²⁰⁷ Свод текстов Леонардо осуществлен в труде: *Richter J.P. The literary works of Leonardo da Vinci. 2 vol. New ed. London, 1939*, — который и поныне остается основополагающим. Издание Маккарди: *The notebooks of Leonardo da Vinci. New York, 1939* (франц. пер.: *Les carnets de Léonard de Vinci. Paris, 1943*) менее надежно как по тексту, так и по принципам классификации. Выборку текстов в систематическом порядке подготовил Дж. Фумагалли (Op. cit.). Полное издание было начато А. Маринони: *Leonardo da Vinci. Scritti letterari. Milano, 1953*. Мы выпустили в свет перевод самых основных текстов в изд.: *Léonard de Vinci par lui-même (см. выше)*. См. также: *Scritti scelti di Leonardo da Vinci / A cura di A.M. Brizio. Torino, 1952*.

В кн.: *Pedretti C. Studi vinciani. Geneve, 1957*, — даны многие текстологические подробности, а в приложении — хронология листов «Атлантического кодекса». «Трактат о живописи» Леонардо представляет собой компиляцию середины XVI в. на основании его записей, опубликованную в 1651 г.; в тех случаях, когда рукописи сохранились, он не всегда им соответствует. Издание Г. Людвига (*Il trattato della pittura. Wien, 1879*) сопровождается немецким переводом. Издание П. Макмэхона (*Leonardo on painting. 2 vol. Princeton, 1956*) воспроизводит рукопись, служившую основой издания 1651 г. Сборники, выходившие на французском языке (*Traité de la peinture / Ed. par Péladan. Paris, 1907; Morceaux choisis. Paris, 1907*), составлены без критического рассмотрения и содержат множество нелепостей, повторяемых в работах, написанных по сведениям из вторых рук.

²⁰⁸ Из недавних работ см.: *Castelfranco G. Op. cit. (1954)*. «Философия» Леонардо давала повод к самым противоречивым: суждениям. Б. Кроче (*Croce B. Leonardo filosofo // Conferenze Florentine. Milano, 1910. P. 227-256*) обвиняет Леонардо, как натуралиста и агностика, в том, что он не имел представления о творческом сознании. Дж. Джентиле (Op. cit.) резонно заметил, что у Леонардо есть «эта идея о разуме, лежащем в начале всех вещей в природе и на вершине исканий человека — мысли, становящейся природой и в конце концов достигающей сознания самой себя в человеке, тем замыкая круг мироздания» (p. 200). Тем самым Леонардо сближается с платонизмом своего времени, противопоставляясь Галилею и Бруно.

Мало что дают наспех написанные работы Р. Юнга: *Huyghe R. Leonardo da Vinci et l'humanisme // Actes du XVII congrès de l'histoire d'art (1952). Den Haag, 1955. P. 41-48; Idem. La pensée de Léonard appartient-elle à la Renaissance? //*

L'amour de l'art. № 67-69 (1952), в которых Леонардо представлен мыслителем, совершенно чуждым своей эпохе, например: «Леонардо отказался примкнуть к платоническому течению, которое Лев Х, будучи из рода Медичи, сделал центральным в век, носящий его имя. Напротив, он присоединился к течению, родившемуся в середине века, точнее в конце XII в., под огромным впечатлением от открытых тогда сочинений Аристотеля, а в XIII и XIV вв. отделившемуся от философа, но продолжавшему действовать, что привело к предвидению и даже основанию экспериментального, материалистического и позитивистского метода, из которого произошла современная наука» (Leonardo ... et l'humanisme. P. 49-50). Ни одно из этих положений, на наш взгляд, нельзя принять. «Платоническое течение» сформировалось по меньшей мере за полвека до Льва Х и ничем особенным ему не обязано; «экспериментальное течение» парижских схоластов отнюдь не готовило «современной науки»; научные идеи итальянского Возрождения представляют собой этап, отличный как от оккамизма XIV в., так и от картезианства (см. работы Э. Кассирера и соображения Дж. Сартона и Э. Панофски в сб.: *The Renaissance: A symposium*. New York, 1952); противопоставление платонизма и аристотелизма весьма относительно и далеко не является самым существенным для того времени (см. ссылку на исследования Э. Гарена и П.О. Кристеллера в нашей кн.: *Marsile Ficin et l'art*. P. 21, примеч. 51; неверность употребления понятия «аристотелизм» показал Г. Кастельфранко (Op. cit. P. 446). Мы, напротив, думаем, что: 1) научная мысль Леонардо вполне принадлежит своему времени; 2) ошибочно отделять Леонардо-ученого от Леонардо-художника, умственная деятельность которого проходила в контексте «культуры мастеровских».

²⁰⁹ Э. Сольми в предисловии к изд.: *Leonardo: Frammenti letterari*. Firenze, 1900, — дал краткий очерк этапов научных исследований Леонардо, но не развития его мысли. Много идущего к делу есть в исследовании: *Bongiovanni F.M. Leonardo pensatore*. Piacenza, 1955.

²¹⁰ *Gwyne Griffiths J. Leonardo and the latine poets // Classica et mediaevalia*. København, XVI (1955). P. 268 след.

²¹¹ Список инженеров см.: *Richter J.P.* Op. cit. §1381 и *Solmi E.* Fonti... P. 288. Записи об Архимеде: *Richter J.P.* Op. cit. §879, 883, 1381, 1421, 1474, 1475, 1504.

²¹² См.: *Marinoni A.* Gli appunti lessicali e grammatici di Leonardo da Vinci. Т. 1. Milano, 1943; *Ego же* в изд.: *Leonardo da Vinci. Scritti letterari*. Milano, 1952; *Fumagalli G.* Leonardo e Poliziano // *Poliziano e suo tempo* (Congresso, 1954). Firenze, 1957. P. 131 след.

²¹³ «Io ho tanti vocaboli nella mia lingua materna ch' io m'ho piuttosto da doler del bene intendere le cose che del mancamento delle parole colle quali io possa bene esprimere il concetto della mente mia» [«В моем родном языке есть столько речений, что я страдаю больше от недостаточно хорошего понимания вещей, чем от недостатка слов, каковыми я мог бы хорошо выразить понятия своего рассудка»] (Qu. An., II, 16a).

²¹⁴ Ed. H. Ludwig. §33, 1 (S. 68-70); *Fumagalli G.* Op. cit. P. 47 49. Перевод, данный Пеладаном (*Traité de la peinture*. P. 10), совершенно неверен: весь абзац приведен с пропусками и переделками. См.: *Müller-Walde P.* Lebensskizze ... S. 43 след. О роли рисунка: *Benesch O.* Leonardo da Vinci and scientific drawing // *The American scientist*. XXXI (1943). P. 311-348; *Johnson M.* Art and scientific thought. London, 1944 (гл. 4).

²¹⁵ «Non mi legga chi non è matematico nelli mia principi» (Qu. An., IV, 14 b; *Richter J.P.* № 3; *Fumagalli.* Op. cit. P. 53.

²¹⁶ Trattato ... Ed. Ludwig, §1; пер. Пеладана (с грубой ошибкой) — *Traité ...* P. 10; *Richter J.P.* № 1157; *Fumagalli.* P. 47.

²¹⁷ Рукопись Института Франции. G. 47 2o (*Richter J.P.* № 1151; *Fumagalli.* P. 44).

²¹⁸ Codex Atlanticus. F. 147b r (*Fumagalli.* P. 44 и др.).

²¹⁹ Cassirer E. Individuum und Kosmos ... S. 78. Далее автор пишет, что Леонардо «не был, так сказать, затронут духом неоплатонизма», что означает уходить от проблемы.

²²⁰ Sergescu P. Léonard de Vinci et les mathématiques // Léonard et l'esprit scientifique. P. 73 след..

²²¹ Капитальное исследование: Duhem P. Léonard de Vinci: Ceux qu'il a lu, ceux qui l'ont lu. Paris, 1900, — должно приниматься с осторожностью, поскольку, как указал Э. Гарен (Op. cit.), в нем не учтены современные Леонардо учения. Эдмондо Сольми (Solmi E. Studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci. Modena, 1898; Idem. Nuovi studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci. Mantova, 1905) собрал высказывания Леонардо по геологии, физике и оптике, но вне надлежащей исторической перспективы: «В то время, как Марсилио Фичино с произвольным синкретизмом возводил здание философии, не отвечавшей ни на один из вопросов, стоявших перед умами по выходе из средневековых битв, лишь два мыслителя, полностью противоположные по истокам, воспитанию и обстоятельствам жизни — Кузанец и Леонардо, — впервые дали противоположные ответы о проблеме сознания» (с. 3); с точки зрения автора, они были «представителями современных рационализма и эмпиризма». См. также: Baratta M. Leonardo da Vinci e i problemi della terra. Torino, 1903 и последнюю работу: Weyl R. Die geologische Studien Leonardo da Vincis // Philosophia naturalis. Meisenheim, 1950.

²²² Gentile G. Il pensiero di Leonardo. Firenze, 1941; Garin E. Storia della filosofia italiana. Milano, 1940. Vol. 2. P. 96 («Le ragioni matematiche che Leonardo vuol scoprire sono di sapore chiaramente platonico, e neoplatonica è tutta la sua natura, viva per un' anima di ragione che ne spiega l'ordine e la simmetria, che giustifica la nostra conoscenza» («Математические основания, которые желает открыть Леонардо, явно платоновские по духу, а вся его “природа”, животворимая разумной душой, объясняющей ее порядок и симметрию и дающей обоснование всему нашему знанию, — неоплатоническая»)).

²²³ Brizio A.M. Scritti scelti ... P. 55; Castelfranco G. Momenti della recente critica... P. 476.

²²⁴ Calvi G. I manoscritti di Leonardo da Vinci. P. 49; Pedretti C. Op. cit. P. 268, 278.

²²⁵ На деле овидиев «Пифагор» излагает учение Анаксимандра (Santillana G. De Léonard et ceux qu'il n'a pas lu // Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI siècle. Paris, 1951. P. 52).

²²⁶ Дж. Кальви указал, что этот текст содержит «корень той разновидности пифагореизма, которую можно найти в некоторых из идей Винчи» (Calvi G. Contributi ... P. 431), но истоки «космического мистицизма», который, как показал Э. Гарен (Garin E. La cultura fiorentina ...), имеет чисто флорентийское происхождение, он ищет в Падуе. Неоплатонический гуманизм усвоил из него главное: для него деятельность природы также демонстрирует ее жизнь и «душу», для него человек также принимает существеннейшее участие в этом космическом процессе. Фичино лишь напоминает, что в человеческой душе не все детерминировано подлунным миром и царством времени, что судьба понимаема не только на этом уровне. См. выше, с. 215, 219, 257-259.

²²⁷ Léonard de Vinci par lui-même. P. 147. См.: Bilancioni G. Leonardo da Vinci e la doctrina del macro e del microcosmo // Miscellanea di Studi in onore di E. Verga. Milano, 1931. P. 1 след.; в дополнение к этой работе необходимо учитывать замечания Э. Гарена. (La cultura ... P. 15).

²²⁸ Th. Pl., IV, 1. Ср.: «Мы видим:, как земля, зачиная из своих собственных семян, порождает бесчисленное множество деревьев и живых существ и дает им пищу; она дает рост даже камням, которые суть как бы ее зубы, травам, которые ей словно волосы, откуда прикреплены к ней корнями: вырванные с корнем из земли, они более не растут. Как можно сказать, что чрево сей жены не живое,

когда оно само из себя производит [...] столько чад?» (Opera. P. 122-123). См.: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. P. 94.

²²⁹ *Johnson M. Leonardo's fantastic drawings // The Burlington magazine*. 1942. P. 141 след., 192 след.

²³⁰ *Cod. Atl. 203a r; Fumagalli*. P. 72; *Baratta M. Op. cit.* P. 272.

²³¹ «Рукопись Института», 4b, 5b; *Fumagalli*. P. 67 след.; *Morceaux choisis ...* P. 118-119 (№ 253). Сократ упомянут здесь ошибочно: приписанная ему теория принадлежит Анаксагору. См., впрочем, недавнюю работу: *Fumagalli G. Leonardo e le favole antiche // Atti V Convegno di studi sul Rinascimento* (1956). Firenze, 1958. P. 111 след. На исключительное значение этого текста особо указал Р. Байер (Op. cit. Bd. 2. Гл. 5).

²³² *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. P. 81 след.

²³³ *Fumagalli*. P. 67-68.

²³⁴ М. Джонсон (*Johnson M. Art and scientific thought*. London, 1944. Гл. 4) приходит к выводу: «Since we recollect that Copernicus and Kepler far later were pervaded by Neo-Platonic and Pythagorean survivals, these may even more probably have touched Leonardo empirical scientist though he was» [«Если мы признаём, что гораздо позже Коперник и Кеплер были проникнуты пережитками неоплатонизма и пифагорейства, то еще более вероятно, что они затронули Леонардо, хотя он и был ученым-эмпириком»] (P. 175).

²³⁵ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. I, 1. О значимости этой проблемы см.: *Kristeller P.O. The modern system of the arts // Journal of the history of ideas*. XII (1951). P. 496-528; XIII (1952). P. 17-45.

²³⁶ См.: *Paragone: A comparison of the arts by Leonardo da Vinci / Ed. by I. Richter*. Oxford, 1949 (с предисл.); «Trattato della pittura»: Ed. Ludwig, I, 1-5; ed. McMahon. 1-58. В ст.: *Ferguson W.K. Humanist views of the Renaissance* (p. 25-26), — эти тексты поставлены в исторический контекст. Их общая интерпретация: *Venturi L. La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*. Bologna, 1919.

²³⁷ *Trattato ...*: Ed. Ludwig. § 27 (Т. 1. P. 56); ed. McMahon. № 28 (p. 17).

²³⁸ *Ibid.*: Ed. Ludwig, §28; ed. McMahon, № 34. Все метафизические похвалы зрению восходят к знаменитому месту из Платона (Tim., 47 — *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. P. 82-83). Дополняют их у Леонардо физиологические исследования глаза (особенно в рукописи D); они собраны и прокомментированы в: *Ferrero N. Leonardo da Vinci on the eye // American Journal of archaeology*. Vol. 35 (1952), № 4.

Чтение «через которое душа созерцает» («per la quale l'anima specula») — общепринятая конъюктура Людвиг; в Ватиканской рукописи стоит: «per la quale la sua via specula» («через которое [душа] ищет свой путь к красоте»).

²³⁹ *Trattato ...* Ed. Ludwig, § 26, 28 (Bd. 1, S. 56-58); Ed. McMahon, № 32, 34. «Божественные науки» («scienze divine») в этом месте следует понимать как «богословские».

²⁴⁰ Ed. Ludwig, §23; Ed. McMahon., §42.

²⁴¹ См.: Ed. Ludwig, § 31b (Bd. 1, S. 62); Ed. McMahon, §26. На тему «Леонардо и музыка»: *Richter J.P. The literary works ...* Т. 1. P. 69 след.; *Magni Duffloq E. Leonardo und die Musik // Leonardo*. Novara, 1939. О двух типах красоты — музыкальной и визуальной: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. 2. Гл. 2.

²⁴² *Trattato ...*: Ed. Ludwig, §27; ed. McMahon §28; *Paragone ...* P. 68.

²⁴³ Рукопись К Института Франции. Л. 49а (цит.: *Fumagalli*. P. 53).

²⁴⁴ *Trattato ...*: Ed. Ludwig, §13 (Bd. 1, S. 28); ed. McMahon §35 (P. 24); *Fumagalli*. P. 37-38.

²⁴⁵ Э. Сольми (*Solmi E. Le fonti ...* P. 37) не увидел связи многих тем Леонардо с Альберти; на них указал К. Брун (*Brun C. Leonardo da Vinci und L.B. Alberti // Repertorium für Kunstwissenschaft*. 1892. S. 267), а затем — Л. Вентури (Op. cit. Т. 1. Гл. 3). О переходе от Альберти к Фичино см.: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. II, 4.

- ²⁴⁶ Trattato ...: Ed. Ludwig, §68 (Bd. 1, S. 126); ed. McMahon № 280 (P. 113); *Fumagalli*. P. 257.
- ²⁴⁷ Trattato ...: Ed. Ludwig, §13 (Bd. 1, S. 18); ed. McMahon §35; *Fumagalli*. P. 38. См. также: Ed. Ludwig, §56 (Bd. 1, S. 110); ed. McMahon, §71 (P. 24).
- ²⁴⁸ Ibid.: Ed. Ludwig, §60 (Bd. 1, S. 116), 79b (S. 138); ed. McMahon, §93, 96.
- ²⁴⁹ Ed. Ludwig, §13; ed. McMahon § 35. Эта сторона художественного «учения» Леонардо в кн.: *Blunt A. Artistic theory ...* не освещена.
- ²⁵⁰ *Esche S. Leonardo da Vinci : Das anatomische Werk*. Basel, 1954.
- ²⁵¹ *Richter, I*, §488; *Fumagalli*. P. 258; *Mesnil J. Botticelli*. P. 59.
- ²⁵² Trattato ...: Ed. Ludwig, §58a (S. 114); ed. McMahon §72; *Zissel E. Die Entstehung des Geniebegriffs*. Tübingen, 1926.
- ²⁵³ Trattato ...: Ed. Ludwig, §65 (S. 118); «*materia*» здесь переведено как «*materielle Trägheit*» [«материальная косность»]. В примечании (Bd. 3, S. 233) поясняется: «*Nach der Platonischen Lehre von der Unzulänglichkeit der Materie für die Absichten der Seele*» [«Согласно учению Платона о недостаточности материи для осуществления помыслов души»]. Однако Фумагалли (*Fumagalli*. P. 252, прим. 5) видит здесь неправильное чтение и предлагает вместо «*materia*» «*miseria*» [«немошь»]. Изд. McMahon, §78 сохраняет редакцию Урбинской рукописи и передает это слово как «*what you are made of*» [«то, из чего ты сделан»].
- ²⁵⁴ Trattato ...: Ed. Ludwig, §108 (S. 118); ed. McMahon, §86; *Gombrich E.H. Leonardo's grotesque heads: Prolegomena to their study // Leonardo: Saggi e ricerche*. Roma, 1954. P. 199-219. См. также выше, с. 71 след.
- ²⁵⁵ Trattato ...: Ed. Ludwig, §189; ed. McMahon, §261; *Gombrich E.H. Léonard et le «componimento inculto» // Etudes d'art*. Alger, 1953-1954. № 8-10; см. выше, с. 328, 332.
- ²⁵⁶ *Steinitz K.T. A reconstruction of Leonardo da Vinci's revolving stage. // Art quarterly*. 1944, autumn. (рисунки Cod. Ar. 224v и 231r здесь связаны с праздником 1490 г., где представлялся «Рай»); *Marinoni A. Il regno e il sito di Venere // Convivium*, XXIV (1956); *Idem. Il Poliziano e il suo tempo*. P. 273-287 (показано, что эти рисунки относятся к «Орфею» Полициано). См. также: *Pedretti C. Studi Vinciani*. P. 90 след.
- ²⁵⁷ *Chastel A. Léonard de Vinci et la culture*. Разд. 3.
- ²⁵⁸ *Johnson M.* Op. cit.
- ²⁵⁹ *Fumagalli G. Eros di Leonardo*. Milano, 1954; *Idem. Leonardo, omo senza lettere*. P. 344; *Garin E. La cultura fiorentina ...* P. 13.
- ²⁶⁰ *Léonard de Vinci par lui-même; Marinoni A. Il regno ...* P. 277 след.
- ²⁶¹ «Questo si è il Piacere insieme col Dispiacere e figurati binati» (*Richter, I*, ил. LIX; *Fumagalli*. P. 335; *Popham A.E. The drawings ...* 107). К. Педретти (Op. cit. P. 54 след.) отметил упоминание этого мотива у Ломатто (*Lomazzo. Trattato ...* VI, 53).
- ²⁶² *Sopra l'Amore, III, 1. В ст.: Ivanov N. Remarques sur la Joconde // Revue d'esthétique*, 1952, — отмечена связь текстов Леонардо и Фичино, но не указано, что Леонардо позицию Фичино отвергает.
- ²⁶³ Знаменитое место об «*anima-farfalla*», которая «*non s'avede che desidera la sua disfazione*» [«не знает, что желает своей гибели»]: *Richter*. № 1162. См.: *Panofsky E. Studies in iconology*. P. 182.
- ²⁶⁴ Trattato ...: Ed. Ludwig, §139; ed. McMahon, §277.
- ²⁶⁵ См. выше, с. 303.
- ²⁶⁶ *Langton-Douglas R.* Op. cit. P. 98.
- ²⁶⁷ *Bayer R.* Op. cit. S. 153. Trattato ...: Ed. Ludwig, §61 (S. 116); ed. McMahon, §94; *Fumagalli*. P. 274.
- ²⁶⁸ Ed. Ludwig, §547, 548 (Bd. 2, S. 2-3); ed. McMahon, §576, 579. Соответствующие места из Фичино см.: *Chastel A. Marsile Ficin et Part*. Разд. 2 («Прекрасное»). Р. Байер (Op. cit. S. 77 след.) решительно утверждает «спекулятивный» смысл света у Леонардо и его связь с неоплатонической мистикой, «которую Винчи превратил в проблему» (с. 143).

- ²⁶⁹ Trattato Ed. Ludwig, §412, 549; ed. McMahon, §434, 577; *Fumagalli*. P. 273. К этому также: Ludwig, §93 (S. 148), 137-138 (S. 182); ed. McMahon, §137, 286.
- ²⁷⁰ *Clark K.* Op. cit. P. 174.
- ²⁷¹ *Baratta M.* *Curiosita Vinciana* ... (Гл. 2: Leonardo enigmofilo); *Marinoni A.* *I Rebus*... P. 120 след.
- ²⁷² *Hind A.* *Early Florentine engravings*. London, 1939. Vol. 1; *Baltrusaitis J.* *Le Moyen Age fantastique*. Paris, 1955.
- ²⁷³ А. Делла Торре (Op. cit. P. 153, примеч.) вслед за Уциелли отверг толкование Э. Мюнца (Op. cit. P. 229), который видел в этой «академии» реальное ученое учреждение. О миланском круге Леонардо см.: *Malaguzzi-Valeri*. *La corte di Ludovico il Moro*. Milano, 1913. Т. 1.
- ²⁷⁴ См. ниже, с. 518-519.
- ²⁷⁵ *Malaguzzi-Valeri F.* *Leonardo da Vinci e la scultura*. Bologna, 1922.
- ²⁷⁶ См. письмо Леонардо к цеховым мастерам – заказчикам собора: *Léonard de Vinci par lui-même*. P. 71 след.
- ²⁷⁷ *Heydenreich L.H.* *Die Sakralbau-studien Leonardos da Vinci*. Leipzig, 1929. О связях Леонардо с Браманте еще раньше писал Дж. Джованнони (*Giovannoni G.* *Bramante e l'architettura italiana // Saggi sulla architettura del Rinascimento*. P. 72), а до него – Дж. Малагуцци-Валери (Op. cit. Milano, 1915. Т. 2).
- ²⁷⁸ *Baroni C.* *Elementi stilistici fiorentini negli sudi vinciani di architettura a cupola* ... См. выше, с. 111-125, особенно 121-122.
- ²⁷⁹ Trattato Ed. Ludwig, §236 (Bd. 1, S. 262); ed. McMahon, §110.
- ²⁸⁰ Наиболее полный анализ картины дан в работах: *Thiis J.* Op. cit. Гл. 9; *Calvi G.* *L'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci // Raccolta Vinciana*. X (1919). P. 1-44.
- ²⁸¹ *Clark K.* *Leonardo's Adoration of the Shepherds and Dragon fight // The Burlington Magazine*. LXII (1933), Jan. P. 21-26. Видимо, автор статьи все же заходит слишком далеко, относя к этому времени «переход от реализма к фантастике».
- ²⁸² *Hamilton N.* *Die Darstellung der heiligen drei Könige* ... S. 108. См. выше, ч. 2, разд. 1, гл. 2.2.
- ²⁸³ *Brun C.* *Leonardos Anbetung der Magier im Lichte seiner Trattato della Pittura // Raccolta Vinciana*, X (1919). P. 45-60.
- ²⁸⁴ *Clark K.* Op. cit. P. 31-32; *Langton-Douglas R.* Op. cit. P. 74-75. Н. Иванов (*Ivanov N.* Op. cit.) говорит даже о соединении в картине «элеатского» и «гераклитовского» начал, как находящихся в сердцевине любой рефлексии «платоновского» типа.
- ²⁸⁵ Trattato Ed. Ludwig, §366 (Bd. 1, S. 366; ed. McMahon, §396); §178 (S. 214; ed. McMahon, §270); см. также §180 (S. 216) и 362 (ed. McMahon, §248, 374).
- ²⁸⁶ Лувр, В.В. № 1068; *Popham*, № 42.
- ²⁸⁷ Школа Изящных искусств (Париж). В.В. № 1081; *Popham*, № 48. Кальви (Op. cit.) заметил значимость этой «фигуры старца, закрывшего глаза руками», но не показал, что от нее происходят и погруженный в раздумья человек справа внизу, и старик с ввалившимися глазами.
- ²⁸⁸ Британский музей. В.В. № 1023; *Popham*, № 49. Таким образом, рисунок уходит от образа святого Иосифа, который, возможно, был первым толчком (профиль святого, склоненного на посох, можно видеть в эскизах к «Поклонению пастухов» – В.В. № 1010b, 1109; *Popham*, № 39, 40a). В гамбургском рисунке (В.В. № 1021; *Popham*, № 41) он повернут лицом к двум другим персонажам.
- ²⁸⁹ Лувр (В.В. № 1065; *Popham*, № 42); Оксфорд, Ашмолеанский музей (В.В. № 1058; *Popham*, № 52 – этот рисунок, скорее всего, не является непосредственным этюдом к «Поклонению волхвов»); Кёльн, музей Вальраф-Рихарц (В.В. № 1014; *Popham*, № 47).
- ²⁹⁰ *Thiis J.* Op. cit.; *Gronau C.* *Leonardo da Vinci*. London, 1903. P. 91.
- ²⁹¹ *Calvi G.* Op. cit. P. 31.
- ²⁹² К этой подробности привлек внимание Дж.Кальви (Op. cit.); ему же принадлежит сопоставление с отрывком из Данте.

- ²⁹³ *Planiscig L. Andrea del Verrocchios Alexander-relief // Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. Wien, 1933. S. 89 след.; см. также выше, с. 248-248.*
- ²⁹⁴ *Clark K. Op. cit. P. 8; Popham A.E. Op. cit. P. 48 след.; Gombrich E.H. Leonardo's grotesque heads. P. 205. По мнению В.Р. Валентайнера (см.: The Art quarterly. 1941. P. 22), рисунок воина (Британский музей ок. 1475) руки Леонардо, Дарий (Берлинский музей, ок. 1480) – Верроккио, мраморный Сципион (Лувр) – Леонардо, а Александр (Нью-Йорк) – Верроккио. Таким образом, Леонардо везде предшествовал своему учителю. Эта гипотеза слишком смела и необоснованна (*Planiscig L. Op. cit.; Langton-Douglas R. Op. cit.*). Нам удалось показать, что такое противопоставление есть уже в серебряном рельефе Верроккио «Усекновение главы Иоанна Предтечи» на алтаре Баптистерия.*
- ²⁹⁵ *Mackowsky H. Michelangelo. 4. Aufl. Berlin, 1925. По предположению Малагуцци-Валери (Op. cit.), Леонардо принадлежат рисунки и обмеры статуи См. об этом: Valentiner W.R. (The Art bulletin. 1930. P. 87-88) и обоснованные возражения ему в указ. кн. Л. Планишига.*
- ²⁹⁶ *Gombrich E.H. Op. cit.; Belt E. The aging process in the work of Leonardo. Los Angeles, 1950.*
- ²⁹⁷ *Clark K. Op. cit. P. 69; Popham A.E. Op. cit. P. 49 след.; Berenson B. Drawings ... № 1019. См. выше, с. 278.*
- ²⁹⁸ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 94; С. 258 наст. кн.*
- ²⁹⁹ «Бестиарий» «Рукопись Н» составлен по флорентийской рукописи «Цвет добродетели» и старой «Ачербе», переизданной в Милане в 1484 г., в той или иной мере исправленной на основании «Естественной истории» Плиния Старшего в переводе Ландино на вольгаре (Venezia, 1474) и, возможно, «Иероглифики Горуполлона» (*Solmi E. Le fonti ... № LXXVIII; Berenson B. Op. cit. № 1064; Popp A. Op. cit. № 21 (с датировкой 1482 г.); Popham. № 110A (с датировкой ок. 1494 г.).*
- ³⁰⁰ *Cod. At. F. 370b (Richter. Т. 2. P. 302).*
- ³⁰¹ *Richter, № 602; Fumagalli, p. 168.*
- ³⁰² О «Битве при Ангиари» см.: *Suter K.F. Leonardos Schlachtenbild. Strasbourg, 1937; Neufeld G. // The Art bulletin XXXI (1949). P. 170 след.*
- ³⁰³ Показано Э.Л. Гомбрихом (Op. cit.).
- ³⁰⁴ Выражение «мастерица-природа» («artifiziiosa natura») восходит к Фичино (Th. Pl., XIV, 9, Opera, p. 319), где применено к созданию видов животных. См. выше, с. 219.
- ³⁰⁵ См. статьи Мейера Шапиро: о статуях из Муассака (The Art bulletin. XIII (1931). P. 485-486) и *Schapiro M. Leonardo and Freud: An art history study // Journal of the history of ideas. New York. XVII (1956). P. 166.*
- ³⁰⁶ *Opera. P. 807. Chastel A. Marsile Ficin et l'art. P. 94.*
- ³⁰⁷ См. с. 420 след.
- ³⁰⁸ См.: *Bayer R. Op. cit. P. 215; Tolnay Ch. de // Revue des arts. II (1952). P. 18 след.; Boas G. The Mona Lisa in the history of taste // Journal of history of ideas. I (1940). P. 2. Основания, чтобы отвергнуть идентификацию Вазари (довольно позднюю), изложены К. Педретти (Humanisme et Renaissance. XVIII (1956); то же в его кн.: Studi Vinciani. P. 132 след.).*
- ³⁰⁹ *Langton-Douglas R. Op. cit. P. 55 след.*
- ³¹⁰ О Леонардо и флорентийском пейзаже см.: *Goldscheider R. Leonardo da Vinci: Landscape and plants. London, 1952, – и работы, указанные выше (примеч. 498 к ч. 2).*
- ³¹¹ *Cod. Arundel. (Лондон, Британский музей). F. 155a. (Ed. Vinciana. Т. 2. Roma, 1930; Fumagalli. P. 35; Richter. № 1339; Péladan. Op. cit. № 224 – невнятный и неверный перевод).*
- ³¹² В науке справедливо указывалось на глубину эпитетов, ритм глагольных форм и значимость звукописи («la minacciante e scura spelonca ...») в этом блестящем по стилю тексте (*Fumagalli. P. 35, примеч. 2).* Ключевой термин «мас-

терица-природа» употреблен также в «Codex Atlanticus» (F. 86a – *Fumagalli*. P. 45, примеч. 1).

³¹³ *Clark K. Drawings ...* № 12579. А.Э. Попхем (Op. cit., ил. 282) оспорил связь двух частей рисунка (волны и профиль), а также отождествление профиля с Леонардо.

³¹⁴ Cod. Atl. F. 57b, 370a (*Fumagalli*. P. 193-194).

³¹⁵ Cod. Arundel. F. 234a (*Richter*. № 961; *Fumagalli*. P. 92); F. 156a (*Fumagalli*. P. 158; *Richter*. № 954).

³¹⁶ Тем самым происходит сближение с другим творцом, изображенным на основании Клавдиана на фризе Поджо а Кайяно (см. выше, с. 224)

³¹⁷ О проблемах, связанных с существованием двух вариантов картины, см.: *Davies M. Earlier Italian schools*. P. 204 s. Л. Вентури (*Venturi L. La critica e l'arte*), объясняя превращение дома в пещеру, приводит параллель с двумя местами из «Трактата ...» (Ed. Ludwig, §86, 93; Ed. McMahon, §140, 137; *Fumagalli*. P. 276). На одном из рисунков Мантеньи к триптиху Уффици, известном по гравюре с него (воспроизведен: *Goldscheider J. Op. cit.* III. 111. 61 (p. 36), «Мадонна с Младенцем» изображена под уступом скалы. Что касается позднейшего варианта той же темы (Лондон, Национальная галерея), М. Дэвис полагает, что ассоциация с Вифлеемской пещерой здесь не играет большой роли: «Such things would be at most what put the idea of rocks into Leonardo's head: their strange prominence in this picture is due to Leonardo's original genius» [«В крайнем случае, нечто подобное могло подать Леонардо саму мысль о скалах, но их странные изломы на этой картине созданы оригинальным гением Леонардо»] (*Davies M. The Virgin of the rocks in the National Gallery*. London, 1947. P. 13).

³¹⁸ *Lavin M.A. Giovannino Battista... // The Art bulletin*, XXXVII (1955), № 2. P. 96 след.

³¹⁹ Об истории этой темы в античной философии: *Schuhl P.M. La fabulation platonicienne*. Paris, 1947. P. 45-74 («Вокруг пещеры»; с. 47 – цитата из Цицерона: *De natura deorum*, 37). Источник текста – «*Peri philosophias*», фр. 12 (*Jaeger R.W. Aristoteles: Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*. Berlin. 1923. S. 167-168).

³²⁰ *Toutain J. Les cavernes sacrées dans l'antiquité grecque*. Paris, 1913. P. 137-187 (Bibliothèque du musée Guimet, 39). Известное место из «Хорографии» географа Помпония Мелы (I в. н.э.) описывает посещение пещеры в Киликии, посвященной Коре. Здесь также научное исследование переходит в религиозное поклонение. В том месте, где пещера уходит в землю, «зрелище так прекрасно и чудно, что с первого же взгляда смущает дух». В глубине пещеры открывается другая; в этом месте слышны странные звуки, поток низвергается в бездну, и эта пропасть «запечатлена величием и святостью и поистине достойна богов, которые, как думают, в ней обитают» (*Pomponius Mela. Chorographia*, I, 13 / Hrsg. von C. Frick. Leipzig: Teubner, 1880).

³²¹ *Порфирий*. Пещера нимф, гл. 9 (франц. пер. Ж. Трабюкко с послесл.: *Saintyves P. Les grottes dans les cultes magico-religieux*. Paris, 1916. P. 11). Неопифагорейская базилика Порто Маджоре была задумана как подземная капелла, напоминающая «адитум» или мистическую крипту (*Carsopino J. Op. cit.* P. 211 след.). Плотин (Ennead. IV, 8, 1) связывает в одном философском представлении идею бегств с идеей озарения в пещере-храме.

³²² *Poimandre*, VIII (Ed. Nock, I, 89). Фичино неоднократно возвращался к «пещерному мифу»: в одной из глав «Платоновского богословия» и в письме к Анджеллеро Рикардо Англиарензе (ок. 1477), где переписан большой отрывок из его перевода (Орега. Ер. IV. P. 773-774). Его переводу VII книги «Государства» был предпослан комментарий, поясняющий значение символа. Согласно Э. Сольми (*Solmi E. Le fonti dei manoscritti ...* № CXLVIII), у Леонардо было собрание сочинений Платона в переводе Фичино. Э. Гарен (*Garin E. Il Rinascimento italiano*. Milano, 1941. P. 135.) отметил возможность зависимости Леонардо от Фичино.

³²³ Многие дилетанты, толковавшие это произведение, указывали на его космологический подтекст. Н. Иванов (Op. cit.) видит в «Джоконде» женское воплощение «мировой души» Фичино.

³²⁴ *Heydenreich L.H.* La Sainte Anne de Léonard de Vinci // *Gazette des Beaux-arts*. 1933. № 2. P. 205 s. Картон (Берлингтон-Хауз) тщательно отделан и не был подготовкой к луврской картине, которая восходит к другому картону, известному по описанию современника (письмо фра Пьетро да Нуволария к Изабелле д'Эсте) и свидетельству Вазари. Текст этого широко известного письма см.: *Beltrami L.* Documenti su Leonardo da Vinci. Milano, 1919; *Cartwright J.* Isabella d'Este: Trad. Fr. Paris, 1912. P. 180. В. Суида (Op. cit. P. 131) подверг сомнению, что описание брата Пьетро относится к луврской картине, но следует согласиться с выводами упомянутой статьи Гейденрейха (P. 212), принятыми и А.Э. Попхемом (Op. cit. P. 73); см. также: *Hommage à Léonard de Vinci*. Paris; Musée du Louvre, 1952. P. 35 след.

³²⁵ *Clark K.* Op. cit. P. 112.

³²⁶ *Möller E.* Leonardo's Madonna with the yarn winder // *Burlington Magazine*, XLIX (1926). P. 11 след.; *Popp A.E.* Op. cit. P. 18; *Langton-Douglas R.* Op. cit. P. 29, ill. 48 (копия Луини). О размышлениях Леонардо на тему неодолимой необходимости см.: *Fumagalli*. P. 338, 341 и этюд М. Джонсона (Op. cit.).

³²⁷ *Stites R.* More on Freud's Leonardo // *College art journal*, VIII (1948-1949), № 1. P. 40.

К Разделу IV

³²⁸ Значение умбрийской школы в искусстве Флоренции, Рима и Северной Италии вообще заслуживает внимания. Среди умбрийцев встречается множество второстепенных, часто почти карикатурных художников вроде Никколо да Фолиньо, Маттео да Гвальда, Боккати, Бонфильи и Капероли, но попадаются и весьма культурные мастера — например, автор знаменитых панно Барберини (Нью-Йорк и Бостон), возможно, бывший в Умбрии лишь проездом, мастер восьми картин «Житие святого Бернардина», датированных 1473 г. (Перуджа), или мастер «Благовещения» (собрание Гарднера, Бостон). В статье: *Zeri F.* Il maestro dell' Annunziona Gardner // *Bollettino d'arte*, XXXVIII (1953). P. 125-139, 233-249, — наследие последнего предлагается расширить за счет Фьоренцо де Лоренцо (который, в таком случае, окажется его никчемным подражателем) и отождествить с Пьерматтео ди Амелиа. Особенно важной становится эта проблема в связи с оценкой раннего творчества Перуджино. Он родился в 1445 г., но до работ в Сикстинской капелле, где его мастерство достигло уже полного блеска, упоминается лишь в связи с фреской в Черквето (1478). Он вышел из школы Пьеро делла Франческа, на что совершенно определенно указывает Вазари, и принимал активное участие в работе мастерской Верроккио, от которой сохранил блеск фактуры и уравновешенность композиции. Отсюда атрибуции «Мадонны» Жакмара-Андре (Беренсон), лондонского «Товия», берлинской и лондонской (под № 296) «Мадонн» (*Ragghianti C.L.* // *L'arte*, XXXVIII (1935); *Longhi R.* // *Paragone*, 35, p. 22). Исходя из этих общих данных, проясняется и деятельность Антониaccio Романо и Бартоломео делла Гатта в Центральной Италии в конце XV в.: Перуджа в 1480-1490-х гг. действительно переняла эстафету у Флоренции, и не только в монументальной живописи.

³²⁹ *Berenson B.* Les peintres italiens de Renaissance.

³³⁰ *Vasari*, ed. Milanese, III, 498; *Ricci C.* Pinturicchio. London, 1902 (англ. пер.); *Ehrle F., Stevenson E.* Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia. Roma, 1897. Описание всего ансамбля см.: *Pastor L.* Histoire des papes. Ed. 6. T.6, p. 162 след.; *Gnoli U.* Pittori e miniatori dell' Umbria. Spoleto, 1923. P. 284 след.

³³¹ См. недавнее исследование: *Saxl F.* The appartamento Borgia // *Lectures ...* Vol. 1. P. 174-188.

³³² Schmarsow A. Die Eintritt der Grotesken ...

³³³ Giehlow K. Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance // Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des K.H. Wien. XXXII (1915). P. 43 след; Seznec J. Op. cit. S. 106 след.

³³⁴ Canuti F. Il Perugino. 2 vol. Siena, 1931. P. 139, примеч. 1. «Cronaca di città di Perugia dal 1492 al 1503» опубликована в: Archivio storico Italiano: Raccolta di opere e documenti, XV, 2. Firenze, 1851.

³³⁵ Schneider R. Pérouse. Paris, 1914 (Villes d'art); Zabughin F. Il Rinascimento cristiano...: «F. Maturanzio, Segretario dei Dieci, aveva proposto quale tema delle "istorie" un soggetto nettamente "ficiniano": l'uomo che s'india merce l'incarnazione del Verbo, l'armonia del mondo raggiunta con la conciliazione degli studi classici e della pietà cristiana» [«Франческо Матуранцио, секретарь Совета Десяти, в качестве темы для картин предложил явно "фичинианские" сюжеты: обожение человека благодаря воплощению Слова; гармония мира, достигнутая вследствие примирения классического образования и христианского благочестия»].

³³⁶ Bombe W. Geschichte der peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio. Berlin, 1912. S. 267 след.

³³⁷ Ж. Сулье (Soulier G. Raphael et les fresques du Caimbio // France – Italie. T. 7: Juillet-août 1913) привел достаточно аргументов в опровержение предположений А. Вентури (Venturi A. Storia T. 7, pt. 2. P. 762-850; то же в его кн.: Raphael. Milano, 1952), приписавшего Рафаэлю фигуры «Силы» и «Умеренности», и У. Ньюли (Op. cit. P. 73 s.), приписавшего ему всю серию «Пророков и сивилл», предположив невероятно позднюю ее датировку (вплоть до 1505–1507 гг.). См. также работы: С. Gamba (1932), S. Ortolini (1948), E. Camesasca (1957).

³³⁸ Fumi L. Il duomo di Orvieto e i suoi restauri. Roma, 1891. P. 371 след.

³³⁹ Düsler L. Signorelli. Berlin; Leipzig, 1927, P. XXXII след. (детали всех фресок).

³⁴⁰ Л. Фуми (Fumi L. Orvieto. Bergamo, s.a. (Italia artistica, 83) указывает на гуманиста архидиакона Альбера, преподавателя университета в Перудже, как на одного из возможных советников Синьорелли. В кн.: Vischer R. Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Leipzig, 1879, — собрано все, что нужно для решения проблемы (S. 183), но автор не обратил внимания, что замысел включал борьбу с «плаксами».

³⁴¹ Их предпринимал аббат Р. Марсель, но в печатном варианте своей книги «Marsile Ficini» (Op. cit. P. 555 s.) он согласился с нашими выводами.

³⁴² См. об этих источниках: Mancini G. Vita di Luca Signorelli. Firenze, 1903. P. 106, 110.

³⁴³ Подробное описание в кн.: Luzi L. Il duomo di Orvieto. Firenze, 1866. P. 59-200.

³⁴⁴ Ibid., P. 194. О типах поэтов см. выше, разд. 1, гл. 2 (III).

³⁴⁵ Vischer R. Op. cit. P. 303. А. Вентури (Venturi A. Luca Signorelli. Firenze, 1921. P. 43) видит в их мощной манере довод в пользу их принадлежности самому мастеру.

³⁴⁶ Подробное толкование цикла медальонов см.: Luzi P. Op. cit. P. 59-200; Düsler L. Op. cit. P. 204 -206; с. 104-105 наст. кн.

³⁴⁷ Venturi A. Luca Signorelli. P. 42-43.

³⁴⁸ См. об этом орнаменте: Fumi L. Op. cit. P. 147; Venturi A. Luca Signorelli. P. 44; с. 312-316 наст. изд.

³⁴⁹ Среди светских ансамблей с гуманистической программой, задуманных еще в духе Кваттроченто, следует упомянуть большую залу палатцо Петруччи в Сиене, где в конце пути встретились Пинтуриккио и Синьорелли. Богатый дом Пандольфо Петруччи, прозванного Великолепным, был построен в 1505–1508 гг., а роспись его закончена в 1513 (см.: Venturi A. Storia... Vol. 9. Ил. 339, 340). Потолок залы был расписан небольшими панно Пинтуриккио (см.: Bulletin of the Metropolitan Museum. XVI (1921). P. 19 след.), пять свода украшены медальонами с изображением муз и картушами (см.: Franchi A. // L'art, XXIX (1882), № 2. P. 147-152, 181-185). Наконец, на стенах находилась серия из восьми картин работы Пинтуриккио

и Синьорелли (или учеников Синьорелли) на аллегорические темы, часть которых ныне хранится в Лондонской Национальной галерее (каталог: *Davies M. The earlier Italian schools. London, 1951*). Среди них: «Улисс и Пенелопа» и «Великодушие Сципиона» Пинтуриккио, «Кориолан», «Торжество непорочности», «Клевета Апеллеса» и «Праздник Пана» Синьорелли. Связь между этими картинами установить трудно, однако примечательно, что Синьорелли здесь вернулся к теме Апеллеса, разработанной Боттичелли, и к «Торжеству Пана», которое сам он написал двадцатью годами раньше для Лоренцо (см. выше, с. 227-233).

К Разделу V

³⁵⁰ Начиная с 1502 г. круг «реформаторов» и гуманистов, объединивший бывших друзей Фичино, собирался в садах Руччеллаи. Пьетро Кринито в хорошо известном месте книги «*De honesta disciplina*» говорит о некоей «*syva oricellaria*» [«садовой куше»], из которой в начале нового столетия исходило все стб́ящее во Флоренции. Местом собраний был не дворец на виа Скала, а парк на склонах Фьезоле, украшенный ботаническими партерами и античными бюстами, часть которых была взята из собраний Медичи (*Müntz E. Les collections de Médici au XV siècle. Paris, 1888. P. 107; Passerini L. Curiosita storico-artistice fiorentine. Firenze, 1886*). Историки XVIII в. полагали, что эти собрания, происходившие по инициативе Бернардо Руччеллаи и его сыновей, хранили наследие Академии Кареджи, хотя и отмечали, что «собственно платоновские темы они отставили и занимались больше вопросами красноречия», то есть итальянской литературы (Бандини (1751); цит. по: *Della Torre A. Op. cit. P. 30*). На самом деле кружок садов Руччеллаи по целям был главным образом политическим и желал найти выход из упадка республики, но его открытая, энциклопедическая, пронизанная эзотерическими токами культура, бесспорно, продолжала существовавшее прежде движение. См. в первую очередь: *Gilbert F. Bernardo Ruccellai and the Orti Oricellari // JWCI, XII (1949). P. 114*.

³⁵¹ Среди огромной литературы на эту тему отметим: *Klaczko J. Jules II. Paris, 1898; Pastor C. Histoire des papes. T. 6-7; Creighton M. A History of the Papacy from the great Schism to the Sack of Rom. London, 1919. Vol. 6; Rodocanachi F. Le pontificat de Jules II. Paris, 1928* и соответствующие тома «*Storia di Roma*».

³⁵² *Vasari*, ed. Milanese, VII, 171. Впрочем, меч как эмблема предполагал тут же и книгу в соответствии с формулой «*Eh utroque Caesar*» [«Цезарь в том и другом», то есть как воин и как литератор], восходящей к Юстиниану, не вполне забытой в средние века и возрожденной в XVI в. (*Panofsky D., Panofsky E. Pandora's Box. New York, 1956, P. 40, примеч. 10*).

³⁵³ Франческе да Мелето в сочинении «Пир о сокровенных истинах Писания», написанном в начале века, обращение иудеев назначал на 1517 год, мусульман - не позднее 1536, реформу Церкви и всемирное единение - на 1530 (*Bongi S. Francesco da Meleto, un profeta fiorentino ai tempi dei Machiavelli // Archivio storico Italiano, III (1889). P. 63*).

³⁵⁴ *Hefele C.J., Hergenroether J., Leclercq H. Histoire des Conciles, VIII, 1. Paris, 1917. P. 343-344*. О том, что означают эти «двадцать лет», см. с. 356 настоящей книги.

³⁵⁵ *Magnusson T. The project of Nicholas V for rebuilding the Borgo Leonino in Rom // The Art bulletin, XXXVI (1954)*.

³⁵⁶ *Thorndike L. A History of magic ... Vol. 4. New York, 1934. P. 263*.

³⁵⁷ Отмечалось, что Сикстинская капелла (1475) была возведена в пропорциях Соломонова храма, который Библия (4 Царств, III, 5) описывает как параллелепипед (*Battisti E. Il significato simbolico della Capella Sistina // Commentari, VIII (1957), 2*). Готовится общее исследование Л.Д. Эттингера на эту тему. О гробнице Сикста IV см. выше, ч. 1, разд. 3, гл. 3.

³⁵⁸ *Siebenhüner H. Das Kapitol in Rom: Idee und Gestalt. München, 1954. Гл. 3; Hecksher W.S. «Sixtus IV Aeneas insignes statuas Romanas populo restituendas censuit».*

Den Haag, 1955; *Saxl F.* The Capitol during the Renaissance — a symbol of the imperial idea // *Saxl F. Lectures ...* Col. 1. P. 200-214.

³⁵⁹ *Tolnay Ch. de.* Michel-Ange. Paris, 1951; *Ackerman J.S.* Marcus Aurelius on the Capitoline Hill. // *Renaissance News*, X (1957). P. 69-75.

³⁶⁰ Здесь следовало бы рассмотреть (что собирается сделать Л.Д. Эттингер) состояние римской культуры в эпоху Сикста IV, который, как известно, покровительствовал платоническому гуманизму, Пико и т.п. Лишь при Иннокентии VIII (1483—1494) проявилось настороженное отношение к теологии гуманистов, а в понтификат Юлия II — решительное отмежевание от нее.

³⁶¹ *Müntz E.* Raphael. Ed. 2. Paris, 1900, гл. 9 («Двор Юлия II»); *Pastor L.* Histoire des papes. Т. 6. Paris, 1932. P. 506 s. Я. Буркхардт (*Burckhardt J.* Civilisation ... Т. 3) особо указывает на латиниста Фабио Кальво, переводившего античных авторов для Рафаэля.

³⁶² *Ficino.* Opera, p. 829, 925; *Kristeller P.O.* Supplementum Ficinianum. Т. 1. P. 48-50. Эти флорентийские связи — лишний резон принять во внимание гипотезу П. Томеи (*Tomei P.* L'Architettura di Roma nel Quattrocento. Roma, 1942. P. 292), согласно которой Канцеллерию, возможно, построил Антонио да Сангалло Старший. О коллекции кардинала Риарио: *Hübner P.G.* Le statue di Roma. Leipzig, [1912]. Из письма Микеланджело от 2 июля 1496 г. известно, что молодой скульптор был представлен кардиналу с рекомендацией Лоренцо ди Пьерфранческо. Возможно, что кардинал дал художнику работу. Вазари и Кондиво обесславили Риарио, представив его одураченным в деле продажи псевдоантичного «Купидона» в 1496 г., но их версия спорна (*Tolnay Ch. de.* The youth of Michelangelo. P. 25, 202).

³⁶³ *Kristeller P.O.* Ibid. Т. 2. P. 235; *Idem.* Studies ... P. 321; *Hoogewerf G.I.* La Stanza della Segnatura // R.C. Pont. Accademia Romana di Archeologia. XXIII-XXIV (1947-1949). P.337.

³⁶⁴ Hrsg. A. Scharmsow. Heilbronn, 1886. Тот же автор в 1510 г. выпустил полезный путеводитель по Флоренции (нем. пер. Кроу и Кавальказелле в кн.: *Jordan M.* Geschichte der italienischen Malerei. Bd. 2. Leipzig, 1869. S. 434 след.).

³⁶⁵ То же показывает одно малоизвестное место из «Истории двадцати столетий» Эгидия из Витербо (Bibl. Angelica, 502. F. 267b): «... Aedificandi studio non parum delectabatur nam praeter divinam templi molem, multa alia tum in Vaticano tum in caetera urbe erigere aggressus est: nam (ut de viis urbis taceam quas Bramantis architecti clarissimi consilio et rectas et latas fecit), duo illa inprimis accepit verius quam peregit quae cum Romanorum splendore contendant: ad Tyberis enim ripam levam ad divi Blasii sedem domus ingentis fundamenta fecit quem juris dicendi locum esse decreverat, ut qui causas agit aut litibus vacat non huc illuc cinctissare necesse esset; sed omnes qui daturi iura essent eodem simul loco invenirunt. Alterum est opus viae [Описка или опечатка вместо villa. — *Примеч. ред.*] illius qua relaxandi animi gratia Pontifices magna domo egrediuntur et ad eam se conferunt quam pulchram speculam vocant: opus triplici testitudine operatum quod veterum opera vel vincere vel certe (f. 268) sumptu ac splendore aequare videatur» [... С несравненным удовольствием и рвением предался он и строительству, так как помимо громады храма Божия приступил к возведению многого другого как в Ватикане, так и в прочем городе. Ибо (не говоря об улицах города, которые по советам славного архитектора Браманте сделал прямыми и широкими) он не столько завершил, сколько начал два предприятия, достойные блистания римлян, а именно: на левом берегу Тибра близ храма святого Власия он заложил фундамент огромного здания, в котором определил быть всем судам, чтобы имеющему какое-либо дело или занятому тяжбами не приходилось носить туда и сюда, но все, кто имеет нужду в правосудии, находили бы его в одном месте. Другое же его дело — вилла, куда понтифики с большой свитой отправляются и съезжаются отдыхать, именуемая Красным Видом [Бельведер. — *При-*

меч. пер.], — дело, которое, по свидетельству многих, дороговизной и великоле-
пием или превосходит, или, уж конечно, равняется делам древних»].

³⁶⁶ Местонахождение этой библиотеки не установлено (это точно не библиотека
Сеньятура). Один из списков книг, бывших у папы, опубликован в: *Dorez L. La*
bibliothèque privée du pape Jules II // Revue des bibliothèques, VI (1936). P. 97-121.

³⁶⁷ См. выше, с. 67.

³⁶⁸ *Toffanin G. Storia dell' Umanesimo. Napoli, 1933. P. 285.*

³⁶⁹ Предприятия Юлия II рассмотрены в ст.: *Hartt F. The Stanza d'Eliodoro and the*
Sistine Ceiling // The Art bulletin. XXXII (1950). P. 2-3. Примененный в ней ме-
тод подвергся большому сомнению, в частности в ст.: *Wind E. Typology in the*
Sistine Ceiling: A critical statement // Ibid. XXXIII (1951). P. 1.

³⁷⁰ *Magnusson T. The project of Nicholas V for rebuilding the Borgo Leonino in Rome.*

³⁷¹ См.: *Grimm H. Aufsätze zur Kunst. Berlin, 1915. S. 91.*

³⁷² «История двадцати столетий» («*Historia viginti saeculorum*», рукопись в Библио-
тека Анджелика (Рим); готовится издание под редакцией В. Масса). Отрывок из
нее, относящийся к собору Святого Петра, приведен в кн.: *Pastor L. Geschichte der*
Päpste. Bd. 3, прилож. 130; внимание к нему привлек Э.Г. Гомбрих (Gombrich E.H.
Hypnerotomachiana // JWCI. XVI (1953). P. 121). Текст заслуживает быть при-
веденным полностью как необыкновенный документ по «психологии архитекту-
ры» эпохи Ренессанса: «*Conatus Bramantes, architectus huius temporis princeps quo*
usus est Julius cum ad alia quae extruxit edificia quam plurima tam praecipue ad templum
maximum divo Petro exedificandum, conatus inquam est ille persuadere Julio apostoli
sepulchrum ut commodiorem in templi partem transferretur templi frons, non ad orientem
solem, ut nunc vergit, sed uti in meridiem nothumque converteretur, ut obeliscus magna
in templi area templum ascensuris occurreret; negare id Julius, immota oportere esse
sacra dictitare, movere non movenda prohibere; contra instare Bramantes, rem omnium
accomodatissimum futuram polliceri, si Julii pontificis templum augustissimum Julii
Caesaris monumentum, (quod) vulgo putant, in vestibulo et ipso templi aditu haberet, ad
religionem facere ut templum ingressurus facturisque rem sacram non nisi commotus
attonitusque novae molis aspectu ingrediatur; saxa montibus herentia difficile moveri;
mota loca in ima facile ferri; animos quoque affectuum expertes immotos perstare, affectu
concitatos facile se ad templa arasque prosternere; tumuli proinde transferendi sibi curam
sumere; nihil motum iri, sed tumulum cum vicina soli parte quominus quicquam fatiscat
integre se convecturum polliceri. Nihilo serius Julius in sententia perstat, nihil ex veteri
templi situ inverti, nihil e primi pontificis tumulo atrectari se passurum dicit; quid
Caesaris obeliscum deceat, ipse viderit, se sacra prophanis, religionem splendori, pietatem
*ornamentis esse praepositurum» (Bibl. Angelica. Cod. C. 8-19. F. 245) [В основном тек-
сте содержится почти полный пересказ этого отрывка. — *Примеч. пер.*].*

³⁷³ *Baroni C. Bramante. Novarra, 1942. P. 47.* Бесчисленные работы о новом соборе
Святого Петра, появлявшиеся со времен Г. фон Геймюллера, не внесли ясно-
сти в классификацию этих многочисленных рисунков. Их хронология совсем
недавно радикально пересмотрена в кн.: *Förster O. Bramante. Wien, 1956.* В ра-
боте: *Lotz W. Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance*
*// Mitteilungen Kusthistorischen Instituts Florenz. VII (1956). P. 193-226, — что по-
казало, как благодаря именно этим колебаниям начались новые ремесленные*
изыскания, которые привели к использованию новых архитектурных приемов.

³⁷⁴ Особенно л. 18а (*Heydenreich L. Zur Genesis des St.-Peter-Plans von Bramante //*
Forschungen und Fortschritte, X (1934). 20 Oct. S. 365-367).

³⁷⁵ См. выше, с. 118-125, особенно 125.

³⁷⁶ Эта проблема рассмотрена в работах: *Förster O. Bramante und Michelangelo.*
Essen, 1940 (изложение в его же кн.: Bramante ... S. 212 s.); Einem H. von.
Michelangelos Juliusgrab // Jantzen Festschrift. 1951. S. 152-168; Tolnay Ch. de. Michel-
Ange. Paris, 1951. P. 100 след.; Wolff-Metternich F. von. Gedanken zur Baugeschichte der
Peterskirche im XV, und XVI Jahrh. // Festschrift für O. Hahn. Göttingen, 1954-1955.

³⁷⁷ Ср.: *Tolnay Ch. de*. Op. cit. P. 101.

³⁷⁸ Установлено Л.Д. Эттингером (*Ettlinger L.D. Pollaiuolo's Tomb ...*) на основании описания Гримальди.

³⁷⁹ *Einem H. von*. Op. cit.; *Tolnay Ch. de* (см. примеч. 50).

³⁸⁰ Так полагает О. Фёстер (Op. cit. S. 214), указывая на проект Фра Джокондо в виде латинского креста с семью куполами (Уффици. 6), введенный в научный оборот в кн.: *Hofmann T. Entstehungsgeschichte des St. Peter in Rom*. Zitta, 1928. S. 39.

³⁸¹ В одном редко цитируемом месте г-жа де Сталь в любопытных выражениях характеризовала «значение» собора Святого Петра: «Собор Святого Петра — это древний храм, воздвигнутый поверх церкви. В действии, производимом на воображение внутренностью этого здания, есть некий союз античных религий и христианства. Я часто прихожу туда побродить, чтобы вернуть душе утраченную порой ясность. Зрелище подобного памятника — словно неумолкающая, непрестанная мелодия; он сам вас ожидает, а когда вы к нему подойдете — творит вам добро» (Коринна, кн. 4).

³⁸² Монография: *Tolnay Ch. de. The Tomb of Julius II*. Princeton, 1954, — наряду с работой: *Laux K.A. Michelangelos Juliusmonument: Ein Beitrag zur Phänomenologie des Genies*. Berlin, 1943, — представляет собой практически исчерпывающее исследование этого произведения.

³⁸³ *Vasari*, VII, 164; *Thode H. Kritische Untersuchungen ... Bd. 1*. S. 127 след.; *Panofsky E. The first two projects of Michelangelo's tomb of Julius II // Art Bulletin*. XIX (1937). P. 561-579; *Idem. Studies in iconology*. P. 187 след.

³⁸⁴ *Tolnay Ch. de*. Op. cit. P. 42.

³⁸⁵ *Tolnay Ch. de*. Op. cit. Гл. 13. О. Оллендорф (*Ollendorf O. Michelangelos Gefangene im Louvre // Zeitschrift für bildende Kunst*. IX (1898). S. 273-281) сопоставил мотив пленения с платоновским образом телесной «тюрьмы», что вполне может накладываться на персональную и историческую символику.

³⁸⁶ *Tolnay Ch. de*. Op. cit. P. 7-8.

³⁸⁷ *Tolnay Ch. de. The Sistine ceiling* (1945). P. 3. По-видимому, мысль эта исходила от друзей Микеланджело. Таким образом, де Тольнай не разделяет мнения Кондиви, Вазари и даже Челлини, объяснявших этот заказ интригами Браманте против скульптора.

³⁸⁸ *Wölfflin H. L'art classique*, III, гл. 2; *Tolnay Ch. de. La volta della Capella Sistina // Bollettino d'arte*, XXIV (1936). P. 389 след.; то же в его кн.: *The Sistine ceiling*; отклики на последнюю: *Chastel A. Michel-Ange théologien // Critique*. № 26 (juin 1948); *Kurz O. // The Burlington magazine*. 1948. P. 33.

³⁸⁹ *Tolnay Ch. de*. Op. cit. P. 248 (документ 90).

³⁹⁰ Описание см.: *Ibid.* P. 75 s. Винд (*Wind E. Sante Pagnini and Michelangelo*. P. 210 s.) указал на связь фигур с самими именами этих царей по толкованию блаженного Иеронима; аллегорический комментарий к ним можно было прочесть в таком трактате, как «Изъяснение мистического смысла Святого Писания» доминиканца Санта Панини, друга Юлия II, приора монастыря Сан Марко в 1504—1506 (а также позднее, в 1511—1513 гг.)

³⁹¹ См. выше, с. 236-239.

³⁹² См. выше, с. 207-208.

³⁹³ Лучшей биографией Рафаэля остается: *Grimm H. Das Leben Raphaels*. 6. Aufl. Berlin, 1927, Neue Aufl. Wien, 1937. Основные поправки к ней см.: *Wauscher V. Raffaello Santi da Urbino*. London, 1921; *Gamba C. Raphael*. Paris, 1932 (пер.); *Fischel O. Raphael*. London, 1948. 2 t. Полезные хронологические уточнения см.: *Camesasca E. Tutta la pittura di Raffaello*. Milano, 1956. 2 vol.

³⁹⁴ 21 апреля 1508 г. Рафаэль был еще во Флоренции (письмо Симоне Чарла). Письмо к Франча от 5 сентября, помеченное Римом, где художник пишет, что занят важными работами, теперь не признается подлинным.

³⁹⁵ Платежные чеки от 13 октября 1508 г. на имя Иоанна де Базис (то есть Содомы) и некоего голландского живописца Иоанна Рейсха за работы «in cameribus superioribus» [«в верхних комнатах»], от 4 декабря — Микеле д'Имола и Брамантино. Их полный текст: *Hoogewerf G.I.* // *Rendiconti Pont. Accademia Romana di Archeologia*. XXI (1946). P. 253 s.

³⁹⁶ Итоги изучения хронологических проблем подведены: *Redig de Campos D. Le Stanze di Raffaello*. Roma, 1950; *Camesasca E.* Op. cit. Vol. 2. P. 11.

³⁹⁷ См.: *Hoogewerf G.I.* Leonardo e Raffaello. *Commentari*, III (1952).

³⁹⁸ *Redig de Campos D.* Il Pensiero della Segnatura // *Redig de Campos D. Raffaello e Michelangelo*. Roma, 1946 (гл. 5).

³⁹⁹ Предположения Ф. Викофа (*Wickhoff F.* Die Bibliothek Julius II // *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* (Berlin). XIV (1893). S. 49-63) — удостоились критики Ж. Клячко в: *Revue des Deux mondes*. 1894, повторенной в его книге: *Klaczko J.* Jules II, Paris; 1902. Гл. 12.

⁴⁰⁰ *Lugano P.* Fra Giovanni da Verona e suoi lavori alla Camera della Signatura. Roma, 1908; *Kreplin B.C.* Giovanni da Verona // *Thieme-Becker. Künstler-Lexicon*. Bd. 14. Leipzig, 1921. S. 149.

⁴⁰¹ Об окружении Юлия II см. выше, с. 443-447. Ж. Клячко, писавший: «Великие идеи Треченто, выраженные со всей широтой мысли и богатством художественных средств Высокого Возрождения» (*Klaczko J.* Op. cit. P. 226), — тем самым еще не вполне свободен от взглядов Викофа. Не менее далек от истины и И. фон Шлоссер: «“Станца делла Сеньятура” полностью включена (не по форме, а по содержанию) в мир схоластической мысли, столь полно выраженный в памятниках Треченто, и это в ней самое показательное. Духовный прогресс не имел отношения к писаниям философов-гуманистов, к Фичино и ему подобным» (*Schlösser J. von.* Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura // *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen* (Wien). 1896. S. 96). Верное направление указано в работах Д. Редиг де Кампоса (*Redig de Campos D.* Il concetto platonico-cristiano della Stanza della Segnatura // *L'illustrazione Vaticana*. IX (1938). P. 101-105; то же в его кн.: *Raffaello e Michelangelo*. Roma, 1946. Гл. 1), а также: *Hoogewerf G.I.* La Stanza della Segnatura // *R.C. Pont. Accademia romana di archeologia*. XXIII-XXIV (1947-1949). P. 317-356. Г. Геттнер (*Hettner H.* Op. cit. S. 192 след.) и Э. Краус (*Kraus E.* La camera della Segnatura. S.a.) заложили основы интерпретации станцы в связи с творчеством Фичино и Пико, но в чрезмерно жесткой форме.

⁴⁰² *Giovio P.* Vita Raphaelis (см.: *Golzio V.* Raffaello nei documenti. Roma, 1925. P. 191-193). Это наводит на мысли о роли папы и кругов, близких к его двору, некоторые деятели которого были упомянуты выше.

⁴⁰³ В небольшой работе: *Redig de Campos D.* Le Stanze di Raffaello (см. примеч. 69) содержится верное описание этого ансамбля.

⁴⁰⁴ *Tenza Tozzi M.* La volta della Stanza della Segnatura // *L'Arte*, XXX (1927). P. 171-186. В центральном восьмиугольнике вместо ожидаемой фигуры божества написаны путти с папским гербом; А. Вентури атрибутирует их Брамантино.

⁴⁰⁵ *Fischel O.* Op. cit.. T. 5. № 225, 228. Он отмечает на основании сохранившихся рисунков, что Богословие первоначально было фигурой Беатриче, поэзии, музыки.

⁴⁰⁶ См. выше: ч. 2, 1, гл. 1 (с. 215, 219-221); *Wind E.* The four elements in Raphael's stanza della Segnatura // *JWCI*. Vol. 2 (1938-1939). P. 75-79. Менее вероятно, что в криволинейных и угловых панелях следует искать пары соответствий для каждого мотива к «пересекающимся» парам наук.

⁴⁰⁷ См. замечательный свод: *Fischel O.* Raphaels Zeichnungen. 7 Bd. Berlin, 1913-1928. Автор прекрасно показал (Bd. 4. S. 179), в какой мере именно работа над рисунком была «секретом» Рафаэля.

⁴⁰⁸ *Wölfflin H.* L'art classique (trad. fr.). P. 108.

⁴⁰⁹ Dvořák M. Geschichte der italienischen Kunst. Bd. 2. S. 45 след. См. его же анализ идеала «гармонического действия», а также: Focillon H. Raphael. Paris, 1926. P. 115-116.

⁴¹⁰ Опорная арка над фреской «Торжества святых Даров», с которой была начата работа, видна не во всю толщину: дело в том, что по стене, вероятно, пустили второй слой штукатурки, теперь заметно урезавшей мотивы росписи.

⁴¹¹ Одним из лучших анализов фрески по-прежнему остается: Pastor L. Op. cit. S. 526-542, — даже несмотря на рьяное стремление автора изгнать из нее всякое «возвеличивание идей ложного гуманизма» во имя очень узкой ортодоксии (S. 551).

⁴¹² Fischel O. Op. cit. Bd. 6. № 258-259, 260 и S. 271-291 (сквозной комментарий к 45 рисункам для «Диспута»).

⁴¹³ Ср.: Рай, XXI, 122 след., XXX, 115 след. В «прологе» к «Раю» дана главная тема фрески:

Voi altri pochi che drizzaste il colle
Per tempo al pan degli angeli, del quale
Vivesi qui ma non sen vien satollo ...
(Parad., II, 10-12)

[А вы, немногие, что испокон
Мысль к ангельскому хлебу обращали,
Хоть кто им здесь живет — не утолен ...]

См. также выше, с. 108.

⁴¹⁴ На рисунке из Британского музея (Fischel O. Op. cit. № 267) на передней грани алтаря изображена большая рамка и надпись.

⁴¹⁵ Müntz E. Op. cit. P. 375 след. и др.

⁴¹⁶ К. Соммер (Sommer Cl. A new interpretation of Raphael's Disputa // Gazette des Beaux-Arts. Nov. 1945. P. 289 след.) пытается объяснить замысел, накладывая на фреску разрез тогда же задуманного Браманте храма Святого Петра.

⁴¹⁷ Гипотеза Г. Гримма. (Grimm H. Aufsätze zur Kunst / Hrsg. R. Staig. Berlin, 1915. S. 91).

⁴¹⁸ Итоги исследования фрески лучше всего подведены в кн.: Springer A. Raffael und Michel Angelo. Leipzig, 1878. S. 172-186, — и особенно; Idem. Raffaels Schule von Athen. Graphische Künste. V (1883). Wien. S. 53-106. Изложение последней работы см.: Pastor L. Op. cit. P. 520, примеч. 2 (длинная сноска, дающая исторический обзор толкований фрески, недостаточно, впрочем, энергичный). Шерер (Op. cit.), Г. Гримм (Op. cit.), а вслед за ними Кроу и Кавальказелле (Crowe, Cavalcaselle. Raphael. London, 1885) и Мюнц (Müntz E. Raphael. Paris, 1881), не считая некоторых нюансов, согласны в главном. Г. Викгоф и И. фон Шлоссер (указ. статьи) парадоксально приписали «Афинской школе» «схоластическое содержание»; под их влиянием Л. Пастор также пишет, что, хотя Рафаэль «кое в чем, особенно что касается предпочтения, отданного Платону, и вдохновлялся идеями Возрождения (sic), во всем остальном оставался верен средневековым (sic) воззрениям» (Op. cit. S. 523). Недавно этот тезис вновь попытался обосновать Г.Б. Гутман (Gutman H.B. The medieval content of Raphael's School of Athen // Journal of history of ideas. New York. Vol. 2. № 4 (Oct. 1941). P. 420-427): он утверждает, что Рафаэль «в точности следовал учению средневековой францисканской философии» (P. 424). Композиция и значение фрески, по его мнению, определяется учением Бонавентуры, которого при Юлии II снова начали почитать, а автором программы, возможно, был генерал францисканцев кардинал Марко Виджеро. В статье того же автора: Zur Ikonographie der Fresken Raffaels // Zeitschrift für Kunstgeschichte. XXI (1958). S. 27-39, — те же доводы, основанные на сближении (вообще некорректном) богословских формул с художественными формами, переносятся и на всю станцу.

⁴¹⁹ Hoogewerf G.I. Op. cit. P. 355.

⁴²⁰ *Beltrami L.* Il cartone di Raffaello Sanzio per l'affresco della «Scuola d'Atene». Milano, Roma. 1920. P. 17.

⁴²¹ Связь фрески с гуманистической метафорой отмечена в: *Springer A.* Raffaels Schule ... S. 97. См. выше, ч. 1, гл. 3.1.1. Считать источником Рафаэля храм, посвященный Гиберти на десятой панели Райских врат во флорентийском Баптистерии, не приходится (*Müntz E.* Op. cit. P. 160 и др.).

⁴²² О соотношении Дантова Лимба и «Афинской школы» см.: *Schubring P.* Op. cit. (Введение); *Vossler K.* Op. cit. Bd. 2. S. 805; *Grimm H.* Raffael's Schule von Athen in Dantescher Beleuchtung // *Repertorium für Kunstwissenschaft.* XLVII (1926). S. 94-112.

⁴²³ *Vasari*, ed. Milanese, IV, 159; *Ermers M.* Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Strasbourg, 1909. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes. № 54). S. 34-53; те же наблюдения: *Rosenthal M.* Die Architekturen in Raffaels Gemälden. Strasbourg, 1909. S. 34-53, особенно заключение (с. 52-53).

⁴²⁴ Эскиз статуи (Оксфорд) довольно прямо восходит к «Палладе» из Урбино (*Fischel O.* Op. cit. VII, № 308).

⁴²⁵ Рисунки с мотивами сражения рассмотрены О. Фишелем (Op. cit. VI, № 309) и в ст.: *Parker K.T.* Some observations on Oxford Raphaels // *Old Masters' drawings.* XIV (1939-1940). P. 34-43. Существует эскиз сангиной к этюду для фрески Гелиодора (музей Эшмола), воспроизведенный А. Вентури (*Storia ...*, IX, 2, ил. 175), который, вероятно, был первоначальным. Другой довольно законченный эскиз из бывшего собрания Клинокша Фишель ошибочно принял за копию фрески. Однако это лишь этюд, разрабатывающий первоначальные наброски: в нем есть детали, не видимые на фреске. В частности, на нем можно различить, что центральный персонаж замахнулся мечом, поражая поверженного навзничь противника; два других врага убегают в разные стороны. Аллегорическое значение этих панно указано, в частности, в: *Hettner H.* Op. cit.

⁴²⁶ См.: *Fischel O.* Op. cit. V. № 222 и др. Голова Медузы на щите Минервы воспроизводит мотив кричащего воина из «Битвы при Ангиари» Леонардо (*Ibid.*, VII, № 307).

⁴²⁷ Сохранилась ученическая копия утраченного рисунка (*Ibid.* VII, № 309а). Из того же мотива в сочетании с некоторыми аллегорическими чертами исходит гравюра Марко Антонио («Философия». В. 381. P. 343).

⁴²⁸ См.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 15. Таким образом, здесь имеется в виду не буквально Наука (Аристотель), отступающая перед Мудростью (Платон) — ср.: *Redig de Campos D.* Op. cit. и большинство других толкователей, — а позитивный разум, торжествующий в практике, и созерцание идей.

⁴²⁹ Картина Траини (XIV в.), о которой говорит Виктоф, — весьма малозаметная веха в эволюции типа философа (см. ч. 1, гл. 3, с. 244-246). Л. Бельтрами (Op. cit. P. 50), вопреки мнению А. Вентури и Л. Планишига, отвергает какое-либо отношение этой фигуры к лицу Леонардо. Связь с Леонардо он видит скорее в жесте Аристотеля, повторяющем движение руки Христа в «Тайной вечере».

⁴³⁰ *Springer A.* Op. cit. S. 98.

⁴³¹ *Bellori.* Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano. Roma, 1695; *Passavant J.D.* Raphael / Trad. fr. par P. Lacroix. Paris, 1860. T. 2; *Beltrami L.* Op. cit. P. 18-23.

⁴³² Подробный комментарий см.: *Steinmann A.* Op. cit. P. 282; *Hettner H.* Italienische Studien. S. 197 след.; *Naumann E.* Erklärung der Musiktafel in Raffael's Schule von Athen // *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIV (1879). S. 1-14. Э. Витковер (*Wittkover.* Op. cit. P. 85, примеч. 3.) заметил, что та же схема основных созвучий приводится и в трактате знаменитого теоретика Царлино «Основы гармонии» («Institutioni Armoniche». Venezia, 1558). Рафаэль излагает то же учение, что и Франческо Гафурио в «Музыкальной практике» («Practica musicae»), возвращаясь к простейшему, античному, способу представления соотношений,

потому и надписи при символической фигуре на картине греческие. Четыре струны «гармонической лиры» строятся по музыкальным интервалам в пределах октавы: $1 - \frac{4}{3}$ (кварта) — $\frac{3}{2}$ (квинта) — 2, что выражено, согласно античному способу, через умножение на 6 (6 — 8 — 9 — 12). Так вкратце представлены основные музыкальные отношения во Вселенной. Внизу изображено «космическое число», «тетрактида»: сумма четырех первых чисел, основание построений, которое Аристотель считал совершенным числом. Так через этот основной символ конкретно выражается согласие Стагирита с Платоном. Его место определилось, начиная с Амброджيانского картона (*Beltrami L.* Op. cit. Pl. XVII). Дощечка точно описана Беллори; в результате позднейших реставраций число VIII превратилось в V, а VIII — в VIII.

⁴³³ *Redig de Campos D.* Op. cit., гл. 1, 5 (об изображениях художников: p. 20-22).

⁴³⁴ *Redig de Campos D.* Le stanze di Raffaello ...; *Fischel O.* Op. cit. Bd. 5. S. 255. Сохранившиеся этюды к «Парнасу»: *Ibid.* № 231-253.

⁴³⁵ *Gafurio F.* De harmonia musicorum instrumentorum. Milano, 1512. P. 94, и ранее: *Tritonius P.* Melopoiae. 1507 (см.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 113, примеч. 25).

⁴³⁶ *Winternitz. E.* Archeologia musicale del Rinascimento nel Parnasso di Raffaello // R.C. della Pontificia Accademia Romana di archeologia. XXVII (1952—1954). P. 359-388.

⁴³⁷ Уффици, 326. См.: *Weller A.R. A.S.* Francesco di Giorgio. Chicago, 1943. P. 263 (с ошибочным комментарием, исправленным в указанной статье Э. Винтерница (с. 378, примеч. 24).

⁴³⁸ Monumenta Methaieiana. III. 16; две музы на листке из блокнота Вольфегга, приписываемом Амико Асперини. Честь этого открытия принадлежит Э. Винтернице (Op. cit.).

⁴³⁹ См.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 54, примеч. 61.

⁴⁴⁰ Это объяснение дал Ж.Д. Пассаван (*Passavant J.D.* Op. cit. T. 2. P. 90), подхватил Буркхардт и повторил Гамба (Op. cit. P. 63). Сан Секондо славился при урбинском дворе; его хвалит Кастильоне (Cortegiano, II, 45).

⁴⁴¹ *Fischel O.* Op. cit. № 246. О типе Данте см. выше, с. 99 след., 105, 108, о Музах — с. 251-253.

⁴⁴² *Vasari, ed.* Milanesi, IV, 335. Об Эннии см.: *Redig de Campos D.* Op. cit. Гл. 3 («Портрет Эннии на фреске «Парнас»»), о Тебальдео и Саннадзаро: *Idem.* Dei ritratti di Antonio Tebaldeo e di altri nel «Parnaso» di Raffaello // Archivio della Societa romana di storia patria. LXXV (1952). P. 52-58.

⁴⁴³ *Hoogewerf G.I.* La stanza della Segnatura P. 322 след.

⁴⁴⁴ *Fischel O.* Op. cit. P. 269, № 231.

⁴⁴⁵ Ради опровержения мысли о том, что ансамбль Станца делла Сеньятура несет гуманистический смысл, Викгофф предложил иное толкование, видя здесь две сцены, изложенные Франческо делла Ровере (будущим Сикстом IV) по Валерию Максиму в книге «О могуществе Божиим» (1471): «Консулы Публий Корнелий и Памфил, извлекающие из каменного ларца латинские книги» и «Консулы Корнелий и Памфил, изымающие и бросающие в огонь греческие книги». Таким образом, сцены выражали бы необходимость отличать добрые книги от дурных. Но подобный замысел не согласуется с триумфальным духом всей фрески, а толкование связано с неверным прочтением изображенного: на правом рельефе человек в тоге отнюдь не кидает, а вынимает книгу из огня, и ясно видно, что главный персонаж левого рельефа — греческий воин, а правого — римский. Правильное истолкование вновь доказано в ст.: *Hoogewerf G.I.* Die Deutung der Grisailen unter Raffaels Parnass // Monatshefte für Kunstwissenschaft. VIII (1915). S. 10-16; *Ego же.* A pie' del Parnasso // Bollettino d' arte. VI (1926—1927). P. 3-14.

⁴⁴⁶ Этого не понял Ж. Лафенестр (*Lafenestre G.* Op. cit. P. 41), отнес панно с Юстинианом и Григорием IX к числу изображений цоколя.

⁴⁴⁷ Платон. Государство, IV, 432 а; *Augustinus. Epist.*, CLXVII, 5. См.: *Redig de Campos D.* Op. cit. P. 19; *Wind E.* Platonic Justice, designed by Raphael // *JWI. I* (1937–1938). P. 69–70.

⁴⁴⁸ *Wind E.* Op. cit. P. 70.

⁴⁴⁹ *Gamba G.* Op. cit. P 64.

Комментарии

^{1*} Даты неточны. Лоренцо умер 8 апреля 1492 г., а поход французов начался в августе 1494 г.

^{2*} Так в тексте; на самом деле в 1498 г.

^{3*} Традиционное название картины — «Сила»; здесь перевод приведен в соответствии с текстом книги.

^{4*} У Фицино здесь ссылка: «Христос сказал ...» (имеется в виду Мк. IV, 10 след. и параллельные места в других Евангелиях).

^{5*} Здесь дан буквальный перевод с Вульгаты. В Синодальном переводе: «Вы носили скинию Молохову и звезду бога вашего Ремфана, изображения, которые вы сделали для себя».

^{6*} На самом деле в 1462 г.

^{7*} Явная опечатка: Амвросий Траверсари завершил перевод «Жизни знаменитых философов» около 1435 г.

^{8*} Имеется в виду год издания, а не написания произведения.

^{9*} Скорее всего, Горо Дати — не автор, а переводчик этого трактата, написанного ок. 1422 г. его братом Леонардо, генералом доминиканского ордена.

Заключение
Гений и правила

Слава художников и век академий

В первой четверти XVI в. итальянская культура развивалась под знаком популяризации неоплатонизма. Сочинения философов имели меньшее значение, чем «трактаты», в легкой, поэтической, но нередко монотонной форме распространявшие главные идеи Кваттроченто¹: центральное место человека в мироздании, идеал «поэтической теологии», философию любви, основание мировой символики. С конца XV столетия эти идеи окрасили традиционный падуанско-венетийский перипатетизм (в свою очередь, активно возрождавшийся) и, в конце концов, завоевали университеты². Таким образом, положения флорентийского неоплатонизма стали общим достоянием и дали новый материал для всей западной мысли³. Даже полемика, которая, особенно в канун Контрреформации, велась против языческой поэзии и заблуждений платонова учения об Эросе, не привела вновь, как в конце предыдущего века, к интеллектуальному кризису. Главным образом так случилось потому, что учение сползло к частностям. Люди «гуманистического» воспитания внедрили во все дисциплины, стали определять их проблематику: религиозную мысль с рассуждениями о многообразии религий, педагогику и светскую мораль, астрологическую и «пифагорейскую» науку, основанную на «музыкальных» соответствиях, теорию космоса и, наконец, эстетическую рефлексию, где идеалистические категории столкнулись с конкретными терминами аристотелевой «Поэтики», вновь вставшей на повестку дня⁴.

Другим решающим фактором был авторитет, который обрели мастера искусства. Как на исходе Кваттроченто философы, так в 1500-е годы великие художники определяли ценности, решающим образом влиявшие на вкус современников. Спорили только о том, кто из них самый великий, и к единому мнению, надо сказать, не пришли. «В живописи, — писал Кастильоне в «Придворном», — Леонардо да Винчи, Мантенья, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне да Кастельфранко вполне совершенны и, однако, весьма различны между собою. Кажется, ни у одного из них в этом искусстве нет порока: каждый достиг совершенства в своем стиле»⁵. Оставалось лишь констатировать, что гений неповторим. Но ожидали еще больших гениев; их высматривали и призывали все классы, все слои общества: Церковь и князья, толпа и меценаты. Славить мастеров пластического искусства, наряду с философами и поэтами, начали

уже с конца Кваттроченто⁶, но теперь культ великих маэстро принял форму своеобразного «обожествления» обществом, вполне согласовавшегося со строем новой культуры.

Остается установить, какое место в этом процессе занимали «флорентийские идеи», ставшие общедоступными. Мировосприятие общества всегда идет по магнитным линиям идейного поля; его перемены соответствуют «символическим формам», имеющим архетипическую ценность, благодаря которым опыт немногих обобщается и становится приемлем для всех. Флорентийский платонизм предложил именно такого рода символы. *Эрос* (начало творческого энтузиазма), *Гермес* (способность создавать символические формы) и *Сатурн* (драма гения) играли именно такую роль и, так сказать, разносили славу великих мастеров. Нужно лишь уточнить, в какой мере эти категории окрашивали репутацию каждого из них, то есть каким именно образом понимались и трактовались их художественные личности. Но чтобы поставить вопрос таким образом, необходимо вернуться назад. Если все, что было сказано выше, верно, гуманистическая тематика уже давно задавала предпосылки истории и теории искусства, о чем не могли не знать сами художники. Значение этих идей для мировосприятия общества касалось не только выбора тем, но и типологии художественной деятельности.

Все три главных мастера Флоренции и Рима начала XVI в. — Леонардо, Микеланджело, Рафаэль, — живо откликнулись на «новую» культуру. Каждый из них, соответственно происхождению, воспитанию, темпераменту и даже возрасту, воспринял и развил преимущественно какую-то одну ее сторону, воплотив, каждый на свой манер, один из ликов идеального художника — того «гения», которого призывала идеология века, чтобы в нем узнать себя. Форма, в которую отлилась слава каждого из них была и не могла быть ничем иным, как только отражением их личности, внешним и наглядным выражением избранного ими пути. Образ каждого из «великих» потому так отчетлив, что он культивировал в себе и сознательно воплощал главный принцип жизни разума, а «слава» его это отразила. Леонардо, Рафаэль и Микеланджело — личности, столь мощно реализовавшие идею Художника, давшие ей столь полноценную значимость, что их влияние распространилось далеко за пределы области собственно искусства. Они-то и служат обоснованием эстетизма Чинквеченто, связывавшего основы культуры не столько с философами или учеными, сколько с художниками. Быть может, каждый из мастеров просто воплощал преимущественно какой-либо один набор проблем, связанный с той или иной точкой зрения: для Рафаэля это был *Эрос*, для Леонардо — *Гермес*, для Микеланджело — *Сатурн*⁷. Таким образом, становится легче понять, почему в конце концов эстетика, иконология и история искусства Возрождения кристаллизовались вокруг этих главных фигур и неоплатонической эстетики; понятней будет и то, почему миф об «обновлении» человечества сменился мифом о законченности прошлого, как совершился присущий веку академий переворот, в результате которого в ближайшем прошлом стали искать знаки завершенного «золотого века».

І. Слава Рафаэля: торжество Эроса

... Il mio cor d'un amoroso velo
A ricoperto tutti i miei pensieri.

[... Сердце, где любовь покровом
От взоров помыслы мои сокрыло]

Рафаэль. Сонет III.

Работы в Станца д'Элиодоро продолжались с 1511 по 1524 г., в Станце дель Инчендио – с 1511 по 1517, и чем дальше, тем больше становилась в них доля учеников⁸. Сам же художник между тем занялся все более и более многочисленными работами для Агостино Киджи, которые и следует рассматривать как самые значительные в его втором периоде – после удаchi росписи Сеньятуры⁹. В 1511 г. папский банкир попросил его принять участие в оформлении большой лоджии виллы Фарнезе («прекраснейшей виллы на свете»), немного позднее (1514) Рафаэль написал на стене над семейной капеллой Киджи в Санта Мария дель Паче четырех Сивилл вокруг главной арки. Наконец, Киджи заказал ему погребальную капеллу в Санта Мария дель Пополо.

Эта работа стоит в творчестве Рафаэля особняком: ни одна деталь росписи не была исполнена им непосредственно, но именно ему, видимо, принадлежит весь замысел: и архитектура, и мозаики, и даже скульптуры, о чем говорят его собственноручные рисунки и свидетельства историков¹⁰. Ниши, арки, пирамидальные надгробья, разноцветный мрамор дают капелле такое единство, какого нет даже в капелле Медичи Микеланджело. Над статуями пророков предполагалось изобразить времена года (их должен был написать Чеккино Сальвиати), между окнами барабана – семь сцен из книги Бытия, наконец, на куполе – общую картину христианского Космоса. Художник и заказчик умерли в один год (1520), и капелла, по свидетельству Вазари, была закончена Себастьяно дель Пьомбо. Мозаики купола выложены в 1516 г. Альвизо дель Паче. Каждая планета представлена поясным изображением бога, имя которого носит; на венчающем мозаику круге Зодиака изображены соответствующие планетам «дома». В верхней части композиции доминируют фигуры небесных чинов с расправленными крыльями: над Луной – ангел, над Меркурием – архангел, над Венерой – престол, и так до серафима, который, возведя очи к Господу, держит в руке сферу неподвижных звезд. Это иллюстрация к учению Фичино, который ограничивал собственную силу небесных светил, ставя над ними ангелов, «управляющих небесными телами»¹¹. Планеты не просто соответствуют иерархии горних духов. Ангелы как бы сдерживают их: ангел Марса удерживает меч воинственного бога, ангел Юпитера указывает своему могущественному товарищу на истинного владыку неба. В самой вершине купола изображен лик Творца в окружении ангелов. Его мощные руки, жест которых напоминает Микеланджело, словно только что выпустили мировой круг; напряжением Своей энергии Он господствует над всеми ярусами творения.

При таком понимании купол оказывается христианским ответом на плафон виллы Фарнезины, где изображалось «астрологическое небо», устроенное совершенно по-язычески. Фарнезина была классическим завершением типа, возведенного созданием Поджо а Кайяно¹². На потолке большой залы, предназначенной для «Галатеи» Рафаэля, изображена астрологическая роспись. Боги в кессонах, на первый взгляд, изображены в произвольном порядке, на деле же здесь представлено определенное расположение планет и созвездий. По астрономическим таблицам устанавливается, что так представлено 1 декабря 1466 г. — день рождения Агостино Киджи¹³. Перед нами подробный гороскоп: Меркурий в первом градусе Стрельца (знак купца, родившегося под знаком Юпитера); благодатную натуру хозяина предсказывает и Венера в первом градусе Весов, что говорит о сочетании любви к наслаждениям с практическим умом¹⁴. Тонди под плафоном, посвященным небесным сферам, изображают «воздушные» мифы, а темы стеновых росписей — мифы, связанные с водой. Там-то и появляется Галатея: как морское божество и как жертва Венеры; такой ее описывал Полициано, изображая оформление дворца на Кипре («Стансы ...», I, 118):

Due formosi delfini un carro tirono:
Sopra esso e Galatea che'l fren correge.
[«Пара дельфинов тянет колесницу,
На ней поводья держит Галатея»].

Вероятно, Рафаэль исполнил только прекрасную фигуру полуобнаженной, охваченной любовью нимфы, в которую целятся из луков амуры¹⁵.

В 1518 г. он руководил росписью лоджии в саду. Поскольку многое в ней выполнили ученики, плафон «Психея» получился жестким; облака на нем слишком красны, а небо слишком сине. Эти диссонансы язвительно критиковали уже друзья Микеланджело, а реставрация Маратты, пожалуй, усугубила их¹⁶. Тема Психеи, до тех пор не имевшая иллюстраций большого размера, могла символизировать судьбу души. На ней теперь основывалось всестороннее восславление Эроса и его могущества¹⁷; фреска Рафаэля — изобразительный трактат о «любви», подобный трудам по светской философии, получившим в это время распространение: радостный Олимп в триумфальном убранстве встречает Психею по окончании ее приключений. В парусах изображены другие сцены: похищение Ганимеда, приход Амура к Грациям (к этой фреске известен очаровательный рисунок) и многие другие прелестные по замыслам мотивы; вместе выходит настоящая антология мифов о любви. Через мифологический сюжет композиция изображает вселенский порыв страсти и сладострастия: это любовное сияние Олимпа, которое некогда созерцал Полициано¹⁸. «Психея» проливает свет и на предмет интереса, в конце концов практически полностью определивший искусство Рафаэля: человечество *sub specie amoris* и обращение к античным формам как наиболее способным передать его образ¹⁹.

Таким образом, искусство Рафаэля придавало новое качество эпикуреизму двора Льва X. Этот сластолюбивый и галантный круг сорок лет спустя возвращался (зрелей и, пожалуй, циничней) к тому, о чем писалось в «Пире» Фичино: согласию небесной любви с земным эросом; уче-

ние о неизбежно благой человеческой судьбе, притягиваемой откровением Красоты, становилось реальностью. Гений художника был в состоянии подвести новый итог человеческому опыту. Его рисунок приспособлялся ко всем формам, не давая себя поработить ни одной из них; таким образом сама субстанция античного искусства могла переплавиться в ощущениях Нового времени, а тем самым могло сохраниться и облагородиться всё, что в мире есть привлекательного²⁰. Организующая сила, которая отныне не признает ничего бездеятельного или бесполезного, вместе с тем не знает и непоправимого проклятия, стремится полностью устранить противоположность чувственного и разумного, земли и неба.

Отсюда и множество тем, в которых является блаженство примиренной души. По легенде, переданной Вазари, когда Франча впервые увидел «Святую Цецилию» (1516, Болонская пинакотекка), он так изумился, что впал в отчаяние и умер. Здесь вновь встречается композиция с двумя смысловыми планами, которую Рафаэль использовал в своих первых произведениях и Станце делла Сеньятура. Земная музыка, представленная в образе святой Цецилией, один за другим бросила все свои инструменты — ей не нужен даже орган, выпавший у нее из рук. Груда брошенных инструментов на безжизненном переднем плане представляет собой прекрасный натюрморт, восходящий к Джованни да Удине²¹. В соответствии с излюбленным теперь приемом Рафаэля, направление взглядов персонажей отмечает основные линии картины. Задумчивый апостол Павел (в нем виден тип «философа», столь часто встречавшийся в произведениях флорентийцев) смотрит на праздную груду цимбал и скрипок, Магдалина устремила взгляд на зрителя, словно вопрошая его, блаженный Августин глядит на Иоанна Богослова, а от евангелиста, наклонившего белокурую голову, исходит мечтательное сияние совершенно в духе Джорджоне: его фигура заставляет на миг припомнить «Концерт» из музея Питти. «Святая Цецилия» — как бы «диспут» о церковной музыке в действии. Выбор четырех святых не случаен: он дает как бы краткий очерк аффективной мистики, сводя вместе самые значимые фигуры христианской философии любви и силы экстаза. Цецилия, помещенная среди них, представляет переход к высшей музыке. Благодаря мантии и тюрбану она кажется волшебницей, отрекающейся от своего чародейства; ее взгляд пронизывает пространство и созерцает в просвете облаков небесный хор, в котором больше нет ни резвых детишек Донателло, ни поющих малышей Кваттроченто. В этой одухотворенно-замерзшей группе, движение которой придает слегка развевающиеся белокурые волосы, проявляется наслаждение души, нашедшей свое истинное благо.

«Мадонна», исполненная для монастыря Святого Сикста в Пьяченце и уже в XVI в. перевезенная в Дрезден^{1*}, лучше любой другой работы свидетельствует о зрелости и оригинальности Рафаэля. Это одна из немногих картин, написанных им без помощников. Ее мягкое, серебристое освещение совершенно не испытало влияния необычных эффектов Леонардо, а безмятежное спокойствие далеко от патетики Микеланджело²². Так же, как в римских и византийских мозаиках и скульптурах, небесное видение является из-за приоткрытого занавеса. Лысый папа Сикст с

морщинистым лицом не может отвести от чудесного видения взгляд; правой рукой он схватился за грудь, левая призывает зрителя. Святая Варвара — самая чистая и нежная из рафаэлевых фигур — по контрасту со священным пылом папы выражает наслаждение иного рода экстаза — серьезного и сдержанного. Итак, посредники, ведущие верующего к созерцанию Божества, — чистейшая девственница и самый дряхлый старец. Тэн сравнивает этот точный акцент и безупречные аккорды с искусством Моцарта. Смысл, присущий «этим высшим, прекрасным, здоровым, безмятежным, возвышенным существам»²³, современные слабые интерпретации могут уловить, лишь связав его с метафизикой красоты, которая запечатлелась в искусстве Рафаэля точно так же, как одушевила мораль «Придворного» его приятеля Кастильоне²⁴.

Больше всего у Рафаэля прельщало свойство рисунка передавать душевные особенности — то, что Вазари и Варки назвали затем «характерностью» («il costume») ²⁵. И в самом деле, в созданиях его зрелой поры сильнее всего поражает особенная способность ощутить оттенки человеческих чувств. Именно это сделало его несравненным портретистом — в противоположность и Микеланджело, отвергавшему это подобострастное искусство, и Леонардо, которому важнее было найти зеркало для собственной личности. Портреты Рафаэля не отклоняются от установленных типов; особенно в отношении поэтов и деятелей культуры ясно, что художник, изображая их, желал сообщить стиль такой жизненной позиции человека, которая ему самому была дорога, а его искусство могло стать для нее высшим обоснованием. Среди изображенных им встречаешь всех поэтов и теоретиков новой «куртуазии». Портрет Бембо работы Рафаэля утрачен, но Маркантонио Микелли говорит о «*ritratto piccolo di m. Pietro Bembo, allora che giovine stava in corte del duca d'Urbino*» [«маленьком портрете монсиньора Пьетро Бембо в молодости, когда он находился при дворе герцога Урбинского»] в доме поэта. Следовательно, он был написан около 1506 г., несколько позже погрудного мужского портрета (галерея Боргезе), прежде считавшегося портретом Перуджино, и поразительного юношеского автопортрета (Мюнхен), который можно датировать 1504—1505 г.²⁶ В письме Бембо к Биббиене от 15 апреля 1516 г. говорится об окончании портрета Тебальдео. Кардинал считает, что он лучше, чем портрет Кастильоне (во всяком случае, более похож) и хвалит его в таких словах: «Он похож на нашего друга больше, чем тот сам на себя». Следует понимать так, что в нем полностью раскрывается типический характер личности, как в портрете Кастильоне раскрывалось совершенство придворного. Очевидно, именно по этому случаю был написан сонет Тебальдео в честь Рафаэля²⁷.

Отдаленное представление об этом утраченном произведении можно составить по копии: лицо человека в черной шапочке недостаточно подлинно; лишь ласковые глаза и тонкие губы создают какую-то выразительность²⁸. То же задумчивое лицо, вероятно, следует видеть в светлобородом поэте с тонким носом, в венке, справа на фреске «Парнас». Тебальдео — единственный современник среди обитателей священной горы, которого прямо упоминает Вазари²⁹. Он долго жил при феррарском дворе, а в 1513 г. переехал в Рим, где его, по-видимому, ценили Колоччи и Лев Х. Поэт он не слишком захватывающий, но его связывала

тесная дружба с Кастильоне и Рафаэлем, которые видели некие глубокие причины для такой привязанности. Эпитафия Тебальдео, который умер в 1537 г. глубоким стариком, в нищете, дает представление и о его слабом характере, и о том духовном типе, который он выражал для Рафаэля и его друзей: «*Cunctarum ignarus regum vixi: una poesis atque amor; illarum nota mihi, hic nimium*» [«Чуждый всему, жил я двумя вещами — поэзией и любовью; одна немного известна мне, другая — слишком»]. Любовь и поэзия были единственными достойными занятиями для этих клириков и дворян, воспитанных на будоражащих неоплатонических писаниях, а основной их жизненной позой была своеобразная меланхолическая раскованность, нежность и очарование которой, видимо, и выразил портрет Рафаэля³⁰.

Портрет Кастильоне еще показательнее. На основании письма Бембо он датируется апрелем 1516 г. В письме от сентября 1519 г. посол Альфонсо д'Эсте также сообщает своему государю, что Рафаэль работает над «изображением» Кастильоне, но здесь речь, вероятно, идет не о другом портрете, а о модели для медали писателя. На ней Кастильоне изображен в правый профиль, на реверсе — Аполлон, разгоняющий ночной мрак, с надписью: «*Tenebrarum et lucis*» [«Потёмок и света»].

Луврский портрет не менее красноречив. Это один из самых совершенных портретов Ренессанса; он немедленно прославился и неоднократно копировался. Под серым бархатным камзолom с несколькими крохотными бликами видна плиссированная рубашка безупречной белизны. Размытый фон, на котором выделяется наимоднейшая шапочка, справа освещен ярким пятном, что дает всем оттенкам нужную интенсивность. Руки уходят за нижний край холста. Арбитр вкуса носит бороду, при Льве X встречавшуюся чаще, чем при Юлии II. Главное же в этой картине — столь лаконичной, столь точно и выверенно гармоничной, что сам Рубенс копировал ее и карандашом, и маслом, — спокойный, рассудительный и чувствительный взгляд, в котором Рафаэль подчеркивает ум и очарование. Никогда, быть может, равновесие духовного и физического начал, обычно не дававшееся Микеланджело, не достигалось с такой убедительной легкостью³¹. Дело было в том, что посредством портрета друга Рафаэль выражал интересующий его человеческий тип, представлявший для художника урбинскую, флорентийскую и римскую культуру, достигшие совершенства.

Книга «Придворный» писалась в 1514–1518 гг. (издана лишь в 1528)³². Рамкой для бесед на тему о совершенном придворном, о которых в ней повествуется, служит Урбинское герцогство при Гвидобальдо³², вскоре после того, как там побывал Юлий II в сентябре 1506 г., на возвратном пути из Болоньи. Написанные через четверть века после «Камальдуленских бесед», замечательно осветивших круг интересов флорентийских мыслителей, эти беседы — «урбинские» — устами Бембо, Биббиены и их собеседников давали идеал эстетически-нравственного совершенства человека, полностью секуляризируя тематику флорентийской Академии. Это неоплатонический идеал, но без богословия Фичино, идея «порядочного человека», в которой взыскуемые элегантность и куртуазность могут быть оправданы лишь с помощью метафизического первоначала: любви.

В четвертой книге «Придворного» Бембо с совершенно необычными изяществом и пылом применяет темы Фичино к проблемам светского воспитания. В предлагаемом им синтезе вся жизнь души проходит между Любовью, которая есть «не что иное, как некое стремление наслаждаться красотой», и самой Красотой — сим «током, изливаемым Божией милостью». Перед нами вновь та же терминология, что и в «Пире»: таким образом, и для XVI в. она была еще жива³³. Вслед за горячей речью Бембо о «*sasgo figo amoroso*» [«священном любовном иступлении»] происходит краткий спор, могут ли женщины настолько очиститься от страстей, чтобы им стали доступны тайны, которых достигали Платон, Сократ, Плотин, а из святых — Франциск, апостол Павел и первомученик Стефан. Один из собеседников замечает, что «сам Сократ признает, что все таинства любви ему открыла Диотима» и что ангел, уязвивший святого Франциска любовным жаром, умел так же возвысить и некоторых женщин, «например Марию Магдалину».

Не менее примечательно, какое место отводит Кастильоне искусствам — орудиям высшей культуры и средствам распространения любви. Совершенный придворный должен владеть музыкальным искусством и «иметь познания в живописном» (I, 44). В споре о том, как должно сравнивать достоинства живописи и скульптуры, граф Каносса определяет цель живописи, ссылаясь на Рафаэля; явно возвышая его в ущерб Микеланджело — типу скульптора, — он называет живопись искусством всеобщим, собственно искусством, поскольку она пользуется светотенью, перспективой и колоритом³⁴. Кажется, что эта блестящая речь подразумевает чисто миметическую концепцию искусства, но ее место выясняется в контексте высказывания с явно неоплатоническими, фичинианскими нотами: «Сей ток ... изливается на всякую тварь, как и солнечный свет, но когда ему встречается лицо с правильными пропорциями, образованное удачным сочетанием тонов, которому способствуют свет и тени, приличным расстоянием между линиями и границами их, на него он изливается во всей красоте, и существо, приявшее его сияние, освещается от него и украшается удивительным изяществом и великолепием, подобно солнечному лучу, падающему на прекрасный золотой сосуд, отделанный драгоценными камнями. Приятностью своей оно притягивает к себе людские взгляды, а через них запечатлевается в душе, движет ее, очаровывает своей сладостью, и таким мощным действием поддерживает в ней желание» (IV, 52).

Перед нами примечательный момент: точка равновесия между метафизикой красоты и осознания условий для нее в мире феноменального³⁵, что вполне отвечало и позиции Рафаэля. Он изъяснился на этот счет в хорошо известном письме 1516 г.³⁶, адресованном Кастильоне: «Чтобы написать одну красавицу, мне надо было бы видеть многих, если только Ваша милость будет находиться рядом и поможет мне выбрать самую безупречную. Но так как и хорошие судьи, и прекрасные женщины редки, я обращаюсь к некоторой идее, представляющей моему разуму. Имеет ли она какую-то цену для искусства — не смею сказать, но стараюсь, чтобы она ее получила»³⁶. «Идея» в такой трактовке — это интуиция совершенного образа, не содержащегося в опыте. Расстояние между чувственным миром и «миром идей» преодолевается благодаря любовному

пылу. Этот промежуток, в котором душа как бы содрогается, для Микеланджело связан с подлинным отчаянием, для Рафаэля же — с лучезарной уверенностью. В 1509 г. он оставил среди эскизов для «Торжества Святых Даров» наброски пяти сонетов в петраркистском стиле, которые считают посвященными некоей римской даме (возможно, «Форнарине») ³⁷. Любовь приводит к неизреченному, но для Рафаэля священное освещает, а не уничтожает профанное:

Come non podde dir arcana Dei
Paul come disceso fu del cielo,
Cosi il mio cuor d'un amoroso velo
A ricoperto tutti i pensier miei ...
[«Как Павлу не дано поведать было,
С небес вернувшись, Божьи тайны словом,
Так точно сердце, где любовь покровом
От взоров помыслы мои сокрыло»].

Сладкие тревоги человеческой любви — лишь прообраз радостей любви божественной. Бембо в одном характерном пассаже говорит о них как о сгорании тела, завершающем сладостное блаженство души, подобно костру Геркулеса, неопалимой купине Моисея, огненной колеснице Илии ³⁸.

Пожалуй, именно торжеством «Платонова Эроса» Рафаэль стремился сделать и жизнь свою, и творчество. Его любовные похождения скоро стали достоянием легенд ³⁹. Вазари в жизнеописании юного героя, в котором небо собрало «бесконечное богатство своих дарований и благ», уделяет им немалое место: «Fu Raffaello persona molto amorosa ed affezionata alle donne e di continuo presto ai servizi loro» [«Был Рафаэль человеком очень влюбчивым, и увлекался женщинами, и всегда был готов служить им»]; излишествам в этих удовольствиях он приписывает и его преждевременную смерть ⁴⁰. Но вместе с тем любезность, «cortesia», щедрость художника делали его образцом очаровательной общительности. Его сопровождал целый двор: «In somma non visse da pittore ma da principce» [«Словом, жил не как живописец, а как князь»]. Вокруг Рафаэля царил вдохновенная и вместе с тем безмятежная атмосфера: «Все, кто работал с ним в сообществе, чувствовали себя соединенными в таком согласии, что всякие дурные мысли при его виде пропадали». Никогда, продолжает историк, не было видано такого гармоничного общества. Это объединение, связанное преданностью учителю и общим идеалом, — словно ответ «Платоновской академии», объединенной любовью и согласием («consensus») умов ⁴¹. Это — новое явление в художественной жизни, как собрание в Кареджи было новым явлением в интеллектуальной.

Рафаэль был прост и человечен, без всякой претензии на герметизм, без какого-либо высокомерия. Вазари восхищенно передает, как ученик Перуджино подчеркивал почтение к учителю и ко всем, кому он был чем-либо обязан ⁴². Это привело к тому, что в основе его анализа стиля Рафаэля оказался ряд перемен манеры художника, связанных со знакомством его сперва с Леонардо, потом с Микеланджело (венецианцев Вазари не принимает в расчет), что и определило последовательность этих перемен. Гений Рафаэля — способность к синтезу, умение усвоить «quello che gli parve secondo il suo bisogno e capriccio, cioè un modo mezzano di

fare così nel disegno come nel colorito; e mescolando col detto modo alcuni altri, scelti delle cose migliori d'altri maestri, fece di molte maniere una sola, che fu poi sempre tenuta sua propria»⁴³ [«... то, что подходило его надобностям и прихотям, а делать так что в рисунке, что в живописи — метода посредственная. Но, смешивая с этой методой некоторые другие, выбранные из лучших вещей других мастеров, он из многих манер составил одну, которую всегда считали его собственной»]. Это и есть центральная проблема «классического» искусства; Вазари вынужден признать, что Рафаэлю была потребна единственная в своем роде «благодать», чтобы, если угодно, обобщить таким образом все стили, взяв из них всё главное. Гуманисты, увлекаемые основной гипотезой платонизма, также всеми силами старались собрать воедино всю человеческую науку и свести ее к немногим простым постулатам; Рафаэль, говоря кратко, осмыслил их пример и в Станце делла Сеньятура дал его образ.

Его собственная художественная деятельность следует в том же направлении: Рафаэль стремится соединить жизнь духа с универсальной красотой рисунка. Вазари выражается несколько наивно: она-де требовала постоянно перенимать чужие формы: «Положение этого человека позволяло ему содержать рисовальщиков по всей Италии, Апулии и даже Греции, чтобы пользоваться от них всем, что могло послужить его искусству»⁴⁴. Явилось ощущение чуда: как личность и как художник, «dell'arte e dai costumi insieme» [«искусством и нравами разом»], Рафаэль своим совершенством превосходил естество человека. Рассказывали, что картина для Санта Мария делло Спазимо (ныне в музее Прадо) попала в Палермо, будучи спасена поистине чудесным образом. После смерти Рафаэля (в страстную пятницу 1520 г.) посланник герцогини Мантуанской ничтоже сумняшеся объявил о небесных знамениях, подобных тем, что сопровождали смерть Христа: в папском дворце раскрылись двери, и он едва не погрузился под землю⁴⁵. Вазари же для его характеристики не находит иных слов, как только «земной бог» — бог «изящества», Эрос, ставший живописцем⁴⁶.

II. Величие Леонардо: торжество Гермеса

*Imago veneranda del mio Vinci
Che in Delo e in Creto e Samo mai non era
[Почтенный образ Винчи моего,
Что Криту с Самосом не уступает].
Джованни Неви. «Поэма-видение», песнь XII.*

Рафаэль привлекал обаянием и грацией, Леонардо завораживал скорее умы. На это указывают все источники. Уже в юности (до отъезда в Милан) Леонардо поражал флорентийцев удивительными изобретениями во всех областях: картинами, которые казались как бы галлюцинациями, дерзкими проектами, стремившимися переделать природу: скрыть горы, переменить течение вод, преодолеть силу тяжести. Он обладал такой могучей способностью рассуждать и доказывать («una dimostrazione sì terribile»), что никто, по словам Вазари, не мог противостоять ей. В частности, он сочинил проект, как «приподнять баптистерий Сан Джованни и подвести под него лестницы, не разрушив его», который «был так убедителен, что это казалось возможным, хотя каждый, уйдя от него, понимал, что дело это невозможное»⁴⁷. Этот хорошо известный анекдот может быть отнесен лишь ко второму флорентийскому периоду (после 1501 г.), когда Содерини и его друзья поручили Леонардо руководство сооружением каналов на Арно и изъявляли готовность поддержать самые невероятные его начинания. Возможно, к тому же времени относятся и попытки полета под парусом. В памяти флорентийцев Леонардо остался человеком, одержимым химерами, но такими, которые и дают цену жизни и искусству.

Вернувшись во Флоренцию, Леонардо вновь, как в юности, стал общаться с друзьями Академии и сановниками-гуманистами. Он, несомненно, был давно знаком с Бернардо Руччеллаи, который в 1481 г. был временным, а в 1484 г. — постоянным посланником Флоренции в Ломбардии. При режиме Содерини Бернардо собрал вокруг себя всех оставшихся «интеллектуалов» времен Медичи. Леонардо на него работал: в сборнике машин Лоренцо делла Вольпайя говорится о «strumento che mandò Leonardo da Vinci a Bernardo Rucellai» [«инструменте, который Леонардо да Винчи послал Бернардо Руччеллаи»]; обнаружены также следы гидравлического колеса, о котором говорится в рукописи G (ок. 1510)⁴⁸. В 1508 г. Леонардо останавливался во Флоренции у Пьеро ди Браччо Мартелли — самого верного ученика Франческо да Дьяччето, завсегдатая (наряду с учителем) садов Руччеллаи⁴⁹. Слава его сложилась в ученых кругах тогда же, когда и в народе. Мало кто из художников избегал чар его творчества и личности. Лишь один человек упорно противился Леонардо: это был Микеланджело.

Противостояние обозначилось, видимо, в 1503—1504 г. С чисто флорентийским лукавством Содерини столкнул художников, поручив им вместе расписывать новую залу дворца Синьории: Леонардо был поручен сюжет «Битва при Ангиари», а Микеланджело «Битва при Кашине» — уникальное предприятие в исторической живописи⁵⁰. Лео-

нардо наряду с Джулиано да Сангалло принимал участие в жюри, принимавшем решение об установке «Давида»; один из его рисунков воспроизводит эту статую⁵¹. Микеланджело, со своей стороны, слушал уроки Леонардо по анатомии в больнице Санта Мария Новела⁵². Однако в конечном счете историки XVI в. говорили о «великой неприязни» между Леонардо и Микеланджело. «Аноним Гаддиано» передает анекдот об их споре по поводу Данте, где со стороны Микеланджело видна жгучая злоба⁵³. Согласно Вазари, безусловная милость, которой пользовался Микеланджело при Льве X, стала решающей причиной, по которой Леонардо покинул Италию и уехал ко двору Франциска I⁵⁴. Достоверные факты не столь однозначны, но осуждающие ноты в суждениях Леонардо о «чисто материальной» технике ваяния появились, скорее всего, как реакция на притязания молодого Микеланджело, а раздраженная защита скульптора была, видимо, ответом старшему коллеге⁵⁵.

Все эти факты говорят не просто о столкновении темпераментов, а о соперничестве личностей. В 1502–1504 гг. Леонардо было пятьдесят лет, Микеланджело не было и тридцати. Оба они стремились подвести итог достижениям прошедшего века. Оба имели право считать себя представителями самой высокой флорентийской культуры, и конфликт их лишь яснее обозначал противонаправленность их устремлений. Леонардо перестал довольствоваться традицией старых рисовальщиков и развивал идею «науки», противостоящей гуманистическому синтезу. Микеланджело настаивал на примате чистого рисунка и не представлял себе искусства, порывающего с античностью. Он всерьез пережил кризис времен Савонаролы, к которому Леонардо, видимо, отнесся свысока, как к монашеской глупости⁵⁶, был воспитан на поэзии и идеализме платоников, связан с духовным движением, столь же несовместным с интеллектуализмом Леонардо, как преимущественное внимание к пластике с люминизмом автора «Святой Анны». А между тем именно в этот момент «*pop-finito*» с его экспрессивными возможностями приковало к себе этих двух противостоящих друг другу гениев, словно они, живя бок о бок во Флоренции, следили друг за другом⁵⁷.

Оба не усидели на месте: Леонардо много раз менял покровителей, и после 1506 г. Флоренции так и не удалось его удержать; Микеланджело переехал в Рим. Но с тех пор флорентийское искусство развивалось под знаком этих двух несовместимых фигур, одинаково цельных и тесно связанных со всей историей этого искусства. Именно второе пребывание во Флоренции обратило на Леонардо всеобщее внимание⁵⁸. Тогда с ним познакомился и Рафаэль, увидав его поразительные портреты и, вероятно, «Святую Анну» — по собственным портретам Рафаэля, особенно «Маддалене Дони» (Уффици) это ясно видно. Работая в Станца делла Сеньятура, он вспоминал о Леонардо⁵⁹: в 1509 г. Рафаэль изобразил Платона в «Афинской школе» с чрезвычайно характерными чертами лица, длинной бородой и жестом, издавна наводившими на мысль о Леонардо⁶⁰. Если намерение молодого Санти было именно таково (чего, впрочем, не подтверждает ни одно старое свидетельство), то как возможно было подобное изображение античного философа? Что хотел сказать Рафаэль, если не выразить почтение к художнику-философу, равному ве-

личайшим мудрецам, не дать понять, что этот живописец был одним из величайших «изыскателей» всех времен?

Все больше проявлялась и все больше поражала неоднозначность личности Леонардо. «Святая Анна» привлекала толпы посетителей, была начата работа в большой зале Палаццо Веккио. Но примерно в 1504 г. Леонардо полностью отдался изучению полета птиц, а затем конических сечений. Следившая за ним публика была разочарована образом жизни и занятиями Леонардо: он показал себя совершенным чудачком. Как писал агент Изабеллы д'Эсте, «жизнь Леонардо беспорядочна и очень причудлива: он словно живет одним днем». Все чаще в речах о нем слышна тревога; люди много жалуются на его беспардонность, неумение выполнять обещания, неспособность довести работу до конца. Леонардо обвиняют в том, что он разлюбил искусство, изменил ему ради ученых занятий: «Занятия математикой настолько отвратили его, что он почти не берется за кисть». Этим толкам вторил Кастильоне, а Вазари позднее во всеуслышание говорил о чудачествах художника, наблюдавшего за движением светил вместо того, чтобы завершать свои полотна⁶¹.

Именно во Флоренции Леонардо, по-видимому, понял всю меру разбросанности своих научных работ. В заголовке новой тетради, начатой у Браччо Мартелли (22 марта 1508), он записал, что это будет «несвязное собрание множества листков, переписанных мною в надежде разместить их по местам, соответственно их предмету»⁶². Иначе говоря, привести свои записи в порядок он надеялся, но чем дальше, тем сложнее и многообразней они становились. Леонардо боялся повторов, боялся неясностей. Потребный синтез наук был еще далек. Принципы, почерпнутые у флорентийских неоплатоников: интуиция живого космоса, развернутая в трактате о воде, представление о божественности света, выраженное в «Трактате об оптике», — стали важны, как никогда.

По окончании второго флорентийского периода в заметках Леонардо все больше проявляется бескомпромиссность, безраздельное увлечение тем, что ему интересно, и, в то же время, растущее отчаяние, все более горькая критика бессилия и иллюзий разума. В рукописи F (1508—1513), на страницах «Атлантического кодекса» римского периода (1513—1516), Леонардо взывает к авторам, писавшим о космосе, однако ему кажется, что они не сказали ничего достоверного «о том, что опыт позволяет нам узнать и доказать»⁶³. Его воображение тиранически занимают природные катаклизмы и ужасы, убивающие человека, а с ними — образ Предтечи-андрогины с перстом, уставленным во мрак, который не столько дает откровение о Боге, сколько призывает соучаствовать в тайне⁶⁴. Именно это ощущение величия и отдаленности хотел выразить поэт-гуманист Джованни Нези в двенадцатой песни «Поэмы-видения», написанной около 1500 г., где Леонардо появляется среди семи мудрецов:

In carbon vidi gia con arte intera
Imago veneranda del mio Vinci
Che in Delo e in Creto e Samo mai non era ...
[«Искусный уголь там изображает
Почтенный облик Винчи моего,
Что Криту с Самосом не уступает»].

Смысл этого сравнения Леонардо с Пифагором вполне однозначен. Не менее ясно выражался и Ломатто в конце столетия: через другую аналогию он передал то же, в сущности, понимание: Леонардо, писал он, «носил длинные волосы и имел такие долгие брови и бороду, что поистине внушал мысль о достоинстве знания как такового, как некогда Гермес Трисмегист и древний Прометей»⁶⁵. Именно такой образ Леонардо и хотел внушить своим современникам. Одежда Леонардо, его длинная борода, в которую уходили пряди также длинной, тщательно ухоженной волнистой шевелюры, вдохновлялись типом древнего мудреца. Профильный рисунок Амброджо да Предиса близок Аристотелю с бронзовых пластинок, с которых срисован и Платон в некоторых философских рукописях⁶⁶. Поскольку Леонардо походил на известные бюсты и портреты мудрецов, его тем охотнее признавали за новое воплощение этих мудрецов. Таким образом, знак почтения Рафаэля можно понять как воспроизведение старой модели, актуализованной благодаря типологическому сходству Платона с Леонардо и указующему жесту, который можно видеть у некоторых персонажей флорентийского мастера.

Не только самой внешностью, но и чертами характера Леонардо в старости входит в воображаемую семью мудрецов и учеников Гермеса, является в облике одного из тех «философов» тайн мироздания, которыми населили историю гуманисты Кареджи⁶⁷. Поэта-неоплатоника приветствовал не кто иной, как новый Пифагор. Внешность маэстро, которому тогда было под пятьдесят, лишний раз говорит о том, что Леонардо превратился в мифологическую фигуру. Красота его славилась повсюду: «Сиянием величавого облика он мог бы утешить самых унылых», — пишет Вазари. Аноним Гаддиано, также говоря о его «прекрасном соразмерном стане, исполненном грации и изящества», продолжает: «Он носил короткий плащ до колен розового цвета в те времена, когда в моде были плащи длинные. У него были прекрасные длинные волосы, завитые и красиво расчесанные, падавшие на самую грудь». Перед нами черты своеобразного дендизма, восходящие, вероятно, к первому флорентийскому периоду. Леонардо любил выделяться⁶⁸. Многие его рисунки похожи на автопортреты или автокарикатуры; в течение всей жизни он фиксировал в них свой образ и, вероятно, не раз брал самого себя в качестве идеального типа⁶⁹. Определенный физиономический тип Леонардо устоялся около 1500 г. Сангина из Виндзора, выполненная Амброджо да Предисом в самом конце XV в., изображает благородный профиль с длинными волосами и бородой, столь изумлявшими современников. Туринский автопортрет, нарисованный около 1512 г., — не что иное, как тщательная эмоциональная разработка этого рисунка⁷⁰.

Нет никаких сомнений, что Леонардо желал явить западному миру новый тип мудреца. «Рассказывают, что, проходя по птичьему рынку, он брал птиц из клеток, платил за них требуемую цену и отпускал лететь на свободу». Этот анекдот явно не выдуман, но, между тем, весьма точно воспроизводит одну из черт Пифагора: Плутарх отмечал у него ту же любовь к животным и заботу об их жизни⁷¹. Это не простое совпадение: ведь есть много свидетельств об интересе Леонардо к самосскому мудре-

цу. В известных нам текстах Пифагор упоминается лишь однажды: в «фацеции» о метемпсихозе. Но мы видели, что уже в 1480 г. чрезвычайную важность для Леонардо приобрела речь о космосе, приписанная Пифагору Овидием⁷². Оттуда он заимствовал и проповеди против мясной пищи, и веру в существование закона гармонии в природе, на котором и должна быть основана мораль; освобождение невольных птиц — из того же источника. Итак, можно полагать, что Леонардо сознательно подражал Пифагору, — по крайней мере, представлениям о полубогородном учителе Платона. Тем самым совершенно понятно упоминание Нези о Самосе.

Современники ощущали, что оригинальность Леонардо не вполне укладывается в рамки европейских обычаев. У одного флорентийского путешественника вдруг появляется сравнение секты (или племени) вегетарианцев в Индии с «нашим Леонардо»⁷³. По мере того как ясней становились представления об Азии, стал проявляться и интерес Леонардо к восточному искусству. Любовь к экзотике, возникшая во Флоренции в 1470-е гг. и окрасившая даже гуманизм Академии, у Леонардо отозвалась в полной мере. Аналоги его дракону, фантастическому сражению, пейзажу, видимому с Луны, геологическим пейзажам можно найти только в китайской живописи, а бесконечные плетения имеют конкретные соответствия в мусульманских орнаментах⁷⁴. Это еще одна сторона личности Леонардо, очертить которую нелегко. Но представляется, что его открытость экзотике⁷⁵ — это как бы экспансия интересов его молодости; в «пифагорейских» и «герметических» течениях мысли идея подобного универсализма встречается. Именно в таком направлении постепенно формировал собственный образ сам Леонардо; такой оформилась и легенда о нем.

III. Трагедия Микеланджело: триумф Сатурна

Многие считают его гордецом, иные — чудачком и безумцем.
Кондиви.

В каком-то смысле Микеланджело был «последним флорентийцем». В нем соединились все поколения, все стороны деятельности тосканского города-государства. Он вобрал в себя и пережил все противоречия во всех областях⁷⁶. Он находился под покровительством Медичи и всю жизнь оставался с ними связан: на рубеже веков его содержал Лоренцо ди Пьерфранческо, затем услугами Микеланджело пользовались Лев X и Климент VII. Несмотря на это, он был ярким республиканцем, вернулся во Флоренцию в 1502 г., когда Содерини восстановил Синьорию, и играл первостепенную политическую роль в годы рокового кризиса 1528—1530 гг., столкнувшего Республику и с папскими, и с имперскими силами⁷⁷, а когда его родной город полностью утратил независимость, покинул Флоренцию.

Многие составляющие культурной позиции Микеланджело с трудом согласуются между собой. Оставив пятнадцать лет от роду мастерскую Гирландайо, он был принят и обласкан Лоренцо, в садах Сан Марко встречался с Бертольдо, а за столом у Медичи беседовал с Полициано и Ландино. В середине XVI столетия он еще помнил иные времена, когда античное искусство, Данте и неоплатонический гуманизм были нераздельными источниками знания. Ко времени революции Савонаролы ему было двадцать лет. Его реакцией было бегство. Таким образом, нельзя считать, что Микеланджело принадлежал к партии «плакс», но старые историки отметили влияние проповедей Савонаролы на его мысли (Микеланджело мог слышать их до 1494 г., а затем, в течение нескольких месяцев, в 1496)⁷⁸. Через пятьдесят лет после «мученичества» фра Джироламо он с интересом следил за ходом церковной реформы в кружке маркизы Пескара, где возродилось нечто от мистики флорентийского реформатора⁷⁹. Но с представителями платоновского гуманизма Микеланджело оставался связан все эти годы по преемству от знакомства с Полициано и Ландино времен до 1494 г. В 1519 г. он подписал петицию Льву X от «Возрожденной Платоновской Академии» («Accademia Platonica rediviva») о переносе праха Данте во Флоренцию.

В числе членов этого учреждения был Франческо да Дьяччето. Окончательно обосновавшись в Риме (в 1534 г.), скульптор установил знакомство с его бывшими учениками. В диалоге Джаннотти он изображен как авторитет по вопросам толкования Данте, среди его собеседников — Франческо Пришанезе, в 1544 г. издавший «Пир» Платона с комментарием Фичино⁸⁰. Эти знакомства вполне недвусмысленны. В 1519 г. кардинал Джулио Медичи избрал Дьяччето для произнесения надгробной речи по герцогу Лоренцо Урбинскому. Речь эта, имевшая огромный успех, известна: она похожа на религиозные выступления гуманистов Кареджи в собраниях Кваттроченто хотя бы тем, что от краткой похвалы личности покойного она переходит к изложению платонического учения о человеке как малой Вселенной и о бессмертии души — состоянии чис-

того созерцания, достигаемого после ее окончательного отделения от смертного тела⁸¹. Видимо, вполне естественно, что эти темы присутствуют в замысле капеллы Медичи: и связь их сама по себе, и развитие их художником указывают на гуманистический источник.

Гробница Юлия II по замыслу 1505 г. и плафон Сикстинской капеллы были, так сказать, «римским» развитием этих тем. В капелле Сан Лоренцо явно виден возврат к флорентийским типам и, вместе с тем, важную роль играет тема Воскресения⁸². Общий архитектурный стиль приближается к Брунеллески, но чередование утолщенных опор с колоннами, выделенными посредством деталей из «*pietra sepea*», делают архитектурную органику более напряженной. Пристенные гробницы двух «герцогов» напоминают подобные сооружения Кваттроченто, но ярусы становятся как бы обособленными жилищами сил, обозначенных расположенными над ними фигурами. В соответствии с убеждениями Микеланджело, внешность «герцогов» должна была быть возвышена до типической. Доспехи на гробницах, конечно, говорят о титуле «римских патрициев», полученном полководцами Медичи в 1513 г., но, кроме того, воплощают два идеальных человеческих типа: деятельный юпитеровский и созерцательный сатурнический. Четыре аллегории Времени над доспехами придают композиции космический смысл и, вместе с тем, выражают муку человеческой души, подверженной течению времени. В изогнутых, неустойчивых позах фигур впервые проявились горе и тревога человека.

Под цоколем гробниц предполагалось поместить статуи рек. Как «Рабы» мавзолея Юлия II понимались то как пленники, то как аллегории искусств, так ставился и вопрос, суть ли реки из усыпальницы Медичи реки подземного царства (это в неоплатоническом духе обозначало бы нижний ярус мироздания и inferнальное царство страстей, выше которого находятся герцоги) или просто Тибр и Арно как знаки земного владычества Медичи. Эти символические значения не исключают друг друга: прием двойного смысла, хорошо знакомый Микеланджело, требует не выбирать между противоположными толкованиями, а соединять их. Над гробницами должны были находиться картины: две на тему «Медного змия», а в третьем люнете — «Воскресение Христово», к которому сохранились великолепные рисунки⁸³.

События 1527–1530 гг.: политический кризис, церковные потрясения, личные неудачи Микеланджело, — неизбежно обострили его ощущение бедственности человеческих судеб, неустрашимых противоречий в человеке. Но в «Страшном Суде» еще видно стремление выразить их целостно в одном огромном произведении. Достаточно сопоставить эту фреску с плафоном капеллы, чтобы понять, насколько глубоко Микеланджело, прежде выразивший радостные надежды Возрождения, теперь прочувствовал его пессимизм. Как и Синьорелли в 1500 г., он вознес над встревоженными современниками картину конца света. Но в соответствии со своей позицией, проистекавшей, говоря кратко, из флорентийского воспитания и гуманистических привязанностей, он переносит акцент на вселенский характер трагедии (отсюда «космическая» структура произведения) и на особенные душевные движения: представлены все их разновидности, от глубочайшего отчаяния до экстаза.

Архитектурный костяк Сикстинской капеллы здесь неощутим: фигуры словно брошены в пустое двухмерное пространство, взяты в широком круговом движении, центр которого – Христос⁸⁴. Движение передано в элементарной форме кругового вихря. Его неудержимое вращение несет массивные фигуры, которые кажутся еще тяжелее благодаря синеватому колориту и простым контрастам фрески. Но и мотив восхождения, освобождения от тяжести выявляется во всей поэтичности, доходя, как хорал в момент наивысшего подъема, до фортиссимо. Одна из фигур в левой части фрески вырывается из-под власти злых сил, находящихся в пещере в центральной части фрески внизу. Это не врата Ада, а логово материи, роковых иллюзий мира сего: ведь геенна изображена красноватым блеском слева, за болотом, которое переплывает Харон. Эта душа – одна из самых прекрасных и многозначительных фигур фрески: она еще корчится, показывая мощные мускулы, ноги ее спутаны, но она чудесно воздымается ввысь с побледневшим, замороженным от экстаза лицом.

В продолжение долгой и удивительной старости Микеланджело все яснее выявлялись две движущие силы его гения: чувство энергии, скрытой в формах искусства, вдохновлявшее его архитектурным творчеством, и мучительная жажда спасения, то приближаемого, то отдаляемого страстью к красоте: им напоена его поэзия. В проектах фасада Сан Лоренцо, отгалкивающихся от моделей Сангалло, в вестибюле Лауренцианы, в ансамбле Капитолийской площади с куполом собора Святого Петра все больше подчеркнуты с силой сталкивающиеся между собой элементы: архитектура, становясь все более грандиозной, вместе с тем нагружается новыми драматическими, подчас антиклассическими эффектами⁸⁵.

Стихотворения же художника почти исключительно наполнены внутренней тревогой. Микеланджело писал их всегда. Кондиви даже сообщает, что было время, когда он только и занимался, что чтением поэзии и писанием сонетов⁸⁶. Но больше всего стихов им написано после 1523 г. Их не следует рассматривать обособленно от остального. Это своеобразный дневник чувств художника, тесно связанный с тревогами и переживаниями его творческой жизни. Сонеты и мадригалы исполнены отзвуков тосканской традиции, идущей от Данте, Петрарки, Лоренцо, но Микеланджело через темные, нередко «замысловатые» образы и формы стремится прорваться к нагой речи⁸⁷. В его стихах множество давно привычных антитез – например, льда и пламени. Но за этими формулами, которые Микеланджело и не думает обновлять, вырисовывается весьма характерная система ключевых понятий: посредством глаз поэта поражает сияние красоты, ум его ожидает освобождения от страданий, но рука должна приниматься за работу, чтобы материя все же отступила перед идеалом⁸⁸. В этом словно и состоит тайна всего Микеланджело. Иногда бурлескные остроты брызжут мощным юмором, который по контрасту дополняет исходные посылки мысли художника: мучительное ощущение тяжести материи и стремление к духовному воскресению. Многие поэтому поддавались искушению представить средоточием главных свойств его личности признания, подобные следующим:

... Nemico di me stesso
Inutilmente i pianti e sospir verso
[... Врар самому себе,
Напрасно я и плачу, и стенаю]⁸⁹, —

явно стоявшие стихи Микеланджело в ряд психологической лирики, связывающие ее с «этосом» сатурнической меланхолии. Но при всем том стиль его «героичен».

Личность Микеланджело внушала современникам недоумение и изумление⁹⁰. Ни одного художника столько не толковали, ни один не приводил даже поклонников своих в такое замешательство. Все признавали, что он выходит за обычные мерки. Его считали трудным автором. «Если Микеланджело желает, чтобы его секреты понимали только немногие ученые, мне до того нет дела, поскольку я к ним не принадлежу», — не без полемического подтекста писал Лодовико Дольче в диалоге «Аретино»⁹¹. Диалоги с участием Микеланджело стали появляться рано; конечно, они не полностью достоверны, но в них блещут выражения, которые невозможно выдумать⁹². Вазари и Кондивин спорили, кто из них верней толкует художника⁹³, и по-разному трактовали самые знаменитые его произведения.

Историку необходимо учитывать эту темноту Микеланджело (подчас сознательную): она ограничивает возможности экзегезы, но зато вносит важнейшую черту в его портрет. Для Рафаэля красота была непосредственным залогом блаженства, для Леонардо — явлением тайны. Для Микеланджело она становится истоком тревог и нравственных страданий. Никто не завел так далеко весьма явно выраженную флорентийскими платониками интуицию, которая в зове красоты через любовный отклик, охватывающий все существо человека, видит главный творческий импульс, единственно достойный благородной души. Но никто и не переживал так мучительно, сколь трудно отделить красоту от чувственных форм и полностью сублимировать любовь⁹⁴.

Микеланджело умел идти до последних выводов из правила, по которому произведение искусства должно выражать возвышенный «замысел»: отсюда его отвращение к пейзажу во «фламандском» духе — беспорядочному, «немузыкальному» нагромождению подробностей — и пренебрежение портретом, который имеет оправдание лишь тогда, когда изображаемый представляет образ самой Красоты⁹⁵. Только ее выявлению должно подчиняться искусство — любая иная цель ничтожна. Работа лишь тогда имеет смысл, когда с невероятным пылом и исступлением стремится к наиболее поразившему художника предмету. Но как только исступление («figo») проходит, является сомнение, художник начинает задумываться, чисты ли были его труды. Те самые представления, на которых утверждались его надежды, могут питать и его терзания. Отсюда странная, но существенная идея (по всей вероятности, прямо унаследованная от флорентийских неоплатоников), согласно которой произведение искусства предсуществует не только в идеальном «замысле», который побуждает к действию и расковывает художника, но и в материале — в глыбе мрамора, заключающем статую. Во всяком случае, деятельность художника такова, что иначе мыслить вещи он не может. Это и заявлено во многократно комментированном четверостишии:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Ch'un marmo solo in se non circonscriva
Col suo soverchio, e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'intelletto.
[Художник ничего не замышляет,
Чего не может мрамор сам собой
Ему отдать, и это лишь порой
Уму покорная рука являет].

Варки, объясняя эти стихи, несколько тяжеловесно пытается передать их мысль так: «Любая вещь, которую может сделать любой художник, не только потенциально содержится [...] в материи, из которой он создает свои произведения: они в ней существуют и в самой совершенной форме, какую только можно вообразить». Он замечает их связь с философией любви, проецирующей в чужую душу собственную жизнь любящего, но не видит, что представление, объединяющее «освобождение» статуи с внутренним катарсисом художника, имеет философский исходный пункт⁹⁶.

Микеланджело не любил тех, кто работал слишком быстро: виртуозность как бы несла неизгладимое клеймо легковесности. Сам он трудился над мрамором упорно; немногочисленные свидетели передают, с какой страшной энергией он его крушил. Идеал чистой формы требовал, чтобы черновая работа не была заметна, и художник тщательно устранял все ее видимые следы. Тем самым он вновь становился ремесленником, который всегда намеревается произвести законченный, отделанный, неповрежденный предмет, куда бы ни увлекало его собственное естество. Словом, в работе Микеланджело лишний раз переживал все свои противоречия. Замысел, зачатый рассудком, требовал немедленного воплощения, на деле же произведение могло появиться лишь в результате скучных расчетов, напряжения сил, неоднократных приступов, утомительного контроля за применяемыми средствами — однако высший подвиг искусства требует изгладить память о трудностях⁹⁷. Думая так, Микеланджело время от времени уничтожал предварительные этюды; в 1564 г., перед смертью он велел сжечь огромное их количество. Подносные рисунки 30–40-х гг. на мифологические темы, предназначенные для друзей художника, стоят особняком: они сами по себе — законченные произведения. После 1540 г. Микеланджело постепенно все более склонялся к такому же отношению по поводу своих «мистических» рисунков⁹⁸.

В мастерских, сложившихся при работе над фресками, было принято долго предварительно работать над рисунками, а затем быстро писать саму фреску. Но между живописью и скульптурой есть принципиальная разница: живопись, после того, как сделан рисунок, не оказывает такого материального сопротивления, как непосредственно высекаемая из камня скульптура. Здесь необходимо совсем другого порядка прилежание, поскольку существует уничижительный мускульный контакт с косой материей. Скульптор оказывается одновременно в самом возвышенном и самом униженном из человеческих состояний: промежутка нет. К этой особенности его позиции и возвращалась постоянно мысль Микеланджело, который считал, что таким образом художник входит непосред-

ственно в саму реальность. Исходя из этого, легче понять и пристрастие Микеланджело к «*non finito*». Он слишком сознательно относился ко всем частностям работы, чтобы не заметить, как выигрышно на фоне фрагмента в незавершенном состоянии выглядят отделанные части произведения. Опыт в таком роде он проделал в «тондо Дони»: неотделанная деталь подчеркивает совершенство доведенных до конца форм. Но необходимо было еще открыть собственное звучание неоконченного. В случаях, подобных «Вечеру», к художественной значимости «*non finito*» присоединяется значение более общего порядка: в соответствии с символической точкой зрения, с которой статуя как бы пленена глыбой, работа скульптора становится ее раскрытием. Художник не считал, что изменяет своему «замыслу», оставляя фигуру в неполностью раскрытом виде, углубляющем ее смысл⁹⁹.

В написанном в 1549 г. «Диалоге», посвященном превосходству скульптуры над живописью, поклонник Микеланджело Антонфранческо Дони выводит на сцену одинокую задумчивую фигуру, сидящую посреди мраморных глыб, немедленно вызывающую в памяти «Меланхолию» Дюрера¹⁰⁰. Микеланджело превратил свое искусство в своего рода аскетический подвиг, в котором неблагодарный труд требует всевозможных жертв, а подчас приводит к не совсем обычному поведению. Все современники отмечали, что он любил уединение и самоуглубление: художник отгораживался от других людей. Он терпеть не мог надоедливых собеседников. Его грубый ответ Леонардо у входа на мост Сан Тринита – типичная реакция нелюдима. Рафаэлю также приходилось жаловаться на его импульсивные выходки; он нашел и фразу, оформившую репутацию Микеланджело: «Одинок, как палач». Сам Микеланджело то радовался этому, то огорчался. «Я всегда один и ни с кем не разговариваю», – писал он Леонардо Буонарроти¹⁰¹. Он видел в этом некую неизбежность и покорялся ей. Это было типичное поведение «меланхолика» («*vir melancholicus*»), описанное в медицине и введенное Фичино в трактате «О троякой жизни» на высший антропологический уровень. по Фичино, это и есть естественное состояние «жреца муз»¹⁰².

Микеланджело был подвержен страхам, припадкам отчаяния, внезапным вспышкам, о которых подробно сообщают все хронисты. Были у него и предчувствия, и видения¹⁰³. Еще характерная черта «сатурнического» человека: склонность к приступам саркастического юмора, весьма обычным у Микеланджело. Он любил грандиозные бурлескные фантазии вроде башнеподобного гиганта, которого он воображал стоящим посреди Флоренции, а до того – поразительная мечта изваять каррарские утесы в виде человеческих лиц. К самому себе он относился с жестоким юмором, например, описывая свое безобразие после многих месяцев, проведенных на лесах в Сикстинской капелле. Если же он изображал себя, то придавал свои черты либо голове Олоферна, либо карикатурной маске, висящей на содранной коже святого Варфоломея¹⁰⁴. Это дает возможность понять смысл стихотворения, где Микеланджело с поразительной грубостью, во множестве прибегая к скатологическим образам, восходящим к Берни, описывает безнадежно-гротескный мир, пленником которого ощущает себя:

I' sto rinchiuso come la midolla
Ne la sua scorza, qua povero e solo,
Come spirto legato in un'ampolla ...
[Я тесно заключен (смотрите, люди),
Как мякиш в корку, одинок и беден,
Как демон, запечатанный в сосуде ...]

Вокруг него горы нечистот, в голове гнездятся шершни, уши заросли паутиной, душа бездействует:

Di penne l'alma ho ben tarpata e rasa
[Душа лежит ошипана, без крыльев].

Стихи его годны только на обертку, если не на что похуже. Полностью смирившись с абсурдностью своего жребия, он не видит никакого выхода, и только раз за разом возвращается в уме к сарказмам и безнадежным мыслям:

La mia allegrezza è la maninconia,
E'l mio riposo son questi disagi¹⁰⁵.
[Мое веселье в сумасшедшем доме,
И только в тяготах покой я вижу]

Перед нами противоположность грандиозным замыслам, когда Микеланджело собирался вытесывать статуи из гор, бросая вызов природе. «Сатурнический характер» не знает середины.

Из всех этих фактов и составляется исторический облик Микеланджело. Вазари решительно представляет его, как высочайшего художника, волей Провидения посланного на землю. Причины этого почти чудесного рождения биограф ничтоже сумняшеся усматривает в небесных светилах; пример Микеланджело был явлен людям Возрождения как совершенно не подлежащее сомнению свидетельство того, что гений — дар небес¹⁰⁶. Но оборотной стороной его всеобъемлющего таланта была драма внутреннего одиночества. Формулируя свои выводы в словах о «высоких мыслях» («pensieri alti») и «трудном искусстве» («maniera difficile»), историк, в сущности, о том и говорил. Впрочем, изображать Микеланджело в виде меланхолика стали, вероятно, очень рано¹⁰⁷. На гравюре, приписываемой Марко Антонио, художник в возрасте приблизительно двадцати лет сидит в профиль в стенном проеме и дремлет, положив голову на руку¹⁰⁸. Рафаэль вставил его во фреску «Афинская школа» в образе Гераклита — «penseroso», облокотившегося на камень, подперев лицо рукой. Ломатцо в «Храме живописи» отвел ему почетное место под знаком Сатурна. «Мощь» Микеланджело во всех отношениях имела именно тот отзвук, который можно объяснить, обратившись к разработанному платоническим гуманизмом представлением о сатурнизме.

IV. Век академий

В конце XV в. Флоренция благодаря своим историкам, теоретикам, философам и даже просто привычкам, родившимся в результате публичного обсуждения произведений искусства, имела своего рода «художественную критику» — более передовую, чем в других итальянских государствах. В XVI в. положение несколько изменилось: наравне с флорентийскими взглядами котируются стали оценки венецианских и римских кругов, ставших более осведомленными и понимающими, чем прежде. Благодаря кружку Браманте и Рафаэля, Кастильоне и его друзьям, археологам-витувианцам папская столица во второй половине 10-х гг. приобрела прочный авторитет. Отныне она спорила с Флоренцией за титул и роль художественной столицы: Микеланджело, в конечном счете, принадлежит Риму не меньше, чем Флоренции, а когда он умер (в 1564 г.), флорентийцы имели основание бояться, что прах этого великого человека не достанется им так же, как и Данте. Отсюда необычная история похорон художника, ставшая реваншем Флоренции у Рима¹⁰⁹. В середине столетия тосканские историки старательно пытались вновь утвердить приоритет своего города в области искусства и культуры.

Вместе с тем, деятельность таких любителей искусства, как Маркантонио Микьелли, и критика таких проницательных людей, как Аретино, способствовали появлению собственной самобытной атмосферы Венеции. Славу ее мастеров энергично поддерживали не историки, а «сочинители» и полемисты. Они отстаивали поэтику колорита против примата рисунка, поскольку она была особой приметой Венеции. Но тем самым им приходилось отстаивать и такие качества, как грациозность, нежность, «ничто» («non so che»), поднимавшие живопись до уровня поэзии. В результате венецианская литература об искусстве, как никакая другая, настаивала на свободе гения, противопоставленной тирании «правил»¹¹⁰. Так процессы, начавшиеся во второй четверти века, привели к тому, что Флоренция на какое-то время пропустила Венецию вперед.

Уместен вопрос, могли ли венецианские идеи оформиться без распространения платонического гуманизма в конце XV в., совпавшего с пробуждением словесности и искусств в Венеции и вокруг нее¹¹¹. Такое произведение, как «Сон Полифила», оказавшее решающее влияние на формирование вкусов ценителей Беллини и Джорджоне, все пропитано тосканскими мотивами¹¹². Роль Бернардо Бембо — посла Венеции во Флоренции в 1475 г., корреспондента флорентийских гуманистов, — а также связи Альда Мануция и его кружка с Фичино и его Академией хорошо известны. Но в венецианской словесности видны также специфические тенденции в области эстетики и того, что отныне прочно стало называться «философией любви». И то, и другое вместе создавали ученые и светские люди. Образовались кружки, отдаленно напоминавшие Академию. Из них вышли шедевры такого рода, как «Азоланские беседы» Пьетро Бембо, опубликованные в 1505 г., где отдельные куртуазные концепции и идеи платоновской педагогики создают особый мир, в котором господствуют чувствительность и мечтательность. Сочинения Па-

чили, также выходявшие в Венеции («О божественной пропорции» – в 1509 г.), послужили началом ряду многочисленных исследований о пропорциях тела и архитектурных сооружений, например «Строение человеческого тела» («L'edificio del corpo humane») Ф. Сансовино (1550). На этом пути книга Франческо Джорджо «О гармонии всего мира» («De harmonia mundi totius», 1525) представляла собой необходимый этап самого смелого и темного пифагорейства.

Интеллектуальное соперничество Венеции и Флоренции выразилось не только в соперничестве тех или иных кружков, но и глубже: в растущей противоположности двух мировосприятий, каждое из которых по-своему направляло культуру широких кругов. Флорентийцы в эпоху Великого Герцогства были ближе к римскому пути. Вазари, например, в жизнеописании Кристофоро Герарди не без ревнивой язвительности писал, что ему не следовало задерживаться в Венеции, «где не обращали внимания на рисунок и живописцы не упражнялись в нем, без чего невозможно приступить к большой работе; лучше бы он поехал в Рим – истинную школу благородных искусств, где ценят по достоинству лучше, чем в Венеции»¹¹³. Но на деле Флоренция первой вступила на новый путь, связанный с учреждениями академического типа, которые, как казалось, были способны поддержать «благородство» искусства.

Вообще говоря, термин «*accademia*» обозначал любое собрание умных людей. К группе художников он, вероятно, впервые был применен на гравюре Агостино Веницано 1531 г., озаглавленной «Бельведерская академия»¹¹⁴. Во втором издании «Жизнеописаний выдающихся живописцев, скульпторов и архитекторов» (1568) Вазари совершенно анахроническим образом употребил это слово применительно к «Школе садов Сан Марко», о которой вел речь и в первом издании 1550 г. Дело было в том, что в промежутке, в 1563 г., под руководством живописца-архитектора-историка была основана объединившая всех известных художников Великого Герцогства «Академия рисунка» («*Accademia del Disegno*») с теоретическими и научными задачами, которые в области искусства соответствовали задачам «Флорентийской академии» Бенедетто Варки в области литературы¹¹⁵: та занималась «защитой и прославлением» тосканского языка, эта – тосканского искусства. Параллель между ними очевидна. Они завершают процесс, в результате которого как художники, так и литераторы получили некий официальный статус, окончательно выведивший их из области «механических искусств», удовлетворяли потребности изложить принципы искусства как доктрину, и благодаря их упорным трудам основные темы платонического гуманизма получили доктринальное оформление. Принципы интеллектуальной жизни и художественной деятельности, проповедовавшиеся некогда в Кареджи, окончательно расцвели в атмосфере «маньеризма»¹¹⁶. Среди них были и такие, как Эрос, Гермес, Сатурн: теперь художественный мир с ними освоился.

Академии такого типа, как «Флорентийская академия» 1541 г., не были центрами философских изысканий, но в их литературных упражнениях «учение о любви» и, следовательно, платоновские реминисценции занимали важное место, особенно во Флоренции. С самого начала академикой постоянно привлекали имена Данте, Петрарки и неоплатони-

ков. Бенедетто Варки в 1541 г. прочитал достопамятную лекцию об одном из сонетов Микеланджело¹¹⁷. С этой акцией соотносится и переиздание таких трудов, как «О любви» Фичино в 1544 г. Флорентийцы, можно сказать, возвращались к своим истокам: в противоположность венецианским литераторам, они, обращаясь к темам, которые легко становились двусмысленными, оставались верны определенному уровню высоты мысли.

Около 1532 г. флорентиец Бартоломео Беттини, друг Микеланджело, получил от художника картон для картины Понтормо «Обнаженная Венера с целующим ее Купидоном». Он предназначался для завершения росписи залы, где Бронзино уже изобразил Данте, Петрарку и Боккаччо, «желая написать там и других поэтов, прославлявших любовь в тосканских стихах и прозе». Таков был повод для знаменитого рисунка 1532/1533 г. (Британский музей)¹¹⁸. Несомненно, «поэтами в стихах и прозе» были именно те, кого перечислял Варки в латинском трактате «О любви» (написан в 1541 г.): Платон, Данте, Петрарка, Фичино и неоплатоники¹¹⁹. Окружение, в котором должна была явиться картина, представляло собой своего рода мирской алтарь любви, Микеланджело же изобразил ту жестокую богиню, о которой говорили поэты. Венера лежит в окружении эмблем любовного пыла, наслаждения и заблуждений как неоднозначная сила желания, застигнутая в миг собственного страдания. В лице уязвленной богини есть достоинство муки, как и в патетических стихотворениях Микеланджело о любви. Венера изображена на фоне пейзажа; ее фигура представляется как бы тосканской версией венецианского типа. В 1529 г. Микеланджело бежал в Венецию, потом нашел приют в Ферраре у Альфонсо д'Эсте. Он писал для него сладострастную «Леду» (в итоге подаренную Антонио Мини). Во время этого странствия художник явно видел Венер Тициана и Джорджоне и трактует эту тему в духе, столь отличном от них, что его ответ приобретает значение критики.

Изобразительная символика — другая область гуманистических интересов — обогатилась и стала весомой после того, как вновь получила развитие «иконология», для которой искусство было послушным средством распространения знания и только этим. В XVI в. Флоренция не была уже центром аллегорической экзегезы, как во времена Фичино и Полициано, о чем говорил еще Рабле в прологе «Гаргантюа и Пантагрюэля». В начале века интерес к Гермесу Трисмегисту, искусству магов и тому подобным умствованиям в недрах кружка «садов Руччеллаи» поддерживал ученик Уголино Верино и Полициано Пьетро Кринито (1475—1507)¹²⁰⁴. Его сборник достопримечательных фактов и ученых записей вышел в свет в 1504 г. Но в 1505 г. Альд Мануций издал «Иероглифику», которая была известна Альберти и Фичино, а другой ученик Полициано, Пиерио Валериано, стал специалистом по ним. Вся «иконология» Ренессанса следовала за этой священной наукой, способной «*divinatum humanatumque rerum naturam aperire*» [«открыть природу божественного и человеческого»]¹²¹.

На фоне этих учений в первой половине столетия неудержимо проявилась мода на ученые труды по экзегезе мифов с примерами и, параллельно с ней, мода на «эмблемы» — понятия, парадоксальным образом переведенные на изобразительный язык. Но соединить одно с другим

было исключительно трудно. Источники катастрофически умножились и запутались. «Генеалогия богов» Боккаччо была основана еще на принципах моральной экзегезы; тексты, введенные в оборот Фичино и его друзьями (Прокл, Ямвлих и др.), выходили далеко за эти пределы. Требовалось нечто новое. В середине века эта работа была выполнена в ряде трудов, среди которых выделяются «История языческих богов» («*Historia de deis gentium*») Джиральди (1548), «Мифология» Натале Конти (1551), а на волггаре — «Изображения» («*Imagini*») В. Картари (1556), которые рекомендовал художникам Ломатцо. Их влияние на оформление праздников, моду, церковный и светский образный репертуар не имело границ¹²². Ни один из этих авторов не был флорентийцем, но у них обнаруживаются все источники, возбуждавшие мысль друзей Лоренцо, здесь еще раз доводились до конца их начинания¹²³. Учение платонизма вплоть до эпохи классицизма сохраняло туманное понятие образа-символа¹²⁴. Однако «научный» элемент, уравнивавший его, связывая мифологические образы с устройством мироздания или «математическими секретами», исчез почти полностью.

Флорентийский гуманизм открыл трагедию гения. Уже самый принцип, по которому созерцание не означает еще покоя, не мог не питать тревог маньеристской эпохи. Теорию сатурнического гения в соответствии с трактатом Фичино «О троякой жизни» развивал Корнелий Агриппа, книга которого «О сокровенной философии» вышла в свет в 1531 г. и была распространена повсеместно¹²⁵. Ей увлекалось множество художников, не последним среди которых был Понтормо. Изумительной иллюстрацией к ней явился пример Микеланджело. Сочетавшись с идеей о неподконтрольной разуму силе вдохновения, теория напоминала академиям, что есть интуиция, стоящая выше правил, некий секрет, не вмещающийся в доктрину. В Венеции художнику давали такую вольность совершенно естественно: для венецианцев в ней и состояла его подлинность. Большинство же критиков и академических теоретиков не могли этого ощутить, не подведя сюда категорию «гения». Отсюда любопытные недоразумения. Никогда не была так распространена мысль, будто практик как таковой не способен овладеть искусством. Челлини писал про Антонио да Сангалло, что он не мог не быть ниже Микеланджело и Браманте: «Поскольку он не был ни скульптором, ни живописцем, а больше простым столяром, в его произведениях не видно знаков того достоинства (*virtù*), что есть у последнего из названных великих архитекторов [Микеланджело], равно как и у первого [Браманте]». Словом, здесь Сангалло ставится в вину, что он был архитектором и только¹²⁶.

Это один из центральных пунктов академического учения. Жизнь искусства оно описывает путем наложения (а не органического соединения) двух категорий: правила или закона, определяемого внешними канонами и предписаниями, и оригинального дарования — способности создавать «замыслы», что и составляет душу художника. При этом существует тенденция преувеличивать рациональность первого качества и иррациональность второго. В этом отношении теория покоится на искусственной и опасной кристаллизации старых платонических формул¹²⁷. Лишнее доказательство этому — философское определение «рисунка» как основания любого искусства, который безоговорочно отождествляется с

«идеей». Это положение, подчеркивающее «умственную» ценность художественной деятельности, Вазари с пафосом поставил в начало своего труда; заимствовано оно у его друга Боргини, самолично исправившего эту страницу¹²⁸.

Отныне эта доктрина стала общепринятой. Последовательно провести ее было нелегко: она связана с аристотелевым понятием опыта, но явно переносит работу художника в слишком абстрактную плоскость. Произвольность этой категории чувствуется всякий раз, как только дело доходит до конкретного изложения какой-либо проблемы. Именно в это время начались споры об «оконченном» и «неоконченном». Поначалу Вазари был не слишком осторожен. В 1568 г. он счел уместным ввести в жизнеописание Луки делла Роббиа характерное отступление, в котором бесполезная законченность статуй Луки противопоставляется «эскизному», но более действенному стилю Донателло. Желая подтвердить свою мысль сравнением с литературой, он сравнивает вольный стиль Донателло со стилем «вдохновенных поэтов», к которым «с самого начала, как то и должно», приходит идея произведения. Но тут же Вазари вынужден признать достоинство трудолюбивых мастеров, подобных Бембо, которые долго трудятся, чтобы достичь совершенства, и аналогия на том и заканчивается¹²⁹.

То, насколько некий философский язык стремился смешаться с профессиональным, видно в дискуссии, развернувшейся в середине века, о сравнении достоинства живописи и скульптуры. В 1546 г. Бенедетто Варки выпустил в свет «Два чтения о живописи и скульптуре»; в 1549 г. они были переизданы с приложением результатов опроса всех известнейших художников Флоренции на тему, которое из искусств лучше. Если Понтормо и Микеланджело говорили больше о трудностях своих ремесел, то главные антагонисты — Вазари и Челлини — с неудержимым пристрастием распространялись: первый о беспредельности живописи, второй о превосходстве скульптуры, использующей восемь точек зрения (две основные и шесть второстепенных): она-де солнце искусства, а живопись — луна¹³⁰.

Опрос отвечал самым насущным потребностям умов. В 1548 г. П. Пино заявил, что живопись — «свободное искусство», «*propria all'intelletto e agli uomini liberi*» [«свойственное разуму и свободному человеку»], не просто дает фигуре «форму существования («*la forma dell'essere*»), как скульптура, но и украшает ее «*del ben esser integramente*» [«совершенно прекрасным бытием»]. Впрочем, Джорджоне в «Святом Георгии» показал, что и картина может представить все возможные точки зрения на предмет. Год спустя из Флоренции последовал ответ Антонфранческо Дони, который развивал концепцию, возникшую под влиянием Микеланджело: скульптура и живопись соотносятся как реальность и тень. Не следует смешивать «*quel che è della natura con quello che è dell'arte*» [«то, что от природы, и то, что от искусства»]. Аллегорией живописи должна быть смеющаяся нарядная женщина, скульптуры же — одинокая задумчивая фигура, сидящая среди своих инструментов и останков своей работы (словом, «Меланхолия» Дюрера)¹³¹. Вазари в прологе к «Жизнеописаниям художников ...», напечатанным еще год спустя, пытался подвести итог дискуссии, излагая обобщающую теорию «рисунка» — формы и

идеи одновременно, — который для всех искусств служит общей первоосновой.

Подлинные источники этой академической «диспутации» или «сравнения» находятся в сочинениях начала века, в которых влияние гуманистического платонизма уже заметно. «Литературный» диспут на эту тему находится в первой книге «Придворного» (гл. 50—54): граф Лодовико Каносса берет на себя защиту живописи, «превосходнейшей по искусству» против Джан Кристофоро Романо, утверждающего, что «скульптура требует большего труда, совершеннейшего умения и обладает более высоким достоинством, нежели живопись»¹³². С технической точки зрения, все стороны этой проблемы были подробно поставлены Леонардо в его заметках в форме диалога (частично включенных в «Трактат о живописи»), где ставится цель доказать «божественность» живописи: она располагает всеми средствами скульптуры («рельефом», освещением), но полнее властвует над природой и требует большего «умственного усилия»¹³³. Как ни силились теоретизировать флорентийские и венецианские представители академизма, они, в общем, ничего не прибавили к сказанному за тридцать и за сорок лет до них.

Существенным вкладом академизма было подведение итогов как близкой, так и более отдаленной истории. Возникло чувство, что Возрождение завершено: значит, следовало его описать. Вазари объявил, что идея его «Жизнеописаний» родилась на вечеринке у кардинала Фарнезе, где Павел Иовий изложил историю новой живописи. Любимец Льва X набросал план некоего мысленного музея, а флорентийский историк в своей хронике построил его. На вилле у озера Комо Павел Иовий устроил портретную галерею, прославившуюся благодаря его собственному описанию (1546). Она включала четыре раздела: поэты; гуманисты; художники; воины и государственные мужи. Предполагалось сочинить похвальные слова всем изображенным; из художников написаны были только «похвалы» Леонардо, Рафаэлю и Микеланджело¹³⁴. Предприятие же Вазари было задумано с размахом и мощью построения, поражающими до сих пор. Анекдоты о художниках удерживаются в своих границах благодаря общим соображениям, обрамляющим каждую биографию; сама последовательность жизнеописаний подчинена общей структуре истории. Этой структуре, столь же искусственной, как гегельянские диалектические построения, оказалось под силу сделать доступной уразумению массу произведений и фактов. Конечно, замысел Вазари не строго унифицирован: разборы «знатока» перемешаны с историческими построениями, не всегда вполне соответствуя генеральной мысли. Идея «биографизма», для которой нет ничего важнее понятия «гения», и канва последовательных «эпох» и «фаз», по которой все выстраивалось в строгом порядке, вступили в довольно очевидное противоречие. Но даже при таком разном Вазари завершил и увенчал целый век флорентийской культуры.

Это был реванш Флоренции у Венеции и Рима. Постоянное восхваление тосканского искусства неизбежно разжигало чувство соперничества, и в Венеции ясно поняли, что ей брошен вызов. Вазари, как известно, сам был не из последних, кто этим воспользовался. Во многих отношениях второе издание усугубляет недоразумения, родившиеся из

академических претензий, но кое в чем его концепция стала заметно гибче. Обоснованность венецианской манеры не признана явно, но (по поводу Микеланджело) все же допускается мысль, что идеал рисунка и флорентийский ригоризм – не единственно мыслимые принципы. Микеланджело, пишет Вазари, «задумал изучить совершенные пропорции человеческого тела..., не заботясь о приятности цветов и вольном изобретении некоторых оттенков, которыми иные художники, может быть, не без причин, не вовсе пренебрегали»¹³⁵. С учетом этой оговорки, все его творение исходит из ощущения исторической, почти провиденциальной роли Флоренции в современном мире. В точке решающего перелома от подготовительной эпохи (XV в.) к эпохе окончательных свершений (XVI в.) и находится тот момент, когда Флоренции удалось чудесным образом соединить высокий полет мысли, подготовленный гуманистами, с художественным пылом. Это время Лоренцо – «золотой век», о котором тогда и сложилась легенда¹³⁶.

Примечания

¹ *Toffanin G.* Il Cinquecento. Milano, 1929 (Storia letteraria d'Italia); *Garin E.* La filosofia. Vol. 2. Milano, 1947 (Storia dei generi letterari italiani).

² *Kristeller P.O.* Ficino and Pomponazzi. // *Studies*, № 14 (1944); *Idem.* Renaissance Platonism // *The Classics and Renaissance thought.* Cambridge (Mass.), 1955. Гл. 3.

³ «La filosofia ficiniana e pichiana... dominava intimamente le nuove ricerche come una posizione acquista di cui si trattava ora mai di sfruttare la fecondità» [«Философия Фичино и Пико ... ближайшим образом определила новые поиски в качестве достигнутого пункта, плоды которого можно было использовать далее»] (*Garin E.* La filosofia ...: P. 2). Библиографию по этим вопросам см.: *Hauser H., Renaudet A.* Les débuts de l'âge moderne. Ed. 4. Paris, 1956. Pt. 1, ch.4, Pt. 2, ch. 4 (библиогр. дополнена А. Шастелем).

⁴ *Hight G.* The classical tradition. Oxford, 1949, гл. 7: «As Aristotle's authority as a moralist and philosopher fell, his prestige as a literary critic rose» [«Если авторитет Аристотеля как моралиста и философа упал, то его слава как литературного критика выросла»]. См. также: *Borinski K.* Op. cit. 1914, Bd. 1. S. 215 s.; *Della Volpe G.* Poetica del Cinquecento. Bari, 1954 (о проблемах литературы). О развитии трактатов об искусстве: *Blunt A.* Artistic theory ... Гл. 6–8, – и отдельные замечания в ст: *Mendendez y Pelayo M.* Tratadistdas de bellas artes en el Rinascimento español // *Estudios de critica leteraria.* Vol. 4. Madrid, 1907 (речь в Академии Сан Фернандо, 1901).

⁵ *Castiglione B.* Il libro del Cortegiano. [I. 37].

⁶ *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art (заключение).

⁷ О такой связи каждого из великих художников с одним из первоначал жизни духа подробно писал в конце века Ломатцо в «Идее храма Живописи» («Idea del tempio della Pittura», 1590). В гл. 9, где описывается «forma dei nostri governatori» [«каковы собой наши правители»], указанные нами аналогии проявились там со всеми астролого-философскими импликациями соответствующих категорий. Так, Микеланджело приписан символ свинцового столпа (Сатурна): «Quella del primo è fatta di piombo con cui si viene a mostrare la salda e stabile compiazione in Michel Angelo Buonarroto fiorentino, il quale fu pittore, scultore, statuario, architetto e poeta imitatore di Dante ...» [«У первого она сделана из свинца, посредством которого удобно передается крепкое и прочное строение флорентийца Микель Анджело Буонаротто, который был живописцем, ваятелем в мраморе и бронзе, зодчим

и поэтом – подражателем Данте ...»]. На пьедестале колонны изображены дурные примеры того же типа: «melanconici, tristi, ostinati, rigidi, bugiardi ...» [«меланхолики, унылые, упрямцы, грубияны, лжецы ...»]. Символ меди приписан Рафаэлю: «quella del quinto è formata di rame, conla quale si accenna la gentillezza, la venustà, la grazia e l'amabilità in Raffaello ...» [«у пятого сделана из меди, которая служит знаком нежности, красоты, изящества и обходительности Рафаэля»]. Леонардо приписано золото, «che dimostra lo splendore e l'armonia dei lumi in Leonardo Vinci fiorentino» [«являющее блеск и гармонию красок флорентийца Леонардо Винчи»]. Последняя квалификация объясняется тем, что с Леонардо связывается принцип «кьяроскуро». Вообще же определение его психологии дано в отрывке, цитируемом нами ниже (с. 518), где сказано, что Леонардо подобен древнему Трисмегисту и Прометею.

⁸ *Dollmayr H.* Raffaels Werkstatt // Jahrbuch der kusthistorischen Sammlungen (Wien). XVI (1895). S. 231–263; *Hartt F.* Raphael and Giulio Romano, with notes on the Raphael School // The Art bulletin. XXVI (1944). P. 67–94. Библиографию работ о Рафаэле см. выше (ч. 3, разд. 5, гл. 3).

⁹ *Fischel O.* Op. cit. Гл. 11 («Рафаэль и Агостино Киджи»).

¹⁰ *Golzio V.* Raffaello nei documenti... Citta del Vaticano, 1936; *Hofmann H.* Raphael und seine Bedeutung als Architekt. 2. Aufl. Bd. 4. Leipzig, 1914.

¹¹ *Ficino.* Opera, p. 781 («Рассуждение против мнений астрологов»).

¹² См. выше, с. 127–148; *Salis A. von.* Op. cit. Гл. 3 («Вилла Фарнезина»).

¹³ *Saxl F.* La fede astrologica di Agostino Chigi. Roma, 1931 (Publ. Reale Accademia d'Italia; 1).

¹⁴ Эти изображения не принадлежат Рафаэлю (*Hermanin F.* La Farnesina. Bergamo, 1927).

¹⁵ *Gamba C.* Op. cit. P. 70. Об истолковании и источниках картины см.: *Salis A. von.* Op. cit. S. 210 след.

¹⁶ *Gamba C.* Op. cit. P. 109. Трудно понять, как мог Э. Мюнц говорить о «Психее», как о «самой гармоничной композиции Рафаэля» (*Müntz E.* Op. cit. P. 291).

¹⁷ Незадолго перед тем (в 1500 г.) были переизданы «Метаморфозы» Апулея, где рассказана история Амура и Психеи (IV, 28 – VI, 24), с комментариями Бероальдо (см.: *Michaelis A.* Zu Raffaels Psychebildern in der Farnesina // Kunstchronik. 1888–1889. S. 1–4; *Salis A. von.* Op. cit. S. 197 след.

¹⁸ См. выше, с. 209, 257–259.

¹⁹ В самом Ватикане, в знаменитой «стуфетте» – маленькой ванной комнате кардинала Биббиены на третьем ярусе Лоджий (см.: *Rodocanacchi E.* Le Pontificat de Léon X. Paris, 1931. P. 236, ил. 35–37) – и недавно открытой и отреставрированной «лоджете» рядом с ней (*Redig de Campos D.* Op. cit. Гл. 2: «Новооткрытая лоджетта Рафаэля в Ватикане») в исполнении мастерской Рафаэля представлена настоящая реконструкция помпейского стиля. Во всех подобных «гуманистических капеллах» встречаются темы мифологии Любви: Пан и Сиринга, рождение Венеры, – и, в связи с ними, образы космической жизни: времена года, планеты. Отдельные маленькие картинки окружены гротесками. Здесь этот орнамент разработан легче и уверенней, чем в умбрийских работах; одновременно его торжество видно в рафаэлевых Лоджиях (*Salis A. von.* Op. cit. S. 37 след.).

²⁰ К уже названным работам о рисунке Рафаэля следует добвить отдельные места из кн.: *Focillon H.* Raphael. Paris, s. a.

²¹ *Gamba C.* Op. cit. P. 46. Картина пострадала при переносе на холст в 1803 г. (*Camesasca E.* Op. cit. p. 58). Имеются многочисленные копии XVII в.

²² По поводу многочисленных споров о дате (1513 или 1516) и первоначального предназначения картины в церкви Сан Систо см. недавнюю работу: *Alpatov M.* La Madonna di San Sixto // L'Arte, LVI (1957). P. 1–26.

²³ *Taine H.* Voyage en Italie. Paris, 1886; *Idem.* Philosophie de l'art. Vol. 2, pt. 5 («Об идеале в искусстве»).

²⁴ *De Ruggiero G.* Rinascimento, Riforma e Controriforma. 2 vol. Bari, 1930. О Леоне Эброе справедливо писали: «Именно такой глубоко созерцательной эстетической позиции было под силу оценить искусство Ариосто и Рафаэля». Учение Леона Эброе — полное развитие доктрины об Эросе как властелине красоты, выдвинутой Фичино; именно благодаря Леону оно стало достоянием широкой публики.

²⁵ *Vasari.* Proemio, III; *Varchi B.* Lezioni, IV. Ср. высказывания, приведенные в ст.: *Mazzini F.* Fortuna storica di Raffaello nel Cinquecento // *Rinascimento*, IV (1953). P. 6–68.

²⁶ *Anonimo Morelliano* / Hrsg. T. Frimmel. Wien, 1888. S. 20; *Camesasca E.* Op. cit. P. 72. О портрете из Боргезе (расчищен в 1911 г.): *Ibid.* P. 36; некоторые полагали, что на нем изображен поэт Серафино д'Акуила. О мюнхенском портрете: *Volpe C.* // *Paragone*. № 75 или 79 (1956). К 1506 г. относится сильно переделанный портрет из Уффици. Другие портреты Рафаэля изучил Риччи (*Ricci C.* Raffaello. Milano, 1920. P. 108–118).

²⁷ *Golzio V.* Raffaello nei documenti. P. 43–44 («tanto naturale che egli non è tanto simile a se stesso, quanto gli è quella pittura» [«столь натуральный, что он сам на себя не столь похож, как эта картина»]). Сонет Тебальдео опублик.: *Renda U.* // *Il giornale d'Italia*. 17 gen. 1911. В том же 1516 г. Рафаэль написал портрет Наваджеро и Агостино Беаццано, находившийся, по свидетельству Анонима, у Бембо в Падуе (см. выше). Обычно считается, что это двойной портрет, хранящийся в галерее Дориа (*Camesasca E.* Op. cit. P. 64).

²⁸ Гамба (Op. cit. P. 103) предлагает считать портрет, предположительно изображающий Тебальдео, из Уффици копией с портрета Рафаэля, а Д. Редиг де Кампос (*Redig de Campos D.* Dei ritratti di Antonio Tebaldeo. 1952) опубликовал иной портрет. Гарас (*Acta historiae artium*. Budapest, 1953) вернулась к отождествлению портрета Рафаэля с портретом Будапештского музея, поступившим туда из собрания д'Эсте, но его атрибуция Себастьяно дель Пьомбо гораздо вероятнее (*Palluchini R.* Sebastian Veneziano. Milano, 1944), а личность изображенного на нем не установлена. У Ренда указывает на еще один портрет Тебальдео работы падуанца Джероламо Кампаньоло (*Renda U.* Gerolamo Campagnola e Antonio Tebaldeo // *Memorie Reale Academia Scienze: Lettere ed arti in Modena*. VIII (1909), app. P. 67–72).

²⁹ *Redig de Campos D.* *Ibid.* P. 52; см. также выше, с. 467.

³⁰ *Fischel O.* Op. cit. P. 296.

³¹ *Gamba C.* Op. cit. p. 42. «Это уже по сю сторону современного портрета», — пишет А. Фосийон (*Focillon H.* Op. cit. P. 133).

³² И. Тэн (*Taine H.* Philosophie de l'art. Paris, 1921. Т. 7, p. 133 след.), следуя за Буркхардтом, дал блестящее описание этого произведения в качестве введения во вкус эпохи Возрождения, но, вследствие своего метода, не обратил внимания на его художественное влияние; то же относится и к Э. Мюнцу (*Müntz E.* Op. cit. Гл. 5: «Рафаэль в Урбино (1504)»). См.: *Luzi M.* «Un'illusione platonica» e altri saggi. Firenze, 1941. P. 17–38; о платонизме Кастильоне: *Bianco di San Secondo E.* Castiglione nella vita e negli scritti. Verona, 1941. Э. Лоос (*Loos E.* Baldassare Castiglione «Libro del Cortigiano». Frankfurt a.M. 1955), пытаясь выстроить иерархию моральных качеств, предписываемых Кастильоне, вольно или невольно указал, как важны для него богословские добродетели и насколько вскользь говорится об остальных.

³³ Ср. также кн. 4, 57: «Я не хотел бы также, чтобы кто-нибудь из нас, клеветая на Красоту — предмет священный! — навлек на себя Божий гнев своим святотатственным кощунством. [...] Я скажу вам также, что Красота происхождения божественного; она словно круг, центр которого — Благо. Итак, нет красоты без блага; редко бывает, чтобы в прекрасном теле жила злая душа, и внешняя красота — верный знак внутреннего добра. Это изящество более или менее запечатлевается на теле как отпечаток проявляющейся в нем души, подобно тому, как красота цветов свидетельствует о доброте плодов дерева». Вероятно, в связи с

этими идеями Рафаэль и задумывал портрет типичного красавца Хуана Арагонского (см. выше, ч. 2, разд. 1, с. 283). Но в Неаполь ездил Джулио Романо, и лишь лицо на портрете исполнено Рафаэлем; по мнению А. Вентури (*L'arte*, 1926), ему мог принадлежать также замысел позы и композиции.

³⁴ См. ниже, с. 527–528, 530.

³⁵ *Panofsky E. Idea ...* P. 95 и примеч. 138.

³⁶ Отрывок из письма: *Müntz E.* Op. cit. P. 283–284; полностью: *Berence F. Raphael sur la puissance d'esprit.* Paris, 1936. P. 285; *Panofsky E.* Ibid. P. 32–33.

³⁷ *Fischel O.* Op. cit. Bd. 6, № 277, 281, 286 и т.д.; *Zazzaretta A.* I sonetti di Raffaello // *L'Arte*. XXXII (1929). P. 77–88, 97–106. Г. Гримм (*Grimm H.* Das Leben Raffaels. 6. Ausg. Berlin, 1927. Bd. 1. S. 373) отмечает сходство первого стиха с одним стихом Пульчи (*Morgante Maggiore*, II, 108): «E se Paulo gia vide arcana dei» [«И если Павел видел Божьи тайны»]. Видение апостола Павла – привычный у флорентийцев мотив.

³⁸ «Если красоты, которые мы видим в бранных телах нашими затменными глазами – сонные видения, мимолетные тени истинной красоты, – кажутся нам исполненными такого изящества, что пробуждают в нас столь пылкие желания и такую усладу, что ни одно блаженство не кажется нам сравнимым с тем, что мы чувствуем, видя лик любимой, – какое дивное счастье, какое блаженное оцепенение должны охватить душу, которой доступно видение божественной красоты. О сладостное пламя, о приятный пожар, исходящий из самого источника высочайшей и истинной красоты! [...] Как огонь очищает золото, так и этот священный огонь разрушает и сжигает смертную часть души, оживляя и украшая небесное начало, которое в ней упразднено и погребено под горою чувств. Это Геркулесов костер» и проч. («Придворный», IV, 69).

³⁹ *Fischel O.* Op. cit. S. 311. Астольфи в «Новой антологии» (1952) утверждал, что легендарная «Форнарина» – это Маргарита ди Франческо Лути из Сиены. Портрет из галереи Боргезе, безусловно, принадлежит Джулио Романо (возможно, копия) (*Camesasca E.* Op. cit. P. 70). Ридольфи (*Archivio storico di arte*. 1891) с большим основанием видит Форнарину в «Даме с покрывалом» из галереи Питти (ок. 1516).

⁴⁰ Исчезнувшая роспись его маленькой виллы в Пинчيو известна по нескольким сохранившимся фрагментам в музее Боргезе. Ее тема – прославление любви; выполнена она не самим Рафаэлем, но ему принадлежит выбор тем, композиция в античном стиле и, возможно, рисунки (*Hoffmann Th.* Raphael als Architekt. Leipzig, 1902. Bd. 2, S. 137; *Salis A. von.* Op. cit. S. 48). Один из мотивов прямо заимствован с потолка незадолго перед тем открытой залы «domus augea» Нерона: в овальном медальоне помпейского стиля пять «стрельцов» целятся из лука в Гермеса. Это аллегория желания, в неоплатонических терминах понимаемого как распространение божественного духа, направляющего тварь, подобно лучнику, к мете (*Ficino.* Theologia Platonica, XIV, 8 (Opera. P. 318)). Само сравнение восходит к одному месту из письма к Алеманни (Opera, p. 717; *Pico.* Commento ... II, 2); Э. Панофски (*Studies in iconology ...* P. 227) вспоминает его в связи со знаменитым рисунком Микеланджело «Лучники» где спящий купидон справа и два купидона, задувающих пламя, слева ясно говорят об «эротической» аллегории. П. Фёрстер (*Förster R.* Tizians himmlische Liebe und Michelangelos Bogenschützen // *Neue Jahrb. für das klassische Altertum*. XXV (1915). S. 573 s.) указал на другой его источник: «Нигрин» Лукиана.

⁴¹ Об этом виде любви как основании Академии см.: *Kristeller P.O.* Volontà e amor divino in Marsilio Ficino // *Giornale critico della filosofia italiana*. XIX (1938). P. 208–213.

⁴² *Fischel O.* Op. cit. (гл. 16: «Личность Рафаэля»).

⁴³ *Vasari*, ed. Milanese, IV, 377.

⁴⁴ *Ibid.*, IV, 36.

⁴⁵ См. в предисл. к кн.: *Middeldorf U. Raphael's drawings*. New York, 1945. P. 6, где содержатся и многие другие свидетельства «славы» Рафаэля. Ср. заключительную главу кн.: *Wauscher W. Raffaello Santi de Urbino*. Kobenhavn, 1919 (англ. пер.: London, 1926): «Имя Рафаэля в истории».

⁴⁶ О. Фишель (Op. cit. P. 300) писал, что в медальонах плафона виллы Бальдассаре Турини, построенной в Риме еще при жизни Рафаэля, изображены Данте, Петрарка, Фичино и Рафаэль. На самом деле, согласно Т. Стейнби (*Steinby T. Villa Lante*. Helsinki, 1953. P. 62), там изображены Данте, Петрарка, Ариосто и Тассо (?).

⁴⁷ *Vasari*, ed. Milanese, IV, 21; *Léonard de Vinci par lui-même*. P. 23. Большая часть фактов, касающихся отношений Леонардо и флорентийцев, собрана в работе: *Pedretti C. Leonardo e i suoi contemporanei // Studi Vinciani*. P. 11 след.

⁴⁸ *Pedretti C. Il Codice di Benvenuto di Lorenzo della Golpaia; Ero же. I progetti per la macchina idraulica di Bernardo Ruccellai // Studi Vinciani*. Genève, 1957. P. 26, 34; см. также: *Raccolta Vinciana*. XVII (1954). P. 177 след.

⁴⁹ *Kristeller P.O. Studies ...* P. 322, примеч. 1.

⁵⁰ Сопоставление Микеланджело и Леонардо (общее место истории итальянского искусства) в самых основных чертах см.: *Séailles G. Op. cit.* P. 124—125. См. также: *Wind E. Sante Pagnini ... // Gasette des Beaux-arts. Juillet-déc.* 1944. P. 237.

⁵¹ *Popham A.E. Op. cit.* P. 65.

⁵² В. Зейдлиц (*Seidlitz W. von. Op. cit.*) относит эти лекции к 1507—1508 гг.; согласно Э. Мёллеру (*Möller E. Wie sah Leonardo aus*), они могли иметь место и в 1501—1502 гг. Впрочем, портрет Леонардо в профиле одного из волхвов последний автор видит ошибочно, на что справедливо указал Л. Голдшейдер (*Goldscheider L. Michelangelo drawings*. № 14, p. 28).

⁵³ См. выше, с. 109.

⁵⁴ *Vasari*, ed. Milanese, IV, 47.

⁵⁵ *Trattato*, ed. Ludwig. §36 (Ed. 1, S. 74 след.); *Fumagalli G. Op. cit.* P. 245; письмо Микеланджело к Варки (ed. Carabba, 1913. T. 2, примеч. 352: «Тот, кто сказал, будто живопись благородней ваяния...»)

⁵⁶ *Clark K. Op. cit.* P. 35.

⁵⁷ См. выше, с. 403—404.

⁵⁸ *Berenson B. Three essays in method ...* P. 109. Между прочим, о «Святых Семействах» начала века он пишет: «Posthypnotic suggestions recieved from the inventive, inspiring but mysteriously inhibited Etrurian mage» [«Постгипнотические видения, полученные от изобретательного, вдохновенного, однако таинственно-непроницаемого этрусского мага»].

⁵⁹ Об их отношениях см.: *Hoogewerf G.I. Leonardo e Raffaello // Commentari*. III (1952), 3. P. 173 след.

⁶⁰ Среди авторов нашего времени уверенней всего об этом говорил А. Вентури (*Venturi A. Storia dell'arte italiana*, 1926. Vol. IX, 2. P. 201). Между лицом на фреске и туринским автопортретом сходство, несомненно, существует.

⁶¹ Все эти свидетельства приводились биографами неоднократно; они собраны в кн.: *Beltrami L. Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*. Milano, 1919. № 99—194. Вот что писал Кастильоне: «Один из первых живописцев в мире бросает искусство, в котором ему нет равных, и начинает усердно заниматься философией, имея о ней такие странные понятия и выдумывая такие небывалые химеры, что со всем своим живописным искусством он их не смог бы изобразить» (*Cortegiano*, II, 39).

⁶² *Richter J.P. Pt. 3 Vol. 1. P. 112; Léonard par lui-même*. P. 46.

⁶³ *Solmi E. Leonardo da Vinci: Frammenti litterari e filosofici ...* P. XIII; *Chastel A. Léonard et la culture*. P. 261—262.

⁶⁴ *Clarck K. Op. cit.* P. 167 след.

⁶⁵ *Lomazzo. Idea del Tempio della Pittura*. Milano, 1590. P. 58; *Solmi E. Ricordi della vita e delle opere di Leonardo da Vinci raccolti dagli scritti di G.P. Lomazzo // Archivio*

storico lombardo. XXXIV (1907). Этот тип виден и на фреске Вазари в зале Льва X в Палаццо Веккио (*Pedretti C. Documenti e memorie ... Bologna, 1953. P. 111*).

⁶⁶ *Planiscig L. Leonardo's Portrait and Aristoteles // Festschrift für Julius Schlosser // Wien, 1927. S. 137–144; Наст. изд., с. 70.*

⁶⁷ *Chastel A. Marsile Ficin et l'art. Ч. 3, гл. 3.*

⁶⁸ *Anonymus Magliabecchianus / Ed. K.Frey. P. 112.*

⁶⁹ Прimitивные суждения Э. Мюнца (Ор. cit. P. 483 след.) были без труда опровергнуты, в частности, Э. Мёллером (*Möller E. Wie sah Leonardo aus?*). В ст.: *Beltrami L. Il volto di Leonardo // Emporium. Giugno 1919. P. 3–17*, – приведены рисунки, где Леонардо, возможно, использовал свое собственное лицо для изучения пропорций. Единственный достоверный автопортрет Леонардо – сангина из Турина (от гиперкритических мореллианских сомнений относительно этого рисунка ныне отказались). Им воспользовался Луини для изображения Леонардо на картине «Гераклит и Демокрит», где черты флорентийского мастера даны, разумеется, «плачущему философу». Затем тот же художник изобразил его на фреске «Обручение Мадонны» («Мадонна с чудесами», 1525) в Саронно (*Möller E. Ibid.*).

⁷⁰ *Popham A.E. The drawings ... № 154.*

⁷¹ *Richter J.P. Ор. cit. № 1285. Плутарх. О пользе врагов, 91b.*

⁷² См. выше, с. 414.

⁷³ Письмо Андреа Корсали Джулиано, герцогу Немурскому (1516, см.: *Richter J.P. Ор. cit. P. 103, примеч.*): «*Alcuni gentili chiamati Guzzarati non si cibano di cosa alcuna che tenga sangue, ne fra essi loro consentito che si nocia ad alcuna cosa animata, come il nostro Leonardo da Vinci*» [«Некие язычники, называемые гуджаратами, не едят ничего, что содержит кровь, и не принято у них делать ничего, что причиняет вред одушевленным существам, подобно нашему Леонардо да Винчи»]. Высказывание Леонардо о том, как жутка мясная пища, заключает знаменитое обличение человека: «*Il re delli animali – ma io meglio direi re delle bestie, essendo lui la maggiore*» [«Царь животных – а лучше бы я сказал, царь зверей, ибо он из них величайший»] (*Richter J.P. Ор. cit. № 844; ср. выше, с. 299*). В небольшой статье: *De Lorenzo G. Leonardo e l'India // Per il IV centenario della morte di Leonardo da Vinci (11 maio 1919). Bergamo, 1919. P. 33–38* есть лишь весьма неопределенные указания на возможных посредников, среди которых Лукреций (созерцательный эпикуреизм) и святой Франциск.

⁷⁴ *Sterling Ch. Le paysage de la Renaissance et l'art de l'Orient // L'amour de l'art, 1931; Baltrusaitis J. Le Moyen Age fantastique. Paris, 1955. P. 86, 211.* К этому можно добавить некоторые черты его теории искусства, разглядывание пятен, наводящих на определенные мысли, советы искать истинное вдохновение в уединении и на прогулках, столь часто встречающиеся в восточных трактатах. В частности, секта Дзен исповедует то же внимание к проявлениям жизни, то же внутреннее сосредоточение, что и Леонардо (*Berthelot R. Goethe et Shakespeare ...*).

⁷⁵ В «Codex Atlanticus» содержится описание и план индийского храма в Элефанте (*Richter J.P. Ор. cit. Bd. 2. S. 58, с исследованием Геймюллера; Solmi E. Le fonti ... № LXVI*).

⁷⁶ Старые работы о Микеланджело систематизированы в: *Steinmann E., Wittkower R. Michelangelo-Bibliographie 1510–1926 // Römische Forschungen der Bibliothek Herziana, I. Leipzig, 1927.* Каждый из томов монументального исследования Ш. де Тольная содержит критическую библиографию о соответствующем периоде: 1474–1508: Т. 1. *The youth of Michelangelo. Princeton, 1943*; 1508–1512: Т. 2. *The Sistine Ceiling. Princeton, 1945*; 1512–1534: Т. 3. *The Medici Chapel. Princeton, 1948.* В четвертом томе (готовится к печати) будет говориться о периоде с 1534 по 1564 г. Хорошо известны неравноценные по достоинству биографии: *Symonds J.A. The life of Michelangelo Buonarroti. Ed. 3. London, 1901; Grimm H. Leben Michelangelos. 19. Ausg. Stuttgart, 1922. Rolland R. La vie de Michel-Ange. Paris, 1906.* Все они непосредственно восходят к Вазари и Кондиви

(*Condivi A.* La vita di Michelangelo. Prima edizione: 1533; A cura e con note di P. d'Ancona: Milano, 1928).

⁷⁷ *Tolnay Ch. de.* Werk und Weltbild des Michelangelo. Zürich, 1949. Гл. 1. Микеланджело выполнил бюст Брута (*Tolnay Ch. de.* Michelangelo's Bust of Brutus // *The Burlington Magazine.* LXVII (1935). P. 23–29). В диалоге Д. Джанноти ему приписан ряд размышлений о тираноубийстве, в которых Микеланджело пытается найти причину жестокого наказания, назначенного Данте в «Аде» убийцам Цезаря.

⁷⁸ *Tolnay Ch. de.* Michelangelo. Т. 1. P. 24.

⁷⁹ *Tolnay Ch. de.* Werk und Weltbild ... Гл. 3 (здесь же библиография последних работ).

⁸⁰ *Redig de Campos D.* Francesco Priscianese stampatore e umanista fiorentina del secolo XVI // *La Bibliofilia.* XL (1938). P. 161–183; *Kristeller P.O.* Francesco de Diacceto (указ. ст.; перепечатано в его же: *Studies ...* P. 301, 324).

⁸¹ *Diacceto F.* Opera. Basel, 1563. P. 368–371; *Kristeller P.O.* Ibid. (*Studies ...* P. 313).

⁸² *Thode H.* Op. cit. Bd. 1. S. 428 след.; *Tolnay Ch. de.* Studi sulla Capella Medicea // *L'Arte.* V (1934). P. 281–307 (то же в: *The Medici Chapel ...* P. 33–41 – об истории проекта); *Panofsky E.* *Studies in iconology.* P. 199 след. Последовательно неоплатоническая интерпретация де Тольная была оспорена в ст.: *Hartt F.* The meaning of Michelangelo's Medici Chapel // *Beiträge für G. Swarzenski.* Berlin, 1951 (далеко не все аргументы последнего автора равно убедительны). Сведения о доспехах «all'antica» хорошо соотносятся с тем, что говорилось нами выше (ч. 1, разд. 1, гл. 4) о празднествах на Капитолии в 1513 г.

⁸³ Выбор темы «Медного змия» (одна картина изображает еврейский народ, страдающий от змей, другая – само спасительное знамение: *Tolnay Ch. de.* Op. cit. P. 48), вопреки Ф. Хартту, не может быть объяснен исключительно как намек на буллу «*Exsurge Domine*» от июня 1520 г. против врагов папской власти, поскольку этот символ встречается и в Сикстинской капелле (*Tolnay Ch. de.* Vol. 2. P. 97).

⁸⁴ По-прежнему заслуживает внимания анализ Г. Вёльфлина (*Wölfflin H.* *L'art classique ...* VII, 2). См. также: *Tolnay Ch. de.* Le Jugement dernier de Michel-Ange: Essai d'interprétation // *The Art Quaterly.* 1940. P. 125–147; *Redig de Campos D., Bingetti B.* Il Giudizio universale di Michelangelo. 2 vol. Roma, 1943 (*Monumenti vaticani di archeologia e d'arte*; 7). Ошибочное толкование «пещеры» в центре фрески (*Steinmann E.* Die Sixtinische Kapelle ... S. 548) повторено в ст.: *Cozzani E.* Il quarto centenario del Giudizio Universale // *l'Eroica.* XXXI (1941). P. 72.

⁸⁵ Среди работ о Микеланджело-архитекторе: *Tolnay Ch. de.* Michel-Ange et la facade de Saint-Laurent // *Gazette des beaux-arts.* XIII (1934). P. 24 след.; *Panofsky E.* Die Treppe der Libreria di San Lorenzo... // *Monatshefte für Kunstwissenschaft.* XV (1932). P. 262–274; *Giovannoni G.* La cupola di San Pietro // *Saggio sulla architettura del Rinascimento*; *Tolnay Ch. de.* Zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos // *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen.* LI (1930), S. 1–48; LIII (1932), S. 231–253; *Wittkower R.* Michelangelo's Bibliotheca Laurenziana // *Art Bulletin,* XVI (1934). P. 123 след.

⁸⁶ «Некоторое время он ничего не делал в этом искусстве, целиком предавшись чтению поэтов и ораторов на народном языке и писанию сонетов» (*Condivi,* 23).

⁸⁷ Первым исправным изданием было: *Rime di Michelangelo Buonarroti.* Firenze, 1863, – за которым последовало критическое издание К. Фрея (*Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti.* Berlin, 1897). Существует немало исследований неоплатонических корней поэзии Микеланджело: *Rizzi F.* Michelangelo poeta. Milano, 1924; *Ferrero C.G.* Il petrarchismo di Bembo e le rime di Michelangelo. Torino, 1935; *Parodi T.* Michelangelo Buonarroti // *В его кн.:* Poesia e letteratura. Bari, 1916. P. 185. О границах поэтического мира Микеланджело см.: *Summer B.H.* Michelangelo and Dante // *Italian studies.* Manchester. I (1937–1938). P. 153–169, – и особенно: *Skommodau H.* Die Dichtungen Michelangelos // *Romanische Forschungen.* Bd. 56 (1942). S. 49 след.

⁸⁸ *Clements R.J.* Eye, mind and hand in Michelangelo's poetry // Papers of the Modern Language Association of America. LXIX (1954). P. 3.

⁸⁹ Сонет XLIX, ст. 9—10 (Ed. K. Frey, S. 37).

⁹⁰ *Steinmann E.* Michelangelo im Spiegel seiner Zeit. Leipzig, 1930; *Battisti E.* Note su alcuni biografii di Michelangelo // Scritti in onore di Lionello Venturi. Roma, 1956. P. 321—339.

⁹¹ Ed. A. Eitelberger. Wien, 1877. S. 77. Вазари в издании 1550 г. завершает биографию Микеланджело знаменитой сентенцией: «Dopo tante sua fatiche, gia alla età di LXXIII anni s'è condotto: e di continuo sino al presente con bellissime e savie riposte s'ha fatto conoscere com' huomo prudente. E stato nel suo dire molto coperto et ambiguo, avendo le cose sue quasi due sense» [«После стольких трудов дожил он уже до возраста 73 лет и всегда даже до сего дня своими прекрасными и мудрыми речами был известен как умнейший человек. И притом в его речах много темного и двоямысленного, ибо и дела его имеют как бы два смысла»].

⁹² *Dialoghi di Donato Giannotti* (Ed. D. Redig de Campos. Firenze, 1939), о которых шла речь выше (Ч. 1, разд. 2, гл. 3), написаны около 1540 г. Ценность как источника «*Dialogos em Roma*» Франсиско де Олланда (разговоры, происходившие примерно в 1538 г.) установил Р. Дж. Клементс (*Clements R.J.* The authenticity of Francisco de Hollanda's «*Dialogos em Roma*» // P.M.L.A.A. LXI (1946). P. 1018—1028.

⁹³ *Schlosser J. von, Magnino E.* Op. cit. P. 358 след.

⁹⁴ Микеланджело без всякого страха прямо воспроизводил образы сладострастия (*De Rinaldis A.* Trasfigurazioni Michelagniolesche // *Rassegna d'arte.* V (1918). P. 200).

⁹⁵ См. выше, с. 297—298, 300.

⁹⁶ *Battisti E.* Op. cit.; *Tolnay Ch. de.* Werk und Weltbild ... S. 100. См. выше., с. 328—334.

⁹⁷ Дж. Р. Клементс (*Clements J.R.* Michel Angelo on effort and rapidity in art // *Journal of W.C.I.* XVII (1954). P. 301—310) приводит все высказывания на сей счет. Нам лишь кажется несколько натянутой попытка приписать Микеланджело идеал «sprezzatura» (сугубой непринужденности).

⁹⁸ *Wilde J.* The drawings of Michelangelo and his school. London, 1949; *Goldscheider L.* Michelangelo's drawings. London, 1951.

⁹⁹ См. выше, с. 308—312.

¹⁰⁰ См. ниже, с. 531. Шлоссер и Маньино (Op. cit. P. 246) отметили, что у Дони в самом деле был эстамп Дюрера.

¹⁰¹ Письмо от марта 1549 г. (изд. М. Дормуа).

¹⁰² *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. III, 3.

¹⁰³ «Плакса» XVI в. фра Бенедетто в одной из глав книги «Язвы усердных» сообщает о видении, бывшем у Микеланджело однажды вечером в 1513 г.; он зарисовал его в виде треугольника с тремя хвостами (*Villari P.* La storia di G. Savonarola. T. 1, P. LXXXIX след; *Monti A.* Una visione del Buonarroti // *Il Buonarroti.* I (1866). P. 102—105).

¹⁰⁴ *La Cava F.* Il volto di Michelangelo nel Giudizio finale. Bologna, 1925. Эта гипотеза оспорена в ст.: *Angeleri C.* L'autoritratto di Michelangelo nel Giudizio universale // *Miscellanea dell'Istituto di studi sul Rinascimento.* Firenze, 1942. P. 231—251, — однако с полным основанием принята Ш. де Тольнаем (*Werke und Weltbild ...* S. 49, примеч. 119).

¹⁰⁵ Ed. K. Frey, № LXXXI (S. 136, датировано приблизительно 1546 годом).

¹⁰⁶ *Vasari*, ed. Milanese, VII, 136. Об этом «обожествлении» художника см.: *Kris E., Kurz O.* Die Legende der Künstler ... S. 58. Кондиви (Ed. cit. P. 32—33) также приводит гороскоп Микеланджело на дату его рождения (6 марта 1474 г.): соединение Меркурия и Венеры во втором доме Юпитера, что возвещает власть над всеми искусствами.

¹⁰⁷ *Steinmann E.* Die Portraitdarstellungen des Michelangelo. Leipzig, 1913 (*Römische Forschungen der Bibliothek Herziana*; 3).

- ¹⁰⁸ Hill G.F. Portrait medals of italian artists of the Renaissance. London, 1912. P. 61.
Steinmann E. Op. cit. Ил. 1а.
- ¹⁰⁹ Церемонии в Санта Кроче стали предметом ряда памфлетов (*Schlosser J. von, Magnino E.* Op. cit. P. 375), а по поводу катафалка и расположения статуи случилась бурная ссора между Челлини и Вазари (*Calamandrei P. Sulle relazione tra Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini // Studi Vasariani. Firenze, 1952*).
- ¹¹⁰ *Schlosser J. von, Magnino E.* Op. cit. P. 214, 239 след.; *Holt-Monk S.* A grace beyond the reach of art // *Journal of the history of ideas.* V (1944). P. 131–150.
- ¹¹¹ *Ewert Th.* Venedigs literarische Bedeutung // *Archiv für Kulturgeschichte.* XXXVI (1954); *Cian V.* La cultura e l'italianità di Venezia nel Rinascimento. Venezia, 1905.
- ¹¹² *Argan G.C.* Francesco Colonna e la critica d'arte veneta nel Quattrocento. Torino, 1934.
- ¹¹³ *Vasari, ed. Milanese, VI, 226.* О презрительном отношении к венецианцам Микеланджело: *Ibid., VII, 199.*
- ¹¹⁴ *Pevsner N.* Academies of art: Past and present. London, 1939. P. 39 след.
- ¹¹⁵ Документы об этом учреждении см.: *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia Fiorentina.* Ed. J.Rilli. Firenze, 1700.
- ¹¹⁶ *Zupnick I.L.* The 'aesthetics' of the early mannerists // *Art bulletin.* XXXV (1953). P. 4.
- ¹¹⁷ *Kristeller P.O.* Francesco da Diacceto // *Studies ...* P. 294.
- ¹¹⁸ *Vasari, ed. Milanese, VII, 277; VI, 277* («Жизнь Понтормо»); *Tolnay Ch. de. Michel-Ange ...* Т. 3. P. 194. Оригинал картона утрачен, но он известен в копии (Неаполитанский музей).
- ¹¹⁹ Цитату см.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. P. 127, примеч. 22.
- ¹²⁰ *Crinito P.* De honesta disciplina / A cura di C.Angeleri. Roma, 1955. См., в частности, IX, 11 с такой фразой о Гермесе: «in quibus [verbis] ipsa rerum veritas non edocetur modo, sed etiam explicatur, quod et mysteria illa atque arcana Pythagoreorum comprobant» [«в каковых словах не только излагается сама истина вещей, но и объясняется, что доказывают ее таинства и секреты пифагорейцев»], — XXIV, 3 и др.
- ¹²¹ *The Hieroglyphics of Horapollo / Transl. by G. Boas.* New York, 1950. (Bollingen, ser. 23). См. также вышеуказ. ст. К. Гилова (1915); *Volkman L.* Bilderschriften der Renaissance. Leipzig, 1923; *Iversen E.* Hieroglyphic studies of the Renaissance // *The Burlington Magazine, C* (1958). Jan. P. 15–20; *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. III, гл. 2.
- ¹²² Обо всем этом см.: *Seznec J.* La survivance des dieux antiques ... P. 229 (англ. изд.).
- ¹²³ См. выше, с. 226.
- ¹²⁴ *Gombrich E.H.* Icones symbolicae ... Из курьезно-педантского трактата Марко Антонио Бьондо «О благороднейшей живописи» («Della nobilissima pittura») видно, что и Венера не исключалась из этого комплекса аллегорий.
- ¹²⁵ *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. III, 3.
- ¹²⁶ *Cellini B.* Discorso dell'architettura // *Cellini B.* Opera. Milano, 1811. Vol. 3. P. 249 (цит. по: *Ackermann J.* Architectural practice ... P. 10, примеч. 3).
- ¹²⁷ *Panofsky E.* Idea ... Гл. 4.
- ¹²⁸ *Scoti Bertinelli U.* Giorgio Vasari scrittore. Pisa, 1905. P. 82; с. 304–305 наст. кн.
- ¹²⁹ *Vasari, ed. Milanese, II, 171.* Л. Вентури (*Venturi L.* Pietro Aretino e Giorgio Vasari // *Mélanges Bertaux.* Paris, 1924. P. 323 след.; то же в кн.: *Venturi L.* Pretesti di critica. Milano 1929. P. 52 след.) видит в этой вставке знак влияния Аретино (представляющего «вольное» направление в противоположность «строгому» направлению Бембо) и пребывания Вазари в Венеции (1541–1542 и 1564), что вполне правдоподобно.
- ¹³⁰ *Bottari G., Ticcocozzi S.* Raccolta di lettere sulla pittura, scultura et architettura. Roma, 1823 (Вазари, Франческо да Сангалло, Понтормо и Бронзино выступали за живопись, Челлини, Микеланджело, Триболо и Дж.Б. Тассо – за скульптуру).

¹³¹ *Pino P.* Dialogo della pittura. Venezia, 1548 (*Schlosser J., Magnino E.* Op. cit. P. 239); *Doni A.F.* Dialogo del disegno. Firenze, 1549 (Ibid. P. 245).

¹³² «Или вам представляется маловажной возможность подражать в красках плоти, тканям и прочим предметам? Скульптура, не способная на это, не может, следовательно, выразить прелестного взора черных и голубых очей, сияющих любовными лучами, не может явить золотистого цвета волос, блистанья оружий, ночного мрака, бури на море, зарниц и молний, горящего города, рожденья розовой Авроры среди пурпурных и золотых лучей, не может, словом, явить неба, моря, земли, гор, лесов, лугов, садов, рек, городов, зданий — живопись напротив» (Кн. I, гл. 51).

¹³³ *Trattato ...* Ed. Ludwig, §§39–45; *Paragone ...* Ed. Richter. P. 40–46.

¹³⁴ *Vasari*, VII, 681; *Roselli L.* L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio comasco. Como. 1928; *Schlosser J., Magnino E.* Op. cit. P. 195 след.

¹³⁵ *Vasari*, ed. Milanese, VII, 210 (примеч.). На эту вставку обратил внимание Л. Вентури (*Pietro Aretino* . P. 337).

¹³⁶ Чувство, что история подошла к завершению, в XVI в. выражалось нередко. Баччо Валори, наряду с Варки бывший одним из самых деятельных членов новой Академии, украсил ее фасад пятнадцатью портретами «ученых мужей» в форме терм: то ли потому, что, как утверждает путеводитель Франческо Бокки, квадратная форма означает совершенное постоянство, согласно тому, что говорит о «четвероугольнике» Данте в восемнадцатой песне «Рая», то ли по той причине, что они достигли пределов совершенства, превзойти которые невозможно. Термы стояли в таком порядке: Аккурсий, Торриджани, Фичино, Донато Аччайуоли, Америго Веспучи, Леон Батиста Альберти, Франческо Гвиччардини, Марчелло Адриани, Винченцо Боргини, наконец, над ними, Данте, Петрарка, Боккаччо, Джованни делла Каза и Луиджи Аламанти (*Bocchi F.* *Le bellezze della città di Firenze* / Ed. G. Cinelli. Firenze, 1677. P. 361).

Комментарии

^{1*} «Сикстинскую Мадонну» купил и перевез в Дрезден курфюрст Саксонский Август III в 1754 г.

^{2*} Скорее всего, работа над «Придворным» заняла время с 1508 по 1524 г.

^{3*} Так в тексте; на самом деле 1514.

^{4*} Дата рождения Пьетро Кринито — 1465 г.

Библиография

1. Издания текстов

- ALBERTI (L. B.), *Della Famiglia*, ed. R. Spongano, Firenze, 1946.
- *Della Pittura*, ed. L. Malle, Firenze, 1952.
- ALBERTINI (F.), *Memoriale di molte statue et picture nella città di Firenze (1510)*, ed. Milanesi-Guasti, Firenze, 1863.
- Anonimo lombardo, *Antiquarie prospettiche romane*; ed. G. Govi, Roma, 1876.
- BALDI, *Descrizione del Palazzo ducale di Urbino*, 1587; ed. Firenze, 1859.
- BELLORI (P.), *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, 1695; traduction française de J.D. Passavant, Raphael, Paris, 1860.
- BISTICCI (V. DA), *Vite dei uomini illustri del secolo XV*; Firenze, 1938.
- BOTTARI (G.), TICOZZI (S.), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 8 vol., Milano, 1822-5.
- BRUNI (L.), *Dialogi ad Petrum Histrum*, ed. G. Kirrer, Livorno, 1889.
- CASTIGLIONE (B.), *Il libro del Cortegiano*, ed. V. Cian, Firenze, 1894.
- CELLINI (B.), *La Vita (1558-1560)*, ed. A. Padovan, Milano, 1915.
- COLLENUCCIO (P.), *Operette morati, poesie latine e volgari*, ed. Saviotti, Bari, 1929.
- CONDIVI (A.), *La vita di Michelangelo*, 1 ed., 1553; ed. e note di P. d'Ancona, Milano, 1928; traduction française, Paris, 1949.
- CORSI (B.), *Commentarius... sive Marsilii Ficini vita (1506)*, ed. Pise, 1772.
- CRINITO (P.), *De honesta disciplina*, ed. C. Angeleri, Roma, 1955.
- DOLCE (L.), *L'Aretino*, Venice, 1557; ed. Lanciano, 1913.
- DOMINICI (B. I.), *Lucula Noctis*, ed. R. Coulon, Paris, 1908.
- DONI (A. F.), *Dialogo del disegno*, Firenze, 1549.
- FICINO (M.), *Opera*, Basel, 1576.
- *In convivium Platonis sive de amore*, ed. R. Marsel, Paris, 1956.
- FILARETE (A.), *Tractat über die Baukunst*, ed. W. von Oettingen, Wien, 1890.
- GAURICUS (P.), *De sculptura*, ed. Brockhaus, Leipzig, 1886.
- GHIRBERTI (L.), *Commentarii*, ed. J. von Schlosser, 2 vol., Berlin, 1912; ed. O. Morisani, Napoli, 1947.
- GIANNOTTI (D.), *Dialogi de' giorni che Dante consumo nel cercare l'Inferno e'l Purgatorio*, ed. Redig de Campos (D.) (*Raccolta di fonti per la Storia dell'arte*, II), Firenze, 1939.
- GUICCIARDINI, *Scritti scelti*, ed. L. Bonfigli, Firenze, 1924.
- *Storia d'Italia (1561)*, ed. C. Panigada, 5 vol., Bari, 1929.

- LAMI (G.), *Deliciae eruditorum*, Firenze, 1742.
- Lezioni di antichità toscane, 2 vol., Firenze, 1766.
- LANDUCCI (L.), *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, ed. I. del Badia, Firenze, 1883.
- LORENZO DE' MEDICI, *Ambra, l'Altercation et les chansons de Carnaval*, traduction française par A. Chastel, Paris, 1946.
- Opere, ed. Simioni (Scrittori d'Italia), Bari, 1913.
- LEONARDO DA VINCI, *Trattato*, ed. H. Ludwig, Wien, 1882; traduction française, ed. Péladan, Paris, 1934; ed. P. McMahon, 2 vol., Princeton, 1956.
- Frammenti letterari, ed. E. Solmi, Firenze, 1900.
 - Morceaux choisis, par Péladan. Paris, 1907.
 - Leonardo, omo senza lettere, anthologie par G. Fumagalli, Firenze, 1938; ed. 1952.
 - The notebooks of Leonardo da Vinci, ed. McCurdy, New York, 1939.
 - The literary works of Leonardo da Vinci, ed. J.P. Richter, 2 vol., ed. London, 1939.
 - Les carnets de Léonard de Vinci, trad. fr., 2 vol., Paris, 1943.
 - Scritti scelti di Leonardo da Vinci, par A. Brizio, Torino, 1952.
 - Leonardo da Vinci, I: Scritti letterari, ed. A. Marinoni, Milano, 1953.
 - Léonard par lui-même, par A. Chastel, Paris, 1952.
- Libro di Ant. Billi, ed. Frey, Berlin, 1892.
- LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, Milano, 1590.
- Anonimo Magliabecchiano (ou Gaddiano), ed. K. Frey, Berlin, 1892.
- MANETTI (A.), *Vita di ser Filippo di ser Brunellesco*, ed. G. Milanese, Firenze, 1887; ed. E. Toesca, Firenze, 1927.
- Dialogo di A. Manetti circa al... sito forma e misure del Inferno di Dante Alighieri, par G. Benivieni; ed. N. Zingarelli, Città di Castello, 1897.
- MICHELANGELO BUONARROTI, *Le rime di Michelangelo Buonarroti*, ed. C. Guasti, Firenze, 1863.
- Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti, ed. K. Frey, Berlin, 1897.
 - Lettere, ed. G. Milanese, Firenze, 1875; traduction française, par M. DORMOY, Paris, 1926.
- Anonimo Morelliano, ed. T. Frimmel, Wien, 1888.
- PACIOLI (L.), *De divina proportione*, ed. C. Winterberg, Wien, 1889.
- PALMIERI (M.), *Città di Vita (les 15 premiers chants)*, ed. M. Rooke, Northampton, 1927.
- PICO DELLA MIRANDOLA, *Opera*, (Ed. nazionale Classici del Pensiero Italiano, I-III, par E. Garin, Firenze, 1942-52.
- PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, ed. G. Nicco Fasola, Firenze, 1942.
- POLITIANO, *Selve*, ed. I. del Lungo, Firenze, 1925.
- Das Tagebuch (attribution), ed. A. Wesselsky, Iena, 1929.
- PRATO (G. DA), *Il paradiso degli Alberti*, ed. A. Wesselowsky, 4 vol. Bologna, 1867.
- RICHA (G.), *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, Firenze, vol. V, 1757.
- RIDOLFI (C.), *Le meraviglie dell'arte*, Venise, 1648; ed. D. von Hadeln, Berlin, 1914.
- SALUTATI (C.), *De tyranno*, ed. Moreni, Firenze, 1826.
- Epistolario, ed. F. Novati, Roma, 1893.
- SANTI (G.), *Cronaca*, ed. H. Holtzinger, Stuttgart, 1893.
- SCHRADER (L.), *Monumentorum Italiae Libri IV*, Hemelstad, 1592.
- VALORI (N.), *Laurentii Medices Vita*; ed. P. Mehus, Firenze, 1749.
- VASARI, *Vite*, ed. G. Milanese, 9 vol., Firenze, 1878; ed. C.L. Ragghianti, 4 vol., Milano, 1945-49.

- Vasari on technique, traduction L.S. Maclehose, London, 1907.
VERINO (U.), De illustratione Urbis Florentiae Libri tres, Paris, 1513.

2. Современные исследования

ACKERMAN (J.C.), Marcus Aurelius on the Capitole Hill // Renaissance News, X (1957).

ALATRI (P.), Federigo da Montefeltro: lettere di Stalo e d'Arte, 1470-1480, Roma, 1949.

ALAZARD (J.), L'art italien au XV siècle, Paris, 1951.

ALBERTINI (R. von), Das florentinische Staatsbewusstsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat, Bern, 1955.

ALLENDE SALAZAR (J.), Pedro Berruguete en Italia // Archivio español de Arte y Arqueologia, N 8 (1927).

ALLEN PATTILLO (N.), Botticelli as a colourist // Art Bulletein, XXXVI (1954).

ALMAGIA (R.), Il primato di Firenze negli studi geografici durante i secoli XV e XVI, Firenze, 1929.

- Osservazioni sull'opera geografica di Francesco Berlinghieri // Arch. Deput. Romana di Storia patria, vol. XI (1946).

ALPATOV (M.), La Madonna di San Sisto // L'Arte, LVI (1957).

ALTMANN (W.), Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage, Berlin, 1905.

ALTROCCHI (R.), Michelino's Dante // Speculum, VI (1931).

ANCONA (A. D'), Origini del Teatro italiano, vol. I, Torino, 1891.

ANCONA (P. D'), Le rappresentazioni allegoriche delle Arti liberali nel Trecento e nel Rinascimento // L'Arte, V (1902).

- La miniature florentine, 2 vol., Firenze, 1914.

- La miniature italienne du X au XVI siècle, Paris, 1925.

ANGELERI (C.), L' autoritratto di Michelangelo nel Giudizio Universale // Miscellanea dell Istituto di Studi sul Rinascimento, Firenze, 1942.

ANGELIS D'OSSAT (G. DE), Sul Tempio della Consolazione a Todi // Bollettino d'Arte, IV (1956).

ANGUILLESI (G.), Notizie storiche dei palazzi e ville appartenenti alla Corona di Toscana, Pisa, 1825.

ANGULO INIGUEZ (D.), Pintura del Rinacimiento (Ars Hispaniae, vol. XII), Madrid, 1955.

ANTAL (F.), Studien zur Goliik im Quattrocento // J.B., XLVI (1925).

- Florentine painting and its social background, London, 1947.

ARCANGELI (F.), Tarsie (coll. "Quaderni d'arte", 3), 2e ed., Roma, 1943.

ARGAN (G.C.), Francesco Colonna e la critica d'arte veneta nel Quattrocento, Torino 1934.

- The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the XVth cent. // J.W.C.I., IX (1946).

ARU (C.), La veduta unica e il problema del non finito in Michelangelo // L'Arte, VIII (1937).

AUSTIN (H.D.), Dante and mirrors // Italica, XXI (1944).

AUVRAY (L.), Les manuscrits de Dante des Bibliothèques de France, Paris, 1892.

BALDWIN SMITH (E.), The dome, Princeton, 1950.

- Architectural symbolism of imperial Roma and middle ages, Princeton, 1956.

- BALLARDINI (G.), *La majolica italiana (dalle origini alla fine del Cinquecento)*, Firenze, 1938.
- BALTRUSAITIS (J.), *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Age // G.B.A., février 1937, octobre et décembre 1938, février 1939.*
- *Anamorphoses*, Paris, 1955.
 - *Le Moyen Age fantastique*, Paris, 1955.
- BAND (R.), *Donatello's Altar im Santo zu Padua // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, V (1940).*
- BANDINI (A.M.), *Vita di Amerigo Vespucci*, ed. G. Uzzelli, Firenze, 1898.
- BARATTA (M.), *Leonardo da Vinci e i problemi della terra*, Torino, 1903.
- BARBI (V.), *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Firenze, 1890.
- BARFUCCI (E.), *Lorenzo de' Medici e la società artistica del suo tempo*, Firenze, 1945.
- BARON (H.), *Leonardo Bruni Aretinos humanistisch-philosophische Schriften*, Leipzig, 1928.
- *The crisis of the early italian Renaissance*, 2 vol., Princeton, 1955.
- BARONI (C.), *Elementi stilistici fiorentini negli studi vinciani di architettura a cupola // Atti I Congresso Naz. di Storia dell'Architettura (1936)*, Firenze, 1938.
- *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Firenze, 1940.
 - *Bramante*, Bergamo, 1944.
- BASOLI (F.S.), *Leonardo da Vinci e l'invenzione delle anamorfisi // Atti Soc. dei Nat. e Matem. di Modena, LXIX (1938).*
- BASTERMANN (A.), *Dante und die Kunst // Dantes Spuren in Italien, Heidelberg, 1897; traduction italienne: Orme di Dante in Italia, Bologna, 1902.*
- BATARD (Y.), *Les dessins de Sandro Botticelli pour la "Divine Comédie"*, Paris, 1952.
- *Dante, Minerve et Apollon*, Paris, 1954.
- BATTAGLINI (A.), *Della corte letteraria di Sigismondo Malatesta*, Rimini, 1794.
- BATTAGLINI (F.G.), *Della vita e dei fatti di Sigismondo Malatesta*, Rimini, 1884.
- BATTELLI, *La corrispondenza del Poliziano col re don Giovanni II di Portogallo // Rinascimento, II (1939).*
- BATTISTI (E.), *Il significato simbolico della Capella Sistina // Commentari, VIII (1957), 2.*
- *Note su alcuni biografi di Michelangelo // Scritti in onore di Lionello Venturi, 2 vol., Roma, 1956.*
- BAUM (J.), *Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*, Stuttgart, 1926.
- BAYER (R.), *Léonard de Vinci, la grâce*, Paris, 1933.
- BAYET (F.), *Hercule funéraire // Mélanges École de Roma, XXXIX (1921).*
- BELT (E.), *The aging process in the work of Leonardo*, Los Angeles, 1950.
- BELTRAMI (G.), *Il monumento sepolcrale di Sisto IV e le sue vicende // Atti III Congresso Naz. di Studi romani, II (1935).*
- BELTRAMI (L.), *Il volto di Leonardo // Emporium, juin 1919.*
- *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di L. da Vinci*, Milano, 1919.
 - *dans Marzocco, 7 septembre 1919.*
 - *dans Miscellanea Vinciana*, Milano, décembre 1923.
- BENEDETTI (M. DE), *Palazzi e ville d'Italia, I: Roma e Firenze*, Firenze, 1911.
- BENELLI (P.G.), *Firenze nei monumenti domenicani*, Firenze, 1913.

- BENESCH (O.), Leonardo da Vinci and scientific drawing // *The American Scientist*, XXXI (1943).
- BÉRENCE (F.), *Raphael ou la puissance de l'esprit*, Paris, 1936.
- Léonard da Vinci, ouvrier de l'intelligence. Paris, 1945.
 - A la recherche d'un mythe // *Nouvelles littéraires*, 21 mars 1946.
- BERENSON (B.), *Dante and his early illustrators // The study and criticism of italian art*, I, London, 1901.
- *Nouveaux dessins de Signorelli // G.B.A.*, 1931.
 - *Italian pictures of the Renaissance*. Oxford. 1932.
 - *Verrocchio e Leonardo, Leonardo e Credi*. dans B.A., XXVII (1933).
 - *The Drawings of the Florentine Painters*. 2e ed... Chicago. 1938.
 - *Italian painters of the Renaissance*, vol. II (1re ed... 1896); ed. London, 1952.
- BERNOULLI (J.J.), *Griechische Ikonographie mit Einschluss Alexanders und der Diadochen*, München, 1901.
- BERTAUX (E.), *Botticelli costumier // Études d'histoire et d'art*, Paris, 1911.
- BERTINI (A.), *Il problema del non finito // L'Arte*, I (1930).
- *Michelangelo fino alla Sistina*, Torino, 1935.
- Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Osterreich (N. F. herausgg. J. Schlosser u. H.J. Hermann), VI: *Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance*; vol. 3: *Mittelitalien: Toscana, Umbrien, Rom.*, Leipzig, 1932.
- BETTINI (S.), *Botticelli*, Bergamo, 1944.
- BIANCHI-BANDINELLI, *Piccoli problemi da risolvere*. 1. *Parrasio: linea, spazio*, volume // *Critica d'arte*, III (1938).
- BIANCO DI SAN-SECONDO (E.), *B. Castiglione nella vita e negli scritti*. Verona, 1941.
- BIAVATI (E.), *Bacini di Pisa // Faenza*, XXXIV (1948).
- BIDEZ (J.), *Platon et l'Orient*, Bruxelles, 1945.
- BILANCIONI (G.), *Leonardo da Vinci e la doctrina del marco e del microcosmo // Miscellanea di Studi in onore di E. Verga*, Milano, 1931.
- BLAU (J.L.), *The Christian interpretation of the Cabala in the Renaissance*. New York. 1944.
- BLUM (A.), *Les nielles du Quattrocento*, Paris, 1950.
- BLUNT (A.), *Artistic theory in Italy, 1480-1600*, London, 1940; 2e ed., 1954.
- BOAS (G.), *The Mona Lisa in the history of taste // The Journal of History of Ideas*, I (1940).
- *The Hieroglyphics of Horapollo (Bollingen Series, XXII)*, New York, 1950.
- BOCCHI (FR.), *Le Belezze della Città di Firenze*, ed. G. Cinelli, Firenze, 1677.
- BODE (W. VON), *Versuche der Ausbildung des Genre und der Putto in der florentier Plastik des Quattrocento // J.B.*, IX (1890).
- *Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas*, München, 1892.
 - *Studien über Leonardo*, Berlin, 1921.
 - *Florentinische Bildhauer der Renaissance*, Berlin, 1921.
 - *Bertoldo und Lorenzo de' Medici*, Fribourg-en-Brisgau, 1925.
 - *Die italienischen Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums*, II: *Bronzestaturen*, Berlin, 1930.
- BOEHRINGER (R.), *Das Antlitz des Genies, Platon, Bildnisse und Nachweise*, Breslau, 1935.
- BOFFITO (G.) *L'Eresia di Matteo Palmieri // Giornale storico della letteratura italiana*, XXXVII (1901).

- BOMBE (W.), Justus von Ghent in Urbino und das Studio Federigos von Montefeltro // Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, III, 1909.
- Der Palast des Braccio Baglione in Perugia und D. Veneziano // Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXII (1909).
 - Chiusi // Der Cicerone, II (1910).
 - Geschichte der peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio, Berlin, 1912.
 - Die Kunst am Hofe Federigos von Urbino // Monatshefte für Kunstwissenschaft, V, 1912.
 - Una ricostruzione dello Studio del Duca Federico ad Urbino // Rassegna Marchigiana, VII, 1929-30.
 - Zur Kommunion der Apostel von Josse Van Gent in Urbino // Zeitschrift für bildende Kunst, 2-e serie, LXV, 1931.
- BONAVENTURA (A.), Il Poliziano e la musica // La Bibliofilia, LXIV (1942).
- BONGI (S.), F. da Meleto, un profeta fiorentino ai tempi del Machiavelli // Archivio Storico italiano, II (1889).
- BONGIOVANNI (F. M.), Leonardo pensatore, Piaicenza, 1955.
- BONICATTI (M.), Contributo al Giral di // Commentari, VIII, 1957.
- BORENIUS (T.), Some italian cassone pictures // Italienische Studien P. Schubring zum 60. Geburtstag gewidmet, Leipzig, 1929.
- BORINSKI (K.), Die Rätsel Michelangelos, München, 1908.
- BOTTARI (S.), Michelangelo, Catane, 1941.
- BOTTIGLIONI (A.), La lirica italiana, Pisa, 1899.
- BOTTIGLIONI (G.), La lirica latina in Firenze, Pisa, 1913.
- BOTTO (C.), L'edificazione della chiesa di Santo Spirito in Firenze // Rivista d'Arte, XIII, 1931.
- BOYANCÉ (P.), Etudes sur le Songe de Scipion, Paris, 1936.
- BRAGHIROLLI (W.), Notizie e documenti intorno a Pietro Vanucci detto il Perugino // Giornale d'Erudizione Artistica, 1873.
- BREEN (G.), Giov. Pico della Mirandola on the conflict of Philosophy and Rhetoric // J.H.I., XIII, 1952.
- BRENDEL (O.), Symbolik der Kugel // Mitteil. des deutschen Archäol. Instituts, Roma, LI (1936).
- The interpretation of the Holkham Venus // A.B., XXVII (1946).
- BRIGANTI (G.), Lo Giusto da Gand // La Critica d'Arte, XV (1938).
- BROCKHAUS (H.), Die Paradiestür Ghibertis // Forschungen über florentinische Kunstwerke, Leipzig, 1902.
- Ein edles Geduldspiel: die Leitung der Welt oder die Himmelsleiter, die sogenannten Taroks Mantegnas vom Jahre 1459–1460, // Miscellanea I.B. Supino, Firenze, 1933.
- BRUN (C.), Leonardo da Vinci und Alberti // Repertorium f. K.W., 1892.
- Leonards Anbetung der Magier im Lichte seines Traktat della Pittura // Raccolta Vinciana, X (1919).
- BUCK (A.), Dichtung und Dichter bei Cristoforo Landino // Romanische Forschungen LVIII-LIX (1947).
- Italienische Dichtungslehren, Stuttgart, 1954.
- BUDINICH, Il palazzo ducale di Urbino, Trieste, 1904.
- BUERKEL (L.), Francesco Furini, Wien, 1908.
- BUONAMICI (G.), Fonti di storia etrusca tratte dagli autori classici, Firenze, 1939.

BURCKHARDT (J.), Die Kultur der Renaissance im Italien, Stuttgart, 1860; франц. пер., Paris, 1885.

- Geschichte der Neueren Baukunst, I. Geschichte der Renaissance im Italien, Stuttgart, 1878.

- Die Sammler // Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien (Gesamtausgabe, XII), Berlin, 1930.

BÜRGER (F.), Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo, Strasbourg, 1904.

- Die Villen des Andrea Palladio, Leipzig, 1909.

BURLAMACCHI (Fr.), Vita Hieronymi Savonarolae, Lucques, 1761.

BUSNELLI (G.), L'Etica nicomachea e l'ordinamento morale dell'Inferno di Dante, Bologna, 1907.

BYAM SHAW (J.), Botticelli oder Sangallo // Belvedere, X (1931).

CAIOLI (N.), Spiriti e forze dantesche negli artisti aretini // Dante et Arezzo, Atti della R. Accademia Petrarca, II, Arezzo, 1922.

CALABI (A.), L'incisione italiana, Milano, 1931.

CALAMANDREI (P.), Sulle relazioni tra Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini // Studi Vasariani, Firenze, 1952.

CALO (G.), Filippo Villani, Rocca San Casciano, 1904.

CALVI (G.), Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci // Archivio Storico Lombardo, II (1916). - L'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci // Raccolta Vinciana, X (1919).

- I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e bibliografico, Bologna, 1925.

- Abbozzo di un capitolo introduttivo ad una storia della vita e delle opere di Leonardo da Vinci // Raccolta Vinciana, III (1928-1929).

CALZINI (E.), Urbino e i suoi monumenti, Rocca S Casciano, 1897.

- L'Arte in Urbino nei Rinascimento // Urbino e i suoi monumenti, Rocca S Casciano, 1897.

- Apollo e le muse del Duca d'Urbino // L'Arte, 1908.

CAMESASCA (E.), Tutta la pittura di Raffaello, 2 vol., Milano, 1956.

CANUTI (F.), Il Perugia, 2 vol., Siena, 1931.

CARLI (E.), Il museo dell'Opera e la libreria Piccolomini di Siena, Siena, 1946.

CAROCCI (G.), I Dintorni di Firenze, Firenze, 1881: vol. II, 1907.

- La villa medicea di Careggi, Firenze, 1888.

CAROTTI (L.), Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello, Milano, 1903.

CARTWRIGHT (J.), Isabelle d'Este, traduction française. Paris, 1912.

CASSIRER (E.), Eidos und Eidolon, das Problem des Schönen und der Kunst in Platos Dialogen // Vorträge der Bibliothek Warburg, II (1922-1923).

- Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Leipzig, 1927.

- Giovanni Pico della Mirandola // J.H.I., III (1942).

CASTALDI (L.), L'ideale estetico nei canoni artistici del Rinascimento, Siena, 1933.

CASTELAIN (M.), Demogorgon ou le basbarisme déifié // Bull. Assoc. G. Budé, № 36 (juillet 1932).

CASTELFRANCO (G.), Il paesaggio di Leonardo, Milano, 1953.

- Momenti della recente critica vinciana // Leonardo, Saggi e ricerche, Roma, 1954.

- Sul pensiero geologico e il paesaggio di Leonardo // Leonardo, Saggi e ricerche, Roma, 1954.

- CENDALI (L.), Giulio Benedetto da Majano, Rocca San Casciano, s. d.
- CHASTEL (A.), Art et religion dans la Renaissance italienne // H.R., t. VII (1945).
- Melancholia in the sonnets of Lorenzo de' Medici, J.W.C.I., VIII (1945).
 - Pic de la Mirandole et l'Heptaptus // Cahiers d'Hermès, II (1947).
 - Michel-Ange théologien // Critique, N 26 (juin 1948).
 - Le mythe de Saturne dans la Renaissance italienne // Phoebus, III (1948).
 - Le jeune homme au camée platonicien du Bargello // Proporzioni, III (1950).
 - Deux centres artistiques, Venise et Urbino // H.R., XII (1950).
 - Vasari et la légende médicéenne: "l' Ecole du Jardin de Saint-Marc" // Studi Vasariani, Firenze, 1950.
 - L'art et les lettres au Quattrocento // Actes du Congrès de littérature comparée. Firenze, 1951.
 - La glorification humaniste dans les monuments funéraires de la Renaissance // Atti Congresso Studi Umanistici (1950), Milano, 1951.
 - L'oeuf de Ronsard // Mélanges... offerts à H. Chamard, Paris, 1951.
 - L'Apocalypse de 1500: la fresque de la chapelle Saint-Brice à Orvieto // H.R., XIV, 1952.
 - Léonard de Vinci par lui-même, Paris, 1952.
 - L'Antéchrist à la Renaissance // Actes du Congrès d'Etudes humanistes (1952), Roma, 1953.
 - Di mano dell'antico Prassitele // Eventail de l'histoire vivante (Mélanges Lucien Febvre), Paris, 1953, vol. II.
 - Marqueterie et perspective au xve siècle // Revue des Arts, III (1953).
 - Léonard de Vinci et la culture // Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe siècle, Paris, 1953.
 - Les capitaines antiques affrontés dans l'art florentin du XV^e siècle // Mémoires de la Société des Antiquaires de France (vol. du Cent-Cinquantième de la Société), Paris, 1954.
 - Le "cosmos" à la Renaissance // L'Europe humaniste (Exposition Bruxelles, 1954).
 - Un épisode de la symbolique urbaine au XV^e siècle: Firenze et Roma, cités de Dieu // Urbanisme et architecture, Paris, 1954.
 - Marsile Ficcin et l'art, Genève-Lille, 1954.
 - La mosaïque à Venise et à Florence au XV^e siècle // Arte Veneta, XII (1954).
 - L'art italien, 2 vol., Paris, 1956.
 - Le bûcher des vanités // Cahiers du Sud, mai 1956.
 - Le goût des primitifs en France. Introduction au catalogue de l'exposition *De Giotto à Bellini*, Paris, 1956.
 - La Renaissance fantaisiste // L'OEil, n° 21, septembre 1956.
 - Botticelli, Milano, 1958.
 - Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé // Cahiers de l'Université de la Sarre (Symposium sur l'inachevé dans l'art, 1956), Saarbrücken (à paraître).
- CHITI (M.), L'estetica del Savonarola e l'azione di lui sulla cultura del Rinascimento, Livorno, 1912.
- CIAN (V.), La cultura e l'italianità di Venezia nel Rinascimento, Venise, 1905.
- Nel mondo di Baldassare Castiglione // Archivio Storico lombardo, LXVII (1941-1942).
- CLAPP (F.M.), Jacopo Carucci da Pontormo, his life and work, London, 1916.
- CLARK (K.), Leonardo's Adoration of the shepherds and dragon fight // B.M., LXII (1933).

- A catalogue of the drawings of Leonardo da Vinci, in the collection of his majesty the King at Windsor Castle, 2 vol., Cambridge, 1935.
 - Leonardo da Vinci, an account of his development as an artist, Cambridge, 1939; ed. 1952.
 - Leon Battista Alberti on painting // Proceedings of the British Academy, XXX, London, 1944.
 - Landscape into art, London, 1949.
 - Piero della Francesca, London, 1952.
 - The nude, London, 1956.
- CLAUSSE (G.), Les Sangallo, t. I, Paris, 1900.
- CLEMENTINI, Racconto storico della fondazione di Rimini e delle origini e vita de' Malatesta, Rimini, 1627.
- CLEMENTS (R.J.), Eye, mind and hand, in Michelangelo's poetry // Papers of the Modern Language Association of America, LXIX (1954).
- Michelangelo on effort and rapidity in art // J.W.C.J., VII (1954).
- COLOSANTI (A.), Le stagioni nell'antichità e nell'arte cristiana // Rivista d'Arte italiana, 1901.
- Due novelle nuziali del Boccaccio nella pittura del Quattrocento // Emporium, mars 1904.
 - Gli artisti nella poesia del Rinascimento, fonti poetiche per la storia dell'arte italiana // Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVII (1904).
 - Donatello, франц. пер., Paris, 1931.
- COLVIN (S.), A. florentine picture chronicle by Maso Finiguerra, London, 1898.
- COMPARETTI (D.), Virgilio nel medio evo, 2 vol., Firenze, 2e ed., 1896.
- COULTER (C.C.), The Genealogy of the Gods // Vassar mediaeval Studies, ed. by S. Forsyth Fiske, Newhaven, U.S.A., 1923.
- COURAJOD (L.), L'imitation et la contrefaçon des objets d'art aux XV^e et XVI^e siècles, Paris, 1889.
- CREIGHTON (G.) On subject and not-subject in italian Renaissance // A.B., XXXIV (1952).
- CREIGHNOT (M.), A History of the Papacy from the great Schism to the sack of Rome, 6 vol., London, 1919.
- CROCE (B.), Leonardo filosofo // Conferenze fiorentine, Milano, 1910.
- CROWE et CAVALCASELLE, Raphael, London, 1885.
- CRUTTWELL, Signorelli, 1889.
- Luca and Andrea della Robbia and their successors, London, 1902.
 - A. Pollaiuolo, London, 1907.
- CUMONT (F.), Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains, Paris, 1942.
- DAMI (D.), Siena e le sue opere d'arte, Firenze, 1915.
- DAMI (L.), Il giardino italiano, Milano, 1912.
- DAVIES (M.), The Virgin of the Rocks in the National Gallery, London, 1947.
- The earlier italian schools (National Gallery), London, 1951.
- DEGENHART (B.), Unbekannte Zeichnung Francescos di Giorgio // Zeitschrift für Kunstgesch., VIII (1939).
- Michele Giovanni di Bartolo: disegni dall'antico e il camino della "Jole" // B.A., XXXV (1950).
 - Dante, Leonardo und Sangallo // Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, VII (1955).
- DELISLE (L.), Le cabinet des manuscrits, Paris, 1868, vol. I.

- DENNISTOUN (J.), *Memoirs of the Duke of Urbin*; ed. E. Hutton, London, 1909.
- DEONNA (W.), *Le groupe des trois Grâces et sa descendance // Revue archéologique*, XXXI (1930).
- *Le motif antique des trois Grâces nues // Bulletin du Musée d'Art de Genève*, 1931.
- DOLCI (G.), *Sonetti di Matteo Franco e Luigi Pulci*, Lucques, 1759; ed. *Il libro dei sonetti*, Milano, 1933.
- DOLLMAYR (H.), *Raffaels Werkstätte // J.W.*, XVI (1895).
- DOREZ (L.), *Andrea Mantegna et la légende "ab Olumpo" // C.R. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1918.
- *La bibliothèque privée du pape Jules II // Revue des bibliothèques*, VI (1936).
- DRESS (W.), *Die Mystik des Marsilio Ficino*, Berlin, 1929.
- DUCATI (P.), *La ricerca archeologica dell'Etruria, cenni storici // Atene e Roma*, XVI (1913).
- DUHEM (P.), *Léonard de Vinci. Cuex qu'il a lus, cuex qui l'ont lu*, Paris, 1900.
- *Etudes sur Léonard de Vinci*, Paris, 1909.
- DUHN (F.V.), *Über die Anfänge der Antikensammlungen in Italien // Nord und Süd*, XV, 1880.
- DUSSLER (L.), *Signorelli*, Berlin-Leipzig, 1927.
- DÜTSCHKE (H.), *Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz*, Leipzig, 1878 (3e vol. de *Antike Bildwerke in Oberitalien*).
- DVOŘAK (M.), *Geschichte der italienschen Kunst*, München, 1927.
- EGGER (H.), *Codex Escorialensis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt D. Ghirlandaios*, Wien, 1906.
- EHRLE et STEVENSON, *Les fresques de Pinturicchio aux appartements Borgia*, Roma, 1897; traduction française, Paris, 1899.
- EICHLER (F.), et KRIS (E.), *Die Kameen in dem Kunsthistorischen Museum Wien*, Wien, 2 vol., 1927.
- EINEM (H. VON), *Der Torso als Thema der bildenden Kunst // Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft*, XXIX (1935).
- *Michelangelos Juliusgrab im Entwurf von 1505 und die Frage seiner ursprünglichen Bestimmung // Festschrift für Jantzen*, Berlin, 1951.
- EISLER (R.), *Luca Signorelli's School of Pan // G.B.A.*, XXXIV (1948).
- ELWERT (Th.), *Venedigs literarische Bedeutung // Archiv für Kulturgeschichte*, XXXVI (1954).
- ERMERS (M.), *Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern, und Teppichen* (coll. "Zur Kunstgeschichte des Auslandes", N 54), Strasbourg, 1909.
- ESCHE (S.), *Leonardo da Vinci, das anatomische Werk*, Basel, 1954.
- ETTLINGER (L.D.), *Pollaiuolo's Tomb of Sixtus IV // J.W.C.I.*, XVI, 1953.
- FABRICZY (C.von), *Medaillen der italienischen Renaissance*, Leipzig, s.d.
- *Le manuscrit anonyme Magliabecchiano (Arhivio Storico Italiano), série V*, vol. 7, 1891.
 - *Giuliano da Sangallo's figürliche Kompositionen // J.B.*, XXIII (1902).
 - *Michelozzo di Bartolomeo // J.B.*, XXV (1904).
- FABRONI (A.), *Laur. Medicis Magnifici Vita*, Pisa, 1784.
- FALDI (I.), *Dipinti e sculture del museo Civico*, Viterbo, 1955.
- FANTOZZI, *Guida di Firenze*, Firenze, 1842.
- FARINELLI (A.), *Michelangelo e Dante*, Torino, 1918.
- FAVA (D.), *I libri italiani a stampa del secolo XV nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Milano, 1936.

- FERGUSON (W.K.), *The Ren. in historical thought*, Boston, 1948, Paris, 1952.
- FERRARA (M.), *G. Savonarola. Prediche e scritti*, Milano, 1930.
- Una tela del Botticelli d'ispirazione savonaroliana // *R. Istituto di Archeologia*, IV (1932-1933).
- FERRERO (C.G.), *Il Petrarchismo di Bembo e le rime di Michelangelo*, Torino, 1935.
- FERRI (N.), *La raccolta Geymüller-Campello* // B.A., 1908.
- FERRUOLO (A.B.), *A trend in Renaissance thought and art: Polizian's Stanze per la Giostra* // *The Romanic Review*, XLIV (1953).
- Botticelli's mythologies: Ficino's *De amore*, Poliziano's *Stanze per la giostra. Their circle of Love* // A.B., XXXVIII (1955).
- FIOCCO (G.), *Mantegna, traduction française*, Paris, s.d.
- Lorenzo, Cristoforo Lendinara e la loro scuola // *L'Arte*, XVI (1913).
 - Felice Feliciano amico degli artisti // *Archivio venetotridentio*, IX (1926).
 - La data di nascita di Francesco Granacci ed un'ipotesi michelangeloesca // *Rivista d'Arte*, 1930.
 - Andrea Mantegna e il Brunelleschi // *Atti del I Congresso Naz. di Storia dell'Architettura* (1936), Firenze, 1938.
- FISCHEL (O.), *Raphaels Zeichnungen*, 7 vol., Berlin, 1913-1928.
- Raphael und Dante // J.B., XLI (1920).
 - Dante und die Künstler, Berlin, 1921.
 - Raphael, 2 vol., London, 1948.
- FLOERKE (H.), *75 italienische Künstlernovellen der Renaissance*. München, 1910.
- FOCILLON (H.), *Raphael*, Paris, 1926.
- FORATTI (A.), *I tondi nel cortile del Palazzo Riccardi a Firenze* // *L'Arte*, XX (1917).
- Gli "ignudi" della volta Sistina // *L'Arte*, XXI (1918).
- FÖRSTER (O.), *Bramante und Michelangelo*, Essen, 1940.
- Bramante, Wien, 1956.
- FÖRSTER (R.), *Miscellen* // *Archaeologische Zeitung*, t. 33 (1875).
- Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance // J.B., VII (1887).
 - Tizianos himmlische Liebe und Michelangelos Bogenschützen // *Neue Jahrb. f. klass. Altertum*, XXXV (1915).
 - Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance // J.B., XLIII (1922).
- FRANCASTEL (P.), *La Fête mythologique au Quattrocento* // *Revue d'Esthétique*, IV (1951).
- L'architecture civile du Quattrocento // *Eventail de l'histoire vivante (Hommage à Lucien Febvre)*, Paris, 1953.
- La perspective de Léonard de Vinci et l'expérience scientifique du XVIe siècle // Léonard de Vinci et l'expérience scientifique*, Paris, 1953.
- *Pinture et société*, Lyon, 1954.
- FRANCIOSI, *Il Dante vaticano e l'urbinate descritti*, Città di Castello, 1896.
- FRANKL (P.), *Die Renaissance-Architektur in Italien*, Leipzig, 1912.
- FRASSETTO (F.), *Dantis ossa, la forma corporea di Dante*, Bologna, 1933.
- FREUD (S.), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, traduction française*, Paris, 1927.
- FREUND (L.), *Studien zur Bildgeschichte der Sibyllen in der neueren Kunst*, Hambourg, 1936.
- FREY (K.), *Michelangelo Buonarroti: Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst*, Berlin, 1907.

- Michelangelo Buonarroti: Sein Leben und seine Werke, I: Michelagniolos Jugendjahre, Berlin, 1907.
- FREYMAN (R.), The evolution of the Caritas figure // J.W.C.I., XI (1948).
- FREY SALLMANN (A.), Aus dem Nachleben antiker Gottergestalten // Das Erbe der Alten, II, Leipzig, 1931.
- FRITELLI (V.), Giannantonio dei Pandoni detto in Porcelio, Firenze, 1900.
- FROTHINGAM (A.L.), The real title of Botticelli's Pallas // Journal of the archaeological Institute of America, XII (1906).
- FUETER (E.), Geschichte der neueren Historiographie, München, 1911.
- FUGGI (F.), Studi filosofici e litterari, Torino, 1938.
- FUMAGALLI (G.), Leonardo e le favole antiche // Atti del V Convegno di Studi sul Rinascimento (1956), Firenze, 1958.
- Leonardo "omo senza lettere", Firenze, 1938; ed. 1952.
 - Leonardo e Poliziano // Il Poliziano e suo tempo, Firenze, 1957.
 - Eros di Leonardo, Milano, 1952.
- FUMI (L.), Orvieto (coll. "Italia artistica", 83), Bergamo, s.d.
- Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri, Roma, 1891.
- FURTWÄGLER (A.), Die antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum, 3 vol., Berlin, 1900.
- GALLO (G.), Filippo Villani e il libro de origine civitatis Florentiae, Rocca San Casciano, 1904.
- GAMBA (C.), Raphael, traduction francaice, Paris, 1932.
- Botticelli, traduction francaice, s.d.
 - Filippino Lippi e l'amico di Sandro // Miscellanea di Storia dell'Arte, in onore di I.B. Supino, Firenze, 1933.
- GANTNER (J.), Rodin und Michelangelo, Wien, 1953.
- Formen des Unvollendetes in der neueren Kunst // Schicksale des Menschenbildes, Bern, 1958.
 - Leonardos Visionen, von den Sintflut und vom Untergang der Welt, Bern, 1958.
- GARATTONI (D.), Il Tempio Malatestiano, leggenda e realtà, Rocca San Casciano, 1951; ed. 1956.
- GARIN (E.), Ritratto di Paolo del Pozzo Toscanelli // Belfagor, XII, 1937.
- La "Dignitas hominis" e la letteratura patristica // Rinascità, I (1938).
 - Una fonte ermetica poco nota // Rinascità, III (1940).
 - Il Rinascimento italiano, Milano, 1941.
 - Filosofi italiani del Quattrocento, Firenze, 1942.
 - La Filosofia (Storia dei generi letterari italiani), 2 vol., Milano, 1947.
 - Desideri di riforma nell'oratorio del 400 // Quaderni del Belfagor, 1948.
 - La Giovinezza di D. Acciaiuoli // Rinascimento, I (1950).
 - Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento // Belfagor, 1950.
 - Influenze dell'Argiropulo // Testi umanistici inediti sul De Anima, Padoa, 1951.
 - Le traduzioni umanistiche di Aristotele nel secolo XV // Atti dell'Accademia fiorentina di Scienze morali, 1950, Firenze, 1951.
 - La cultura fiorentina nell'età di Leonardo // Belfagor (mai 1952).
 - L'Umanesimo italiano, Filosofia e vita civile nel Rinascimento, Bari, 1952.
 - Problemi di religione e filosofia nella cultura fiorentina del Quattrocento // Humanisme et Renaissance, XIV (1952).
 - Medioevo e Rinascimento, Studi e ricerche, Bari, 1954.

- Note sull'ermetismo del Quattrocento // Testi umanistici sull'Ermetismo, Roma, 1955.
- Ricerche sulle traduzioni di Platone nella prima metà del sec. XV // Medioevo e Rinascimento, studi in onore di Bruno Nardi, Firenze, 1955.
- L'ambiente del Poliziano // Il Poliziano e il suo tempo (Congrès de 1954), Firenze, 1957.
- GEBELIN (F.), Donatello, Paris, 1943.
- GENTILE (G.), Il concetto dell'uomo nel Rinascimento // Il pensiero italiano del Rinascimento, Firenze, 1940.
- Il pensiero di Leonardo. Firenze, 1941.
- GETA (F.), L'avventure di Ercole // Rinascimento, V (1954).
- GHERARDI (Al.), Nuovi documenti su Savonarola, Firenze, 1887, 2 vol.
- GIEHLOW (K.), Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance // J.B., XXXII (1915).
- GILBERT (C.), Alberti and Pino // Marsyas (New York), III, 1946.
- GILBERT (F.), Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari (a study on the origin of modern political thought) // J.W.C.I., XII (1949).
- GILSON (E.), Dante et la philosophie, Paris, 1942.
- Histoire de la philosophie au Moyen Age, Paris, 1947.
- GIOSEFFI (D.), Perspectiva artificialis, Trieste, 1957.
- Complementi di prospettiva, 2 // Critica d'Arte, N 25-26, janvier-avril 1958.
- GIOVAGNOLI (E.), Gubbio nella storia e nell'arte, Città di Castello, 1932.
- GIOVANNONI (G.), La figura professionale ed artistica dell'architetto, Firenze, 1929.
- Saggi sulla architettura del Rinascimento, 2e ed., Milano, 1935.
- GIRARDI (E.N.), L'apologetica del Savonarola e il problema di una poesia cristiana // Riv. di Filos. Neo-scol. XLIV (1952).
- GNOLI (D.), La Roma di Leone X, Milano, 1938.
- GNOLI (T.), Il Dante di Pietro da Figline // Accademie e Biblioteche d'Italia, I (1927).
- GNOLI (U.), Pittori e miniatori dell'Umbria, Spoleto, 1923.
- GNUDI (C.), Giovanni Santi // Mostra di Melozzo da Forli, Catal. Forli, 1938.
- GOETZ (W.), Das Dantenbildnis // Schriften der deutschen Dantegesellschaft, I, Weimar, 1937.
- Renaissance und Antike // Historische Zeitschrift, vol. II, Leipzig, 1942.
- GOLDSCHIEDER (L.), Leonardo da Vinci, landscape and plants, London, 1952.
- Leonard da Vinci, London, 1947; франц. пер., Paris, 1948.
- Michelangelo's Drawings, London, 1951.
- GOLDSMITH-PHILLIPS (J.), Early Florentine designers and engravers, Cambridge, U.S.A., 1955.
- GOLZIO (V.), Raffaello nei Documenti, Roma, 1925.
- GOMBRICH (E.H.), Botticelli's mythologies, a study on the neoplatonic style // J.W.C.I., IX (1947).
- Icones Symbolicae // J.W.C.I., XI (1948).
- "Hypnerotomachiana" // J.W.C.I., XVI (1953).
- Renaissance artistic theory and the development of landscape painting // G.B.A., juillet 1953.
- Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux // Etudes d'art (Alger), 1953-1954, N 8-10.
- Léonard et le "componimento inculto" // Etudes d'art (Alger), 1953-1954.
- A panel by Apollonio di Giovanni // J.W.C.I., XVIII (1955).

- Leonardo's grotesque heads: prolegomena to their study // Leonardo, saggi e ricerche, Roma, 1954.
 - Visual metaphors of value in art // Symbols and Values (Thirteenth Symposium of the conference of Science, Philosophy and Religion) New York, 1954.
 - The Renaissance concept of artistic progress and its consequences // Actes XXVIIIe Congrès int. d'Historie de l'Art (1952), Amsterdam, 1955.
 - Raphael's Madonna della Sedia, Charton Lectures on Art, London, 1956.
- GORI (A.F.), Storia antiquaria etrusca, Firenze, 1749.
- Historia glyptographica praestantiorum sculptorum..., Firenze, 1767.
- GRASSI (L.), Disegni inediti di Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca // Palladio, VII (1943).
- GRIMM (H.), Aufsätze zur Kunst, Berlin, 1915.
- Raffael's Schule von Athen in dantescher Beleuchtung // Repertorium f.K.W., XLVII (1926).
 - Das Leben Raphaels, 6e ed., Berlin, 1927; ed. Wien, 1937.
 - Das Leben Michelangelos, ed., Leipzig, 1940.
- GRINTER (E. Van Der), Enquiries into the history of art historical writing, Venlo, 1953.
- GRONAU (G.), Per la storia di un quadro attribuito a J. da Barbari // Rassegna d'Arte, V (1905).
- Die Künstlerfamilie Bellini, Leipzig, 1909.
- GRUNWALD (A.), Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Antike // J.W., XXII (1908).
- GRUYER (G.), Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarole publiés en Italie au XVe et XVIe siècles, et les paroles de Savonarole sur l'art, Paris, 1879.
- GRUYER (R.), Raphael et l'Antiquité, Paris, 1863.
- GUERINI, ed. de P. Palliolo Fanese // Le Feste pel conferimento del patriziato a Giuliano e Lorenzo de Medici, Bologna, 1885.
- GUTKIND (C.), Cosimo de' Medici il Vecchio. 2e ed., Firenze, 1949.
- GUTMAN (H.B.), The medieval content of Raphael's School of Athens // Journal of History of Ideas (New York), II (octobre 1941).
- Zur Ikonologie der Fresken Raffaels // Zeitschrift für Kunstgeschichte, XII (1958).
- GWYN GRIFFITHS (J.), Leonardo and the Latin poets // Classica et Mediaevalia (Copenhagen) XVI (1955).
- HABICH (G.), Die Medaillen der italienischen Renaissance, Stuttgart, 1923.
- HAFTMANN (W.), Ein Mosaik der Ghirlandajo-Werkstatt aus dem Besitz des Lorenzo Magnifico // Mitteilungen des K.H. Instituts in Florenz, VI, 1940.
- HAHR, Donatello's Bronze-David und das praxitelische Erosmotiv // Monatshefte für Kunstwissenschaft, V (1912).
- HAIJECKI, Die italienische Lira da braccio, Mostar, 1892.
- HALM (P.), Das unvollendete Fresko des Filippino Lippi in Poggio a Cajano // Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, III (juillet 1931).
- HAMANN (R.), Masaccio und Filippino Lippi // Deutschland-Italien, Festschrift W. Waetzoldt, Berlin, 1941.
- HAMILTON (N.), Die Darstellung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Leonardo, Strasbourg, 1901.
- HARTLAUB (G.F.), Francesco di Giorgio und seine Allegorie der Seele // J.B., LXI (1939).
- Ein unbekanntes Werk des Francesco di Giorgio // Pantheon, février 1943.

- Zauber des Spiegels, München, 1951.
- Das Selbstbildnerische in der Kunstgeschichte // Zeitschrift für Kunstwissenschaft, IX (1955).
- HARTT (F.), Raphael and Giulio Romano with notes on the Raphael School // A.B., XXVI (1944).
 - The Stanza d'Eliodoro and the Sixtine Ceiling // A.B., XXXII (1950), 2 et 3.
 - The meaning of Michelangelo's Midici Chapel // Beiträge für G. Swarzenski, Berlin, 1951.
- HAUSER (H.) et RENAUDET (A.), Les débuts de l'âge moderne (collection Halphen et Sagnac), 4e ed., Paris, 1956.
- HEFELE (C.J.), HERGENROEHTER (J.) et LECLERCQ (H.), Histoire des Conciles, vol. VI, франц. пер., Paris, 1917.
- HEKLER (A.), Portraits antiques, Paris, 1913.
 - Michelangelo und Antike // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, VII (1930).
- HELIN (M.), Un texte inédit sur l'iconographie des Sibylles // Revue belge de philologie de l'histoire, XV (1930).
- HERBIG (R.), Pan, der griechische Bocksgott, Versuch einer Monographie, Francfuhr am Main, 1949.
 - Alcuni dei ignudi // Rinascimento, 1952.
- HERMANIN (F.), Le miniature ferrarese della Biblioteca Vaticana // L'Arte, III (1900).
- HERMANN (H.J.), Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III Acquaviva // J.W., XIX (1898).
- HESS (H.), Die Naturanschauung der Renaissance in Italien, Marburg-sur-Lahn, 1924.
- HETTNER (H.), Italienische Studien zur Geschichte der Renaissance, Brunswig, 1879.
- HEVESY (A. de), La bibliothèque du roi Mathias Corvin, Paris, 1923.
- HEYDENREICH (L.H.), Die Sakralbaustudien Leonardo da Vinci's (Dissertation Univ. Hamburg), Leipzig, 1929.
 - Die Tribuna der SS Annunziata in Florenz // Mitteil. des kunsthist. Instituts in Florenz, III, (1930).
 - Spätwerke Brunelleschis // J.B., III (1931).
 - La Sainte-Anne de Léonard de Vinci // G.B.A., 1933, II.
 - Zur Genesis des S. Peters-Plans von Bramante // Forschungen und Fortschritte, X (oct. 1934).
 - Leonardo da Vinci, 2 vol., Bale, 1953.
- HIGHET (G.), The classical tradition, Oxford, 1949.
- HILL (G.F.), Porlait medals of italian artists of the Renaissance, London, 1912.
 - A corpus of italian medals of the Renaissance before Cellini, London, 1930.
- HILL (J.), Iconographia di Angelo Poliziano // Rinascimento, II, 1951.
- HIND (A.M.), Early italian engraving, a critical catalogue, 4 vol., London, 1937 et s.
- HOFFMANN (H.), Raphael und seine Bedeutung als Architekt, Leipzig, 1902; 2e ed., Leipzig, 1914.
- HOFFMANN (T.), Entstehungsgeschichte des St. Peter in Rom, Zitta, 1928.
- HOFFMANN (Th.), Bauten des Herzogs Federigo da Montefeltro als Erstwerke der Hoch-Renaissance, Leipzig, 1905.
- HOLLANDA (F. de), Quatre dialogues sur la peinture (traduction française), Paris, 1911.
- HOLT-MONK (S.), A Grace beyond the reach of art // J.H.I., V (1944).
- HOLZHAUSEN (W.), Studien über den Schatz des Lorenzo il Magnifico im Museo degli argenti zu Florenz // Mitteil. des deutschen Kunsthist. Instituts in Florenz, III, 1929.

HOMOLLE (T.), Deux bas-reliefs néo-attiques // Bulletin de correspondance hellénique, 1892.

HOOGEWERF (G.I.), Die Deutung der Grisailen unter Raffaels Parnass // Monatshefte für K.W., VIII (1915).

- A pie'del Parnasso // B.A., VI (1926-1927).

- "Vultus Trifrons" // R.C. Pont. Accademia Romana, XIX (1942-1943).

- La Stanza della Segnatura // R.C. Pont. Accademia Romana di Archeologia, XXIII-XXIV (1947-1949).

- Leonardo e Raffaello // Commentari, IV (1952).

HORNE (H.P.), Quelques souvenirs sur Botticelli // Revue archéologique, t. XXXIX (juillet-août 1901).

- A lost Adoration of the Magi by S. Botticelli // B.M., I (1903).

- Botticelli, London, 1908.

- The last Communion of Saint Jerome by Sandro Botticelli // The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, (New York), X (1915).

HÜBNER (P.G.), Le statue di Roma, Grundlagen für eine Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance (dans Römische Forschungen Bibl, Hertziana, II), I, Leipzig, 1912.

HULIN DE LOO, Pedro Berruguete et les portraits d'Urbin, Bruxelles, 1942.

HÜLSEN (C.), Libro di G. da Sangallo, Leipzig, 1910.

- Römische Antikengärten des XVI Jh. // Abh. Heidelberger Akad. Wiss. (Heidelberg), 1917.

HULUBEI (A.), Naldo Naldi... // H. et R., III (1936).

- Etude sur la route de Jilien et sur les bucoliques dédiées à Laurent de Medicis // H. et R., III (1936).

HUTTON (J.), Some english poems in praise of music // English Miscellany, II (1951).

HUYGHE (R.), Leonardo da Vinci et l'humanisme // Actes du XVIIe Congrès d'Histoire de l'Art (1952), La Haye, 1955.

Il Giubileo dell'anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Ruccellai // Archivio della Soc. Romana di Storia patria, IV (1881).

Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance, Baltimore, 1949.

Italian illuminated manuscripts Bodleian Library, Oxford, 1948.

Italian manuscripts in the Pierpont Morgan Library, New York, 1953.

IVANOV (N.), Remarques sur la Joconde // Revue d'Esthétique, 1952.

IVINS (W.M.), On the rationalization of sight // The Metropolitan Museum of Art Papers, N 8, New York, 1938.

JAESCHKE (E.), Die Antike in der florentinischen Malerei des Quattrocento, Strasbourg, 1900.

JANITSCHKE (H.), L.B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften (Quellenschriften für Kunstgeschichte, XII) Wien, 1877.

- Kunstgeschichtliche Notizen aus dem Diarium des Landucci // Repertorium für Kunstwissenschaft, III (1880).

- Das Capitolinische Theater vom Jahre 1513 // Repertorium für Kunstwissenschaft, V (1882).

JANSON (H.W.), The sculpture of Donatello, 2 vol., Princeton, 1957.

JANTZEN (H.), Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei // Aufsätze, Berlin, 1951.

JEDIN (H.), Geschichte des Konzils von Trient, 2e ed., Fribourg-en-Brisgau, 1951.

JOHNSON (M.), Leonardo's fantastic drawings // B.M., LXXX (1942).

- Art and Scientific Thought, London, 1944.
- JOLY (H.), *Le missel d'Attavante pour Thomas James*, s. I. n.d. (Lyon, 1932).
- JUDEY (J.), *D. Beccafumi, Fribourg-en-Brigau*, 1932.
- Juste de Gand, *Berruguele et la cour d'Urbino*, catal. par J. ECKHOUT, Gand, 1957.
- KALLAB (W.), *Die toskanische Landschaftsmalerei im 14 und 15 Jh.* // J.W., XXI (1900).
- Dante und Michelangelos Jüngstes Gericht // *Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwiss*, II (1907).
- Vasari-Studien, Wien, 1908.
- KAUFFMANN (H.), *Donatello*, Berlin, 1935.
- KAUFMANN (E.), J.J. Lequeu // A.B., XXXI (1949).
- KEHRER (H.), *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, 1909.
- KELLER (H.), *Ursprünge des Gedächtnismals in der Renaissance* // *Kunstchronik*, 7 (mai 1954).
- KENNEDY (F.), *Il Greco aus Fiesole* // *Mitteil. Kunsthits. Instituts in Florenz*, 1932.
- KENNEDY (R.W.), *Alesso Baldovinetti*, Newhaven, 1938.
- KENNER (F.), *Die Poträtssammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol: die italienischen Bildnisse* // J.W., XVIII (1897).
- KERN (C.I.), *Der "Mazzocchio" des Paolo Uccello* // J.W., XXXVI (1915).
- KIEL (V.J.), et NERI, *Paesaggi inattesi nella pittura del Rinascimento*, Milano-Firenze, 1952.
- KIMBALL (F.), *Luciano Laurana and the High Renaissance* // A.B., X (1927-1928), № 2.
- KLACZKO (J.), *Dante et Michel-Ange* // *Revue des Deux Mondes*, 1880.
- Jules II, Paris, 1898.
- KLEIN (R.), *Le "spiritus phantasticus" et le rôle de l'imagination de Ficcin à Bruno* // *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1956.
- KLEINSCHMIDT (B.), *Die Heilige Anna, ihre Verehrung* // *Geschichte, Kunst und Volkstum*, Dusseldorf, 1930.
- KLIBANSKY (R.), *The continuity of the platonic tradition during the middle ages*, London, 1939.
- KOECHLIN (E.), *Le dieu d'amour et le château d'amour sur les ivoires* // G.B.A., LXIII (1921).
- KONSTANTINOWA (A.), *Die Entwicklung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, N 51)*, Strasbourg, 1907.
- KORTE (W.), *Deinokrates und die barocke Phantasie* // *Die Antike*, 1937.
- KRAUS (E.), *La Camera della Segnatura*, s. I. n. d.
- KRAUTHEIMER (R.), *Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien* // *Repertorium für Kunstwissenschaft*, L (1929).
- Ghiberti, Princeton, 1956.
- KRETSCHMER, *Die Entdeckung Amerikas in ihrer Bedeutung für die Geschichte des Weltbildes*, Berlin, 1892.
- KRIEGBAUM (F.), *Michelangelo Buonarroti, Die Bildwerke*, Berlin, 1940.
- KRIS (E.), *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, 2 vol., Wien, 1929.
- KRIS (E.), et KURZ (O.), *Die Legende von Kunstler*, Wien, 1934.
- KRISTELLER (P.O.), *La posizione storica di Marsilio Ficino* // *Civiltà moderna*, V (1933).
- *Un uomo di Stato e umanista fiorentino: Giovanni Corsi* // *Bibliofilia*, XXXVIII (1936).

- Supplementum Ficinianum, 2 vol., Florentiae, 1937.
- Volontà e amor divino in Marsilio Ficino // *Giornale critico della Filosofia italiana*, XIX (1938).
- The place of classical Humanism in Renaissance thought // *J.H.I.*, IV, 1943.
- Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance // *Byzantion*, XVII, 1944-1945.
- The modern system of the arts, a study in the history of aesthetics // *J.H.I.*, XII (1951) et XIII (1952).
- Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino, Firenze, 1953.
- The classics and Renaissance thought, Cambridge (Mass.), 1955.
- Studies in Renaissance thought and letters, Roma, 1956.
- Per la biografia di Marsilio Ficino // *Civiltà moderna*, X (1938).
- KURZ (O.), Vasari's libro de designi // *Old masters drawings*, XII (1937).
- Filippino Lippi's Worship of the Apis // *B.M.*, LVI (1947).
- Fakes, London, 1948.
- KURZE (D.), Johannes Lichtenberger, eine Studie zur Geschichte der Prophetie und Astrologie, Berlin, 1955.
- LA CAVA (F.), Il volto di Michelangelo nel Giudizio Finale, Bologna, 1925.
- LAFENESTRE (G.), Saint Francois d'Assise et Savonarole, inspireurs de l'art italien, Paris, 1911.
- LANCKORONSKA (R.), Antike Elemente im Bacchus Michelangelos und in seinen Darstellungen des David // *Dawna Sztuka*, I (1938).
- LANDI (C.), Demogorgone, con saggio di nuova edizione delle Genealogie Deorum gentilium del Boccaccio, Palermo, 1930.
- LANDSBERGER (F.), Die künstlerischen Probleme der Renaissance, Halle-a/Saale, 1922.
- LANG (S.), The program of the SS Annunziata in Florenz // *J.W.C.I.*, XVII (1954).
- LANGENSKJOLD (E.), Torso di Belvedere // *Acta Archaeologica* (Copenhagen), I (1930).
- LANGTON DOUGLAS (R.), Leonardo's Childhood // *B.M.*, LXXXV (1944).
- Leonardo da Vinci, his life and his pictures, Chicago, 1944.
- Piero di Cosimo, Chicago, 1946.
- LANYI (J.), Problemi della critica donatelliana // *La Critica d'Arte*, XIX (1939).
- LAUTS (J.), Domenico Ghirlandajo, Wien, 1943.
- LAUX (K.A.), Michelangelos Juliusmonument, ein Beitrag zur Phänomenologie des Genies, Berlin, 1943.
- LAVALLEYE (J.), Juste de Gand peintre de Frédéric de Montefeltre, Louvain, 1936.
- LAVIN (M.A.), Giovanni Battista // *A.B.*, XXXVII (1957).
- LAZZARI (A.), Ugolino e Michele Verino, Torino, 1897.
- LEDOS (E.G.), Lettre inédite de Cristoforo Landino à B. Bembo (Bibliothèque de l'Ecole des Chartes), LIV, 6.
- LEE (R.W.), Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting // *A.B.*, XXX (1940).
- LEGRAND (E.), Cent dix lettres de François Filelfe, Paris, 1892.
- LEHMANN (H.), Une vue de la place Ognissanti à Florence // *G.B.A.*, LXXVIII (1956), p. 244-7.
- LEMNIS (Ch.W.), The classic deities in Bacon (a study in mythological symbolism), Boston, 1933.
- LENSI (A.), Palazzo Vecchio (traduction française), Paris, 1912.
- LEPORINI (H.), Die Stilentwicklung der Handzeichnung, Wien, 1925.

- LESEN (A.), Leone X e l'Academia sacra florentina. La reazione contro il neopaganismo umanistico // Convivium, 1931-1933.
- LEVI (D.), The allegories of the months in classical art // A.B., XXIII (1941).
- LEVI D'ANCONA (M.), The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and early Renaissance, Princeton, 1955.
- LIPMAN (J.), The florentine profile portrait // A.B., XVIII (1936).
- LIPPMANN (F.), Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's göttlicher Komoedie, Berlin, 1887; ed. anglaise (complete), London, 1896.
- LONGHI (R.), Officina ferrarese, Roma, 1934; 2e ed., Firenze, 1956.
 - Piero della Francesca, 2e ed., Milano, 1946.
 - Masaccio e Dante // Paragone, N 9, sept. 1950.
 - Percorso di Raffaello giovine // Paragone, 1955.
- LOOS (E.), Baldassare Castiglione's Libro del Cortegiano, Francfurt-am-Main, 1955.
- LOTZ (W.), Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance // Mitteil. des Kunsthist. Instituts in Florenz, VII (1956).
- LOUKOMSKY (G.K.), Andrea Palladio, Paris, 1924.
 - Les Sangallo, Paris, 1934.
- LOWINSKY, The concept of physical and musical Space in the Renaissance // Papers of the American Musiological Society, 1941 (publié 1946).
- LUGANO (P.), Fra Giovanni da Verona, e suoi lavori alla camera della Segnatura, Roma, 1908.
- LUNGO (I. Del), Dell'esilio di Dante, Firenze, 1881.
 - Florentia, Firenze, 1893.
- LUZI (L.), Il Duomo d'Orvieto, Firenze, 1866.
- LUZI (M.), L'illusione platonica ed altri saggi, Firenze, 1941.
- MACKOWSKY (H.), Michelangelo, 4e ed., Berlin, 1925.
 - Michel Angelo's first sculpture // B.M., VI (1928).
- MACLAGAN (E.), Catalogue of italian plaquettes, Victoria and Albert Museum, London, 1924.
- MAGNUSON (T.), The project of Nicholas V for rebuilding the Borgo Leonino in Rome // A.B., XXXVI (1954).
- MAIONE (I.), Fra Giovanni Dominici e il Beato Angelico // L'Arte, XVII (1914).
- MALAGUZZI-VALERI, La corte di Lodovico il Moro, Milano, 1913.
 - Leonardo e la scultura, Bologna, 1922.
- MÂLE (E.), L'art religieux du XIIIe siècle en France, Paris, 1931.
 - L'art religieux de la fin du Moyen Age en France, 5e ed., Paris, 1949.
- MALTESE (C.), Opere e soggiorni urbinati di Francesco di Giorgio // Studi Artistici urbinati, I, Urbino, 1949.
- MAMBELLI (G.), Gli annali delle edizioni dantesche, Bologna, 1931.
- MANCINI (A.), Di un codice artistico e scientifico del Quattrocento con alcuni ricordi autografi di Leonardo da Vinci // Archivio storico italiano, 1885.
- MANCINI (G.), Vita di Luca Signorelli, Firenze, 1903.
 - Il bel San Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte nel 1475 da Piero Cennini // L'Arte, VI (1909).
 - L'opera "de corporibus regularibus" di P. Franceschi detto della F. usurpata da fra L. Pacioli // Memorie della R. Acad. dei Lincei, CCCXII, Roma, 1915.
- MARCHESE (V.), Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, Firenze, 1854.
- MARCHESI (G.), Bartolomeo della Fonte, Firenze, 1900.

- MARCHINI (G.), *Un disegno di Giuliano da Sangallo // Atti del Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Firenze, 1938.
- Giuliano da Sangallo, Firenze, 1942.
 - *Le vetrate italiane*, Milano, 1955.
- MARCOTTI (G.), *Un mercante fiorentino e la sua famiglia*, Firenze, 1881.
- MARINIS (T. de), *Un manoscritto di Tolomeo fatto per Andrea Matteo Acquaviva e Isabella Piccolomini*, Verona, 1956.
- MARINONI (A.), *Gli appunti lessicali e grammatici di Leonardo da Vinci*, Milano, 1943.
- *I rebus di Leonardo da Vinci*, Firenze, 1954.
 - *Il Regno e il sito di Venere // Convivium*, IV (1956).
- MARKS (L.F.), *La crisi finanziaria a Firenze dal 1494 al 1502 // Archivio storico italiano*, vol. 112 (1954).
- MARLE (A. Van), *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance*, La Haye, 1932.
- *The development of the Italian Schools*, vol. XII, La Haye, 1931.
- MARQUAND (A.), *Luca della Robbia (Princeton monographs in art and archaeology, III)*, London, 1914.
- MARRONE (L.), *Il mito d'Orfeo nella drammatica italiana // Studi di letteratura italiana*, Firenze, 1922.
- MARROU (H.), *Thois sarcophages romains // Revue archéologique (VIe serie)*, 1953.
- Μουσικός άνηρ, *Etude de la vie intellectuelle figurant sur les monuments romains*, Paris, 1934.
- MARTINI (G.S.), *La bottega di un cartolaio fiorentino della seconda metà del Quattrocento*, Firenze, 1956.
- MASAI (F.), *Pléthon et le platonisme de Mistra*, Paris, 1955.
- MATHER (F.J.), *The portraits of Dante*, Princeton, 1921.
- MAZZINI (F.), *Fortuna storica di Raffaello nel Cinquecento // Rinascimento*, IV (1953).
- MAZZONI (G.), *Influssi danteschi nella "Maestà" di Simone Martini // Archivio storico italiano*, 1936, II.
- MAZZUCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia*, Brescia, 1763.
- MEDER (J.), *Die Handzeichnung*, Wien, 1923.
- MEISS (M.), *Ovum struthionis, symbol and allusion in Piero della Francesca's Montefeltro altarpiece // Studies... for B. da Costa Greene*, Princeton, 1954.
- MELLER (S.), *I progetti di Antonio Pollaiuolo per la statua equestre di F. Sforza // Miscellanea in onore di A. Petrovic*, Budapest, 1934.
- MELLER (P.), *Leonardo da Vinci's drawings to the Divine Comedy // Acta Historiae Artium (Budapest)*, II (1955).
- MENENDEZ Y PELAYO (M.), *Tratadistas de bellas artes en el Renacimiento Español // Estudios de Critica letteraria*, IV, Madrid, 1907.
- MENGIN (U.), *Les deux Lippi*, Paris, 1932.
- MESNIL (J.), *L'éducation des peintres florentins au xv siècle // Revue des idées*, 15 septembre 1910.
- *La perspective linéaire chez Leonard da Vinci // Revue archéologique*, 1922.
 - *Connaissions-nous Botticelli? // G.B.A.*, 1930, 2.
 - *Les figures de la Mercanzia, Piero del Pollaiuolo et Botticelli // Miscellanea d'Arte*, mars 1933.
 - *Botticelli*, Paris, 1938.

- Botticelli et la perspective // *L'Amour de l'art*, 1939.
- MEYLAN (E.F.), *L'évolution de la notion d'amour platonique* // H. et R., V (1938).
- MICHAELIS (A.), *Zu Raffaels Psychebildern in der Farnesina* // *Kunstchronik*, 1888-1889.
- MICHEL (P.H.), *La pensée de L.B. Alberti*, Paris, 1930.
- *L'esthétique arithmétique // Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à H. Hauvette*, Paris, 1934.
- MICHELANGELI (L.A.), *Sul disegno dell'inferno dantesco*, Bologna, 1905.
- MICHELI (E.), *Il pavimento del Duomo di Siena*, Siena, 1870.
- MIDDELDORF (U.), *Guliano da Sangallo and Andrea Sansovino* // A.B., XVI (1936).
- *Raphael's drawings*, New York, 1945.
- MIGLIORINI (B.), *Panorama dell'italiano quattrocentesco* // *Rassegna della letteratura italiana*, 1955, 2.
- MILANESI (G.), *Di Attavante degli Attavanti miniatore* // *Miscellanea di storia della Valdelsa*, I (1893).
- MITCHELL (C.), *The imagery of the Tempio Malatestiano* // *Studi Malatestiani*, Faenza, 1952.
- MOHLER (L.), *Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann*, Paderborn, 1923.
- MOLINIER (E.), *Les plaquettes de bronze de la Renaissance*, 2 vol., Paris, 1886.
- MÖLLER (E.), *Leonardo's Madonna with the yarn-winder* // B.M., XLIX (1926).
- *Wie sah Leonardo aus?* // *Belvedere*, IX (1926).
- *Leonardo Bildnis der Givevra Benci* // *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XII (1937-1938).
- *Maso Finiguerra* // B.H.R., XXI (1954), p. 185.
- *Salai und Leonardo da Vinci* // J.W., N.F., II (1938), p. 139.
- MOMMSEN (T.), *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum illustrium* // A.B., XXXIV (1952).
- MONNIER (Ph.), *Le Quattrocento*, 2 vol., Paris, 1901.
- MONTI (G.M.), *Le confraternità medievali dell'alta e media Italia*, 2 vol., Venise, 1927.
- MOREL (C.), *Une illustration de "l'Enfer" de Dante 71 miniatures du XVe siècle*, Paris, 1825.
- MORISANI (O.), *Michelzoo architetto*, Turino, 1951.
- *Art history and art critics* // B.M., XCV (1953).
- *Gli artisti nel "de viris" di B. Facio* // *Archivio storico per le provincie napoletane*, LXXIII (1955).
- Mostra Medicea*. (Catalogue de l'exposition), Firenze, 1939.
- MÜLLER-WALDE (P.), *Leonardo da Vinci. Libensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur florentinischen Kunst und zu Raphael*, München, 1889-1890.
- *Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci* // J.B., XVIII (1897).
- MÜNTZ (E.), *Les arts à la cour des papes*, vol. II, Paris, 1879.
- *Raphael*, Paris, 1re ed., 1881; 2e ed., 1900.
- *Les précurseurs de la Renaissance*, Paris, 1882; trad. ital., Firenze, 1902.
- *Les mosaïques byzantines portatives* // *Bulletin monumental*, LII, 1886.
- *L'art italien au Quattrocento*, Paris, 1888.
- *Les collections des Médicis au XVe siècle*, Paris, 1888.
- *Les archives des arts*, 1re série, Paris, 1890.
- *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, vol. II: *Italie, l'âge d'or*, Paris, 1891.

- MÜNTZ (E.) et ESSLING (prince D'), *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portaits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris, 1902.
- NANNUCCI, *Manuale del primo secolo della letteratura italiana*, Firenze, 1958, t. III.
- NARDI (B.), *Saggi di filosofia dantesca*, Milano, 1930.
- *Dante e la cultura medievale*, 2e ed., Bari, 1949.
- NARDI (P.M.), *Le printemps de S. Botticelli*, trad. fr., Paris, 1946.
- NAUMANN (E.), *Erklärung der Musiktabel in Raffaels Schule von Athen // Zeitschrift für bildende Kunst, Ire serie, XIV (1879)*.
- NEILSON (K.B.), *Filippino Lippi*, Cambridge (Mass.), 1938.
- NEUFELD (G.), *A drawing by Leonardo // A.B., XXVIII (1946)*.
- NICODEMI (G.), *Le idee di Girolamo Savonarola sulle arte figurative // Rivista d'Italia, XXVIII (1925)*.
- NICOLA (G.de), *La Giuditta di Donatello // La Rassegna d'arte, IV (1917)*.
- NOVATI (F.), *Un cassone nuziale senese e la raffigurazione delle donne illustri nell'arte italiana dei sec. XIV et XV // Rassegna d'Arte, XI (1911)*.
- NUÑO GAYA (J.A.), *En Italia con Pedro Berruguete // Goya, XV, 1956*.
- OBERNITZ (W.v.), *Vasaris allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei*, Strasbourg, 1897.
- OCHENKOWSKI (H.), *The lady with the Ermine // B.M., XXXIV (1919)*.
- OERTEL (R.), *Filippo Lippi*, Wien, 1942.
- OLIVIER (R.P.), *Plato and Salutati // Transactions of the american philological Association, LXXI (1940)*.
- OLLENDORF (O.), *Michelangelos Gefangene im Louvre // Zeitschr. f. bild. Kunst, 2e ser., IX (1898)*.
- OLSCHKI (L.), *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Litaratur, I: Die Literatur der Technik., Leipzig, 1919*.
- *Der geometrische Geist in Literatur und Kunst // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte, VIII (1930)*.
 - *Storia letteraria delle scoperte geografiche*, Firenze, 1937.
- ORTOLANI (S.), *Il Pollaiuolo*, Milano, 1948.
- OVERBECK (J.), *Griechische Kunstmythologie*, Leipzig, 1887.
- PAATZ (W.), *Una natività di P. Uccello // Rivista d'Arte, XVI (1934)*.
- *Werden und Wesen der Trecento Architektur in Toscana, Burg-a-Main, 1937*.
 - *Die Kirchen von Florenz, ein kunstgeschichtliches Handbuch, 6 vol, Francfuhrt-am-Main, 1943-1954*.
- PACCIONI (G.), *L'opera di Luciano Laurana a Mantova // B.A., 1923-1924*.
- PÄCHT (O.), *Italian illuminated manuscripts*, Bodleian Library, Oxford, 1948.
- PALLUCHINI (R.), *Sebastian Veneziano*, Milano, 1944.
- PALM (E.V.), *Botticelli and Cosme Tura // G.B.A., XXV (1944)*.
- PALMAROCCHI (R.), *Lettera di Lorenzo de' Medici a Jacopo Guicciardini // Pegaso, mai 1932*.
- PANOFSKY (E.), *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung // Monatshefte für Kunstwissenschaft. XIV (1921)*.
- *Das "Discordia" - Relief im Victoria and Albert Museum. Ein Interpretationsversuch // Belvedere, V (1924)*.
 - *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, 1924, trad. ital., Firenze, 1954.
 - *Die Perspektive als symbolische Form // Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-1925*.

- Das erste Blatt aus dem "Libro" Giorgio Vasaris // Städel-Jahrbuch, VI (1930).
- Herkules am Scheidewege (Studien Bibl. Warburg, XVIII), Leipzig, 1930.
- Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo // Monatshefte für K.W., XV (1932).
- Der gefesselte Eros // Oud Holland, L (1933).
- The first two projects of Michel-Angelo's tomb of Julius II // A.B., XIX (1937).
- The early history of man in the two cycles of paintings by Piero di Cosimo // Studies in Iconology, New York (1939).
- Albrecht Dürer, 2 vol., Princeton, 1943.
- Gothic architecture and scholasticism, Latrobe (Penn.), 1951.
- Artist, scientist, genius //: The Renaissance, a Symposium (The Metropolitan Museum of Art), New York, 1953.
- Meaning in the visual arts, New York, 1955.
- Pandora's Box, New York, 1956.
- PANOFSKY (E.) et SAXL, Dürers Melancholia I, 2e ed. (inédite).
- PAOLETTI (P.), L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia, Venezia, 1893.
- PAPINI (R.), Francesco di Giorgio Architetto, 3 vol., Firenze, 1947.
- PARIGI (L.), Nota musicale botticelliana // Rivista d'Arte, XIX (1937).
- PARKER (K.T.), Some observations on Oxford Raphaels // Old Masters Drawings, XIV (1939-1940).
- PARODI (T.), Michelangelo Buonarroti // Poesia e letteratura, Bari, 1916.
- PARRONCHI (A.), Le fonti di Paolo Uccello // Paragone, № 95 (novembre 1957); № 97 (janvier 1958).
- PASSERINI (L.), Genealogia e Storia della Famiglia Corsini, Firenze, 1858.
- Curiosità storico-artistiche fiorentine, Firenze, 1866.
- PASSERINI (G.I.), La Divina Commedia nelle silografie quattrocentesche, Terni, 1920.
- Il ritratto di Dante, Firenze, 1921.
- PASTOR (L.), Histoire des Papes, t. VI, trad. fr., 6e reéd., Paris, 1932.
- PATCH (H.R.), The last line of the "Commedia" // Speculum, XIV (1939).
- PATER (W.), The Renaissance, London, 1873; ed., 1910.
- PATZAK (B.), Die Renaissance- und Barockvillen in Italien, vol. I: Palast und Villa in Toscana; vol. II: Die Zeit des Suchens und des Findens, Leipzig, 1913.
- PEDRETTI (C.), Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia, Bologna, 1953.
- Studi Vinciani, Genève, 1957.
- PELADAN, La philosophie de Léonard de Vinci, Paris, s.d.
- PÉRATÉ (A.), Dessins inédits de Sandro Boticelli pour illustrer l'Enfer de Dante // G.B.A., 1887, I.
- PEROSA (A.), Un'opera sconosciuta di Filippino Lippi, nella testimonianza d'un poeta umanista // Rivista d'Arte, XXIV (1942).
- PERRENS (F.T.), Histoire de Firenze depuis la domination des Médicis jusqu'à la chute de la République (1434-1531), 2 vol., Paris, 1888.
- PESCE (G.), I tondi del cortile del Palazzo Riccardi // Rivista dell'Istituto d'archeologia (Roma), 1935.
- PETERICH (E.), Gli dei pagani nell'arte cristiana // La Rinasceità, V (1942).
- PETERSEN (E.), Eine antike Vorlage Michelangelos // Zeitschr. f. bild. Kunst, 2e ser., IX (1898).
- PETROVITCH (R.), Questi Schiavoni II, Luciano e Francesco Laurana // G.B.A., XXXI, mars-avril 1947.
- PEUCKERT (W.E.), Pansophia, Stuttgart, 1936.

- PEVSNER (N.), *Academies of Art, past and present*, London, 1939.
- PEZARD (A.), *Le "Convivio" de Dante // Annales de l'Université de Lyon*, III, 9, Paris, 1940.
- PFLAUM (M.), *Die Idee der Liebe; Leone Ebreo, zwei Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie in der Renaissance (Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, N 7)*, Tübingen, 1926.
- PHILLIPS (J.G.), *Early florentine designers and engravers*, Cambridge (Mass.), 1955.
- PIANO (G.del), *L'enigma filosofico del Tempio Malatestiano*, Forli, 1928.
- PICARD (Ch.), *Dionysos // Mélanges Glotz*, 1932, vol. II.
 - Manuel d'archéologie grecque: la sculpture, II, Paris, 1939.
 - Donatello et l'antique // *Revue archéologique*, XXIII (1947).
- PICCOLOMINI, *Le vicende della libreria medicea // Archivio storico italiano*, vol. V (1892).
- PIRENNE (H.), *Le fondment scientifique de la théorie sur la perspective de Léonard da Vinci // The British Journal for the philosophy of science*, III (1952).
- PITTALUGA (M.), *Filippo Lippi*, Firenze, 1948.
- PLANISCIG (L.), *Die Estensische Kunstsammlung*, Wien, 1919.
 - *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien, 1922.
 - *Andrea del Verrocchios Alexanderrelief // J.W.*, 1933.
 - *Donatello*, Wien, 1939; итал. пер., Firenze, 1947.
 - *Luca della Robbia*, Wien, 1940.
 - *Manuele Crisolora transformato in Aristotele // La Rinascità*, IV (1941).
 - *A. del Verrocchio*, Wien, 1941.
 - *Bernardo und Antonio Rossellino*, Wien, 1942.
 - *Donatello*, Firenze, 1947.
 - *Leonardos Porträt und Aristoteles // Festschrift für Julius Schlosser*, Wien, 1927.
- POGGI (G.), *Note su Filippino Lippi, la tavola per San Donato di Scopeto e l'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci // Rivista d'Arte*, mai-août 1910.
 - *La vita di Leonardo da Vinci*, Firenze, 1919.
 - *Su Andrea del Castagno // Rivista d'Arte*, XI (1929).
- POPE-HENNESSY (J.), *S. Botticelli, The Nativity (The Gallery Books, N 15)*, London, 1947.
 - *A sienese codex of the Divine Comedy*, London, 1947.
 - *Paolo Uccello*, London, 1950.
- The Virgin and child by Agostino di Duccio (Victoria and Albert Museum Monograph. N 6)*, London, 1952.
- POPHAM (A.E.), *The drawings of Leonardo da Vinci*, London, 1946; франц. пер., Bruxelles, 1947.
- POPHAM (A.E.) et POUNCEY (P.), *Italian drawings (British Museum) the fourteenth and the fifteenth century*, London, 1930.
- POPP (A.E.), *Leonardo da Vinci, Zeichnungen*, München, 1928.
- POST (R.), *A neoplatonic interpretation of the Chigi Madonna // Art in America*, II (1914).
- POZZI (G.), *La Giostra medicea del 1475 e la Pallade di Botticelli // L'Arte*, V (1902).
 - *Il Duomo di Firenze*, 1909.
- PRAGER (F.D.), *Brunelleschi's inventions and the renewal of roman masonry work // Osiris*, IX (1950).

- PREMUDA (L.), *Storia dell'iconografia anatomica*, Milano, 1957.
- PROMIS (C.), *Dell'antica città di Luni*, Massa, 1857.
- PUERARI (A.), *Gli affreschi cremonesi di Giovanni Pietro da Cemmo* // *Bollettino d'Arte*, XXXVII (1952).
- PUNGILEONI, *Memorie intorno alla vita a alle opere di Donato e Donnino Bramante*, Roma, 1836.
- PUSINO (I.), *Ficinos und Picos religiös-philosophische Anschauungen* // *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, XLIV (1925).
- RAGGHIANI (C.L.), *A. Pollaiuolo e l'arte fiorentina del Quattrocento* // *Critica d'Arte*, I (1935).
 - Casa Vitaliani // *Critica d'Arte*, XI (1937).
 - *Storia di un problema critico (per Antonio Pollaiuolo)* // *Commenti di critica d'arte*, Bari, 1946.
- RAMBALDI (P.L.), *Dante e Giotto nella letteratura artistica sino al Vasari* // *Rivista d'Arte*, XIX (1937).
- RAVAIOLI (G.) et SALMI (M.), *Il Tempio melatestiano* // *Studi Malatestiani*, Faenza, 1952.
- REDIG de CAMPOS (D.), *Il concetto platonico-cristiano della Stanza della Segnatura* // *L'Illustrazione Vaticana*, IX (1938).
 - *Il Giudizio universale di Michelangelo* // *Monumenti vaticani di archeologia e d'arte*, VII, 2 vol., Roma, 1943.
 - *Raffaello e Michelangelo*, Roma, 1946.
 - *Le Stanze di Raffaello*, Roma, 1950.
 - *Dei ritratti di Ant. Tebaldeo e di altri, nel "Parnaso" di Raffaello* // *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, LXXV (1952).
- REINACH (Th.), *La musique des Sphères* // *Revue des études grecques*, XIII (1900).
- REMINGTON (P.), *A Renaissance room from the Ducal Palace at Gubbio* // *Bulletin of the Metropolitan Museum of art (New York)*, XXXVI, 1941.
- RENAUDET (A.), *Laurent le Magnifique* // *Hommes d'Etat*, Paris, 1937, vol. II.
 - *Dante humaniste*, Paris, 1952.
 - *Machiavel*, Paris, 2e ed., 1956.
 - *Érasme et l'Italie*, Paris, 1954.
- RENDA (U.), *Gerolamo Campagna e Antonio Tebaldeo* // *Memorie R. Accademia Scienze, Lett. ed. Arti in Modena*, VIII (1909).
- RENIER (R.), *Gaspere Visconti* // *Arch. storico lombardo*, 2e ser., XIII (1886).
- RENUCCI (P.), *Dante et le mythe de Marsyas* // *Bulletin de la Société d'Etudes dantesques*, 1949.
 - *Dante, disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris, 1954.
- RESSE (G.), *Music in the Renaissance*, New York, 1954.
- REUMONT (A. von), *Lorenzo de' Medici il Magnifico*, 2 vol., Leipzig, 1874; 2e ed., 1883.
- REYMOND (M.), *La sculpture florentine*, III, Paris, 1889.
 - *L'éducation de Léonard* // *Conferenze fiorentine*, Milano, 1910.
- RICCI (C.), *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, Milano, 1891.
 - *Santi e artisti*, Bologna, 1894.
 - *Pinturicchio; traduction anglaise*, London, 1902.
 - *Il Tempio malatestiano*, Roma, 1924.

- La divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone, 3 vol., Milano, 1931.
- RICCI (P. de), Les manuscrits de la collection H. Yates Thompson, London, 1926.
- RICHTER (G.), Perspective ancient, mediaeval and Renaissance // Scritti in onore di B. Nogara, Città del Vaticano, 1937.
- RICHTER (I.A.), Paragone, a comparison of the arts by Leonardo da Vinci, London, 1949.
- RIDOLFI (R.), Poesie inedite di Giovanni Sarto fiorentino contro il Savonarola, Firenze, 1933.
- Studi savonaroliani, Firenze, 1935.
 - Vita di G. Savonarola, Roma, 1952.
- RINALDIS (A. de), Trasfigurazioni michelagniolesche // Rassegna d'Arte, V (1918).
- RIZZI (F.), Michelangelo poeta, Milano, 1924.
- ROBB (N.), Neoplatonism of the italian Renaissance, London, 1935.
- ROBERT (C.), Die antiken Sarcophagreliefs, t. III, vol. II, Berlin, 1904.
- ROCCA (L.), Di alcuni commenti della Divina Commedia, Firenze, 1891.
- RODOCANACHI (E.), Rome au temps de Jules II et de Léon X, Paris, 1911.
- La femme italienne (avant, pendant et après la Renaissance), Paris, 1922.
 - Le pontificat de Jiles II, Paris, 1928.
- ROEDEL (R.), Il sussidio delle Arti figurative nella interpretazione dei velami della D.C. // Atti V Congresso di Lingue e Letterature moderne, Firenze, 1955.
- ROSCOE (W.), Life of Lorenzo de' Medici called the Magnificent, 2 vol., 1re ed., London, 1795; 2e ed., 1796; 3e ed., 1797; ed. italienne, 4 vol., Pise, 1816.
- The life and Pontificate of Leo the Tenth, Liverpool, 1805; Heidelberg, 1928; traduction française, 4 vol., Paris, 1808.
- ROSELLI (L.), L'opera storica ed artistica de Paolo Gioio Comasco, Come, 1928.
- ROSENTHAL (M.), Die Architekturen in Raffaels Gemälden, Strasbourg, 1909.
- ROSSI (A.), Cenno storico sulla chiesa della Consolazione a Todi // Giornale di erudizione artistica, I (1872).
- Le Sibille nelle arti figurative italiane // L'Arte, XVIII (1913).
- ROSSI (P.), L'ispirazione dantesca in una pittura di Giovanni di Paolo // Rassegna d'arte senese, XIV (1931).
- ROSSI (V.), Dante nel Trecento e nel Quattrocento // Scritti di critica letteraria, Firenze, 1930.
- Il Quattrocento, 4e ed., Milano, 1949.
- ROTONDI (P.), Quando fu costruita la chiesa di S. Bernardino // Belle Arti (1947).
- Contributi urbinati a Francesco di Giorgio // Studi artistici urbinati, I, Urbino, 1949.
 - Il palazzo ducale di Urbino, 2 vol., Urbino, 1950.
 - Contributi urbinati al Bramante pittore // Emporium, LVII (1951).
- RUBINSTEIN (N.), The beginnings of political thought in Florence // J.W.C.I., V (1942).
- RUGIERO (G. de), Rinascimento, Riforma e Controriforma, 2 vol., Bari, 1930.
- RUYT (F. de), Charon, démon étrusque de la mort // Etudes de philologie, archéologie et histoire ancienne de l'Institut historique belge de Roma, I, Bruxelles, 1934.
- SABATINI (A.), Antonio e Piero del Pollaiolo, Firenze, 1944.
- SABBADINI (R.), Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV, Firenze, 1915.
- SACHER (H.), Die Ausdruckskraft der Farbe bei Filippino Lippi (coll. "Zur Kunstgeschichte des Auslandes". N 128), Strasbourg, 1929.

- SALIS (A. von), *Antike und Renaissance*, Zürich, 1947.
- SALMI (M.), *Gli affreschi del palazzo Trinci a Foligno* // B.A., XIII (1919).
- Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, 2e ed., Milano, 1938.
 - Piero della Francesca e il Palazzo Ducale d'Urbino, Firenze, 1945.
 - La villa della Legnaia // B.A., 1950.
 - Riflessioni sul Paolo Uccello // Commentari, I (1950).
 - Gli affreschi di Andrea del Castagno ritrovati // B.A., IV (1950).
 - Il Palazzo della parte Guelfa di Firenze e Filippo Brunelleschi // Rinascimento, II (1951).
 - Signorelli, Firenze, 1953.
 - L'enluminure italienne, traduction française, Milano, 1954.
- SANPAOLESI (G.), *Ventura Vitoni* // Palladio, 1934.
- SANPAOLESI (P.), *La Sacristia vecchia di San Lorenzo, Pisa*, 1949.
- Le prospettive architettoniche di Urbino, di Filadelfia (sic, pour Baltimore) e di Berlino // B.A., 34 (1949).
- SANTILLANA (G. de), *Léonard et ceux qu'il n'a pas lus* // Léonard et l'expérience scientifique, Paris, 1954.
- SANTORO (M.), *Cristoforo Landino e il volgare* // le Giornale storico della letteratura italiana, LXXI (1954).
- SARRI (F.), *Frate Piero da Figino o da Figline?* // Giornale dantesco, XXX (1927).
- SARTORIS (A.), *Léonard architecte*, Paris, 1952.
- SAXL (F.), *Antike Götter in der Spätrenaissance* (Studien Bibl. Warburg, VIII), Leipzig, 1927.
- La fede astrologica di Agostino Chigi (Pubbl. Reale Accademia d'Italia, I), Roma, 1931.
 - Mithras, Typengeschichtliche Untersuchungen, Berlin, 1931.
 - The origin and survival of a pictorial type // Proceedings of the classical Association, vol. XXXII, mai 1935.
 - Pagan sacrifice in the Italian Renaissance // J.W.C.I., II (1939).
 - The classical inscription in Renaissance art and politics // J.W.C.I., IV (1940-1941).
 - Lectures, 2 vol., London, 1957.
- SAXL (F.) et MEIER (M.), *Verzeichnis astrologischer Handschr.*, vol. III, 1953.
- SAXL (F.) et PANOFKY (E.), *Classical mythology in mediaeval art* // Metropolitan Museum studies (New York), IV (1953).
- SCHAEFFER (S.), *Über Andrea del Castagnos uomini famosi* // Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV (1902).
- SCHAPIRO (M.), *Leonardo and Freud, an art historical study* // J.H.I., april 1956.
- SCHARF (A.), *Zum Laokoon F. Lippis* // Mitteil. K.H. Instituts in Florenz, III, janvier 1932.
- Filippino Lippi, Wien, 1935.
- SCHEFORD (K.), *Die Bildnisse der antiken Dichter Redner und Denker*, Basel, 1943.
- SCHIAPARELLI (A.), *La casa fiorentina e i suoi arredi*, Firenze, 1908.
- SCHIAVO (A.), *Michelangelo architetto*, Roma, 1944.
- SCHLOSSER (J. von), *Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Signatura* // J.W., Wien, XVII (1896).
- Die ältesten Medaillen und die Antike // J.W., XVIII (1897).
 - Über einige Antiken Ghibertis // J.W., XXIV (1903).
 - Ghiberti's Denkwürdigkeiten, 2 vol., Berlin, 1912.

- Die Wandgemälde aus Schloss Lichtenberg in Tirol, Wien, 1916.
- Künstlerprobleme der Renaissance (I): L.B. Alberti (Akademie der Wiss. in Wien), Wien, 1929.
- La Storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore, Bari, 1936.
- Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti, Basel, 1941.
- SCHLOSSER (J.) et MAGNINO (E.), La litteratura artistica, Firenze-Wien, 1956.
- SCHMARSOW (A.), Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienischen Renaissance // J.B., II (1881).
- Melozzo da Forli, Berlin, 1886.
- SCHMOLL (J.A.), Der Torso als Symbol und Form, Baden-Baden, 1954.
- SCHNEIDER (A.M.), Byzantinische Zeitschrift, 41 (1941).
- SCHNEIDER (F.), Dante und Leonardo, Deutsches Dante Jahrbuch, XXII (N.F. XIII), Weimar, 1940.
- SCHNEIDER (R.), Pérouse (col. "Villes d'Art"), Paris, 1914.
- SCHNITZER (J.), Savonarola, ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance, 2 vol., München, 1924.
- SCHOLEM (G.), Zur Geschichte der Anfänge der Christlichen Kabbala // Essays presented to Leo Baeck, London, 1954.
- SCHOTT-MULLER (F.), Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbilder // Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV (1902).
- SCHUBRING (P.), Uomini famosi // Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII (1900).
- Cassoni, 2 vol., ed., Leipzig, 1923.
- Die Plastik Sienas in Quattrocento, Berlin, 1917.
- Die italienische Plastik des Quattrocento, Berlin, 1919.
- Illustrationen zu Dantes Göttlicher Kömodie (Italien 14 bis 16 Jh.), Zürich, 1931.
- SCHUHL (P.-M.), La fabulation platonicienne, Paris, 1947.
- Platon et l'art de son temps (Arts plastiques), 2e ed., Paris, 1952.
- SCHWEITZER (B.), Mimesis und Phantasia // Philologus, vol. 89 (1934).
- SKOMMODAU (H.), Die Dichtungen Michelangelos // Romanische Forschungen, vol. 56 (1942).
- SCOTI-BERTINELLI (U.), Giorgio Vasari scrittore, Pisa, 1905.
- SCOTT (W.), Hermetica, vol. I, London, 1924.
- SÉAILLES (G.), Léonard de Vinci, l'artiste et le savant, Paris, 1892.
- SECRET (F.), Pico della Mirandola e gli inizi della cabala cristiana // Convivium, XXV (1957).
- SEIDLITZ (W. von), Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance, 1re ed., 2 vol., Berlin, 1909; ed., Wien, 1935.
- SEMPER (H.), Donatello, seine Zeit und seine Schule, Wien, 1875.
- SEMRAU (M.), Donatellos Kanzeln in San Lorenzo, Breslau, 1891.
- SERGESCU (P.), Léonard de Vinci et les mathématiques // Léonard et l'expérience scientifique, Paris, 1954.
- SERRA (L.), Il palazzo ducale di Urbino, Roma, 1830.
- L'Arte nelle Marche, 2 vol., Roma, 1934.
- SEYMOUR de RICCI, The Gustave Dreyfus collection, reliefs and plaquettes, London, 1931.
- SEZNEC (J.), La survivance des dieux antiques, London, 1940; traduction anglaise, New York, 1953.

- SHAPLEY (Fr.), A student of ancient ceramics, Antonio Pollaiuolo // A.B., II (1919).
- SIEBENHÜNER (M.), Das Kapitäl in Rom, Idee und Gestalt // Italienische Forschungen..., München, 1954.
- Die Bedeutung des Rimini-Freskos... Kunstchronik, VII, 5 (mai 1954).
- SIGNORELLI (G.), Il Card. Egidio da Viterbo, agostiniano, umanista e riformatore (1469-1532), Firenze, 1929.
- SIMIONI (A.), Studi di storia e di critica letteraria (Mélanges F. Flamini), Pisa, 1915.
- SIMSON (O.G. von), Leonardo and Attavante // G.B.A., novembre 1943.
- SIREN (O.), The importance of the antique to Donatello // American Journal of Archaeology, XVIII (1914).
- Toskanische Maler im Trecento, Berlin, 1922.
- SIZERANNE (R. de La), Le vertueux condottiere: Federigo de Montefeltro, duc d'Urbino (1422-1482), Paris, 1927.
- SOLDATI (B.), La poesia astrologica nel Quattrocento, Firenze, 1906.
- SOLMI (E.), Studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci, Modena, 1898.
- Leonardo, frammenti letterari, Firenze, 1900.
 - Nuovi studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci, Mantova, 1905.
 - Ricordi della vita e delle opere di Leonardo da Vinci raccolti dagli scritti di G.P. Lomazzo // Archivio storico lombardo, XXXIV (1907).
 - Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci, Torino, 1908.
 - Leonardo e Machiavelli // Scritti Vinciani, Firenze, 1924.
- SOMMER (Cl.), A new interpretation of Raphael's Disputa // G.B.A., november 1945.
- SOULIER (G.), Raphael et les fresques du Cambio // France-Italie, 7, juillet-août 1913.
- Les influences orientales dans la peinture toscane, Paris, 1924.
- SPADONI (C.), Dante e Raffaello, Roma, 1921.
- SPAGNOLO (G.), Apollo e Pan, carne bucolico di Lorenzo de' Medici, Cremona, 1930.
- SPENGER (J.R.), Ut rhetorica pictura // J.W.C.I., XX (1957).
- SPRINGER (A.), Raffael und Michelangelo, 1re ed., Leipzig, 1878.
- Raffaels Schule von Athen // Graphische Künste, V (1883).
- STEGMANN-GEYMÜLLER, Die Architektur des Renaissance in der Toscana, vol. V, München, 1908.
- STEINBY (T.), Villa Lante, Helsingfors, 1953.
- STEINHAUSER (N.), Savonarola und die bildende Kunst // Historische-politische Blätter, CXXXI (1903).
- STEINITZ (K.T.), A reconstruction of Leonardo da Vinci's revolving stage // Art quarterly, 1944.
- A pageant of proportion in illustrated books of the 15th c. // Centaurus, I (1951).
- STEINMANN (E.), Die Portaitdarstellungen des Michelangelo // Römische Forschungen der Bibliothek Herziana, III, Leipzig, 1913.
- Michelangelo im Spiegel seiner Zeit, Leipzig, 1930.
- STEINMANN (E.) et WITTKOWER (R.), Michelangelo-Bibliographie (1510-1926) // Römische Forschungen der Bibliothek Hertziana, I, Leipzig, 1927.
- STERLING (Ch.), Le paysage de la Renaissance et l'Orient // L'amour de l'art, 1931.

STITES (R.S.), A criticism of Freud's Leonardo // *College Art Journal*, New York, vol. VII (1948).

- More on Freud's Leonardo // *College Art Journal*, VIII (1948-1950).

STRACK (H.), *Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien*, Berlin, 1882.

STROZZI (L.), *Vita di Filippo Strozzi il Vecchio*, Firenze, 1851.

STUDNICZKA (F.), *Das Bildnis des Aristoteles*, Leipzig, 1900.

SUIDA (W.), *Le pitture del Bramante sulla facciata del Palazzo del Podestà a Bergamo* // *Emporium*, vol. 74 (1931).

- A Leonardo profile and dynamism in portraiture // *Art in America*, april 1941.

SUMNER (B.H.), *Michelangelo and Dante* // *Italian Studies*, Manchester, I (1937-1938).

SUPINO (J.B.), *Il medagliere mediceo*, Firenze, 1899.

- I disegni per la Divina Commedia, Bologna, 1909-1912.

- L.B. Alberti e il Tempio malatestiano // *Memorie Accad. delle Scienze Bologna*, VIII-IX, (1923-1925).

SUTER (K.F.), *Leonardos Schlachtenbild*, Strasbourg, 1937.

Symbolisme cosmique et monuments religieux, catal. expos. Musée Guimet, Paris, 1953.

SYMONDS (J.A.), *The life of Michelangelo Buonarroti*, London, 1893; 3e ed., 1901.

- Renaissance in Italy, the revival of Learning, London, 1900.

TAINÉ (H.), *Voyage en Italie*, Paris, 1865, 18e ed., 1930, II.

TARCHIANI (N.), *I palazzi e le ville che non sono più del re*, Milano, 1921.

TAYLOR (R.A.), *Leonardo the Florentine*, London, 1927.

TEA (E.), *Le fonti delle grazie di Raffaello* // *L'Arte*, XVII (1914).

TEN DOESSCHATE (G.), *De Derde Commentaar van Lorenzo Ghiberti in Verband met de Middeleeuwsche Optick*, Utrecht, 1940.

TENENTI (A.), *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia et Italia)*, Torino, 1957.

TENSA TOZZI (M.), *La volta della Stanza della Segnatura* // *L'Arte*, XXX (1927).

TERZAGHI (A.), *L'Incoronata di Lodi* // *Palladio*, n.s., III (1953).

THIEME (U.), *Ein Porträt der Giovanna Tornabuoni von Dom. Ghirlandajo* // *Zeitschrift für bildende Kunst*, 2e ser., XXXIII (1922).

THIERSCH, *Die Proportionen in der Architektur* // *Handbuch der Architektur*, Darmstadt, 1885.

THIIS, *Leonardo da Vinci, the florentine years of Leonardo and Verroccio*, traduction anglaise, London (1911).

THODE (H.), *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, II, Berlin, 1903.

- Michelangelo, *Kritische Untersuchungen*, vol. I, Berlin, 1908.

THORNDIKE (L.), *A history of magic and experimental science*, vol. V: *The fifteenth Century*, New York, 1941.

TIETZE (H.), *Francisco da Hollanda und Donato Giannottis Dialogi und Michelangelo* // *Repert. für K.W.*, XXVIII (1905).

TIETZE-CONRAT (E.), *Mantegna or Pollaiuolo?* // *B.M.*, LXVII (1935).

- An unknown portrait of Pico della Mirandola // *G.B.A.*, XXVII (1945), janvier.

- Mantegna, London, 1955.

TIGRI, *Guida di Pistoja*, Pistoia, 1854.

TOCCO (F.), *Il Savonarola e la profezia* // *La Vita Italiana del Rinascimento*, 3e ed., Milano, 1896.

- TOESCA (P.), Sandro Botticelli e Dante // *Bibliofilia*, 1922.
- Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana, Milano, 1930.
- TOFFANIN (G.), *Il Cinquecento* // *Storia letteraria d'Italia*, Milano, 1929.
- *Storia del Umanesimo*, Napoli, 1933.
- TOLNAY (Ch. de), *La volta della Capella Sistina* // *B.A.*, XXIV (1930).
- *Zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos* // *J.B.*, LI (1930).
 - *Michel-Ange et la facade de San-Lorenzo* // *G.B.A.*, janvier 1932.
 - *Michelangelo's Bust of Brutus* // *B.M.*, LXVII (1935).
 - *Le Jugement dernier de Michel-Ange, essai interprétation* // *The Art Quarterly*, 1940.
 - *History and Technique of old masters drawings, a Handbook*, New York, 1943.
 - *The music of the universe* // *Journal of the Walters Art Gallery*, 1943.
 - *Michelangelo, vol. I: The youth of Michelangelo*, 2-e ed., Princeton, 1947; vol. II: *The Sistine Ceiling*, Princeton, 1945; vol. III: *The Medici Chapel*, Princeton, 1948; vol. IV: *The Tomb of Julius II*, Princeton, 1954.
 - *Werk und Weltbild des Michelangelo*, Zürich, 1949.
 - *Michel-Agne, traduction française*, Paris, 1951.
 - *Les conceptions artistiques de Léonard de Vinci* // *L'art et la pensée de Léonard de Vinci*, Alger, 1953. 4.
- TOMEI (P.), *L'architettura di Roma nel Quattrocento*, Roma, 1942.
- TONNELLI (L.), *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, 1933.
- TORRE (A. della), *La prima ambasceria di Bernardo Bembo a Firenze* // *Giornale storico della letteratura italiana*, XXXV (1900).
- *Storia dell'Accademia platonica di Firenze* (Pubbl. dell'Istituto di Studi superiori di Firenze, *Filosofia e filologia*, n° 33), Firenze, 1902.
- TOUTAIN (J.), *Les cavernes sacrées dans l'Antiquité grecque* (Bibliothèque du Musée Guimet), Paris, 1913.
- TOYNBEE (J.M.C.), *Roman medallions* // *Numismatic Studies*, V, New York, 1944.
- TRAPESNIKOFF (T.), *Die Porträt Darstellungen der Mediceer des XV Jahrh.*, Strasbourg, 1909.
- TRUFFI (R.), *Giostre, Cantori di giostre*, Rocca San Casciano, 1911.
- ULMANN (H.), *Sandro Botticelli*, München, 1903.
- UZZIELLI (G.), *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci, serie V*, Torino, 1896.
- VAGAGGINI (S.), *La miniatura fiorentina*, Milano, 1952.
- VALENTINER (W.R.), *Leonardo as Verrocchio's coworker* // *A.B.*, XII (1930).
- *Der "rote Marsyas" des Verrocchio* // *Pantheon*, XX (1937).
 - *Studies of Italian Renaissance sculpture*, London, (New York), 1950.
- VARCHI (B.), *Storia fiorentina*.
- VASOLI (C.), *Francesco Giorgio Veneto* // *Testi umanistici su l'Ermetismo*, Roma, 1955.
- VENTURI (A.), *Storia dell'arte italiana, vol. VI: Scultura del Quattrocento*, Milano, 1910.
- *Studi nel palazzo ducale di Urbino* // *L'Arte*, XVII (1914).
 - *L'ambiente artistico urbinato* // *L'Arte*, XX, 1917; XXI, 1918.
 - *Il Botticelli interprete di Dante*, Firenze, 1921.
 - *Luca Signorelli*, Firenze, 1921.
 - *Dante e l'arte* // *Dante*, Milano, 1921.
 - *Luca Signorelli, interprete di Dante*, Firenze, 1922.

- VENTURI (L.), *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, 1919.
- Pietro Aretino e Giorgio Vasari // *Mélanges Bertaux*, Paris, 1924; repris dans *Pretesti di critica*, Milano, 1929.
 - Botticelli, Roma, 1937.
- VERGA (E.), *Bibliografia Vincina*, 2 vol., Bologna, 1931.
- VILLARI (P.), *La vita di Savonarola*, 2 vol., Firenze, 1898.
- VILLARI (P.), Et CASANOVA (E.), *Scelta di prediche e scritti di fra G. Savonarola, con nuovi documenti intorno alla sua vita*, Firenze, 1898.
- VISCHER (R.), *Luca Signorelli und die italienische Renaissance*, Leipzig, 1879.
- VOIGT (G.), *Wiederbelebung des classischen Altertums*, 2 vol., 3-e ed., Berlin, 1893; traduction française, I, Paris, 1894.
- VOLKMANN (L.), *Bildliche Darstellungen zu Dantes Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance*, 1-re ad., Leipzig, 1892; traduction italienne, Firenze, 1908.
- VOLPE (G. Della), *Poetica del Cinquecento*, Bari, 1954.
- VOLPI (G.), *Un cortigiano di Lorenzo il Magnifico // Giornale storico della letteratura italiana*, XVII (1891).
- VOSSLER (K.), *Die göttliche Komödie*, 2 vol., Heidelberg, 1907.
- VULLIAUD (P.), *La pensée ésotérique de Léonard de Vinci*, Paris, 1910; ed., 1945.
- WACKERNAGEL (M.), *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance, Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig, 1938.
- WADSWORTH (B.), *Landino's Disputationes Camaldulenses, Ficino's de Felicitate and l'Altercazione of Lorenzo de' Medici // Modern Philology*, L (1952).
- WAETZOLDT (W.), *Die Mimik des Denkens in der Malerei // Die bildende Kunst*, II.
- WALKER (D.P.), *Orpheus the theologian and Renaissance Platonists // J.W.C.I.*, XVI (1953).
- *Le chant orphique de Marsile Ficin // Musique et poésie au XVI-e siècle*, Paris, 1954.
- Wallace Collection, *Pictures and drawings*, 3-e ed., London, 1949.
- WALSER (E.), *Poggius Florentinus, Leben und Werke*, Leipzig, 1914.
- WARBURG (A.), *Gesammelte Schriften*, 2 vol., Leipzig, 1932.
- WAUSCHER (V.), *Rafaello Santi da Urbino*, Copenhagen, 1919; traduction anglaise, London, 1921.
- WEEGE (F.), *Der malerische Schmuck von Raffaels Loggien in seinem Verhältnis zur Antike // Hofmann Th., Raffael als Architekt*, vol. IV, Leipzig, 1911.
- *Etruskische Malerei*, Halle a. d. Saale, 1921.
- WEISBACH (W.), *Studien zu Pesellino und Botticelli // J.B.*, XXIX (1908).
- *Trionfi*, Berlin, 1919.
- WEISE (G.), *Die spätgotische Stilrichtung in der Kunst der italienischen Renaissance // B.H.R.*, XIV (1952).
- *Renaissance und Antike (Tübinger Forschungen zur Kunstgesch, 5)*, Tübingen, 1953.
- WEISZÄCKER (H.), *Michelangelo im Statuenhof des Belvedere // J.B.*, LXIV (1943).
- WELLER (A.S.), *Francesco di Giorgio*, Chicago, 1943.
- WELLIVER (W.), *L'impero fiorentino*, Firenze, 1957.
- WEYL (R.), *Die geologischen Studien Leonardo da Vincis // Philosophia Naturalis*, Meisenheim, 1950.
- WHITE (J.), *Developments in Renaissance Perspective // J.W.C.I.*, XIV (1951).
- *The birth and rebirth of pictorial space*, London, 1957.

- WHITTAKER (Th.), *The neoplatonists*, 2-e ed., Cambridge, 1918.
- WICKHOFF (F.), *Die Antike im Bildungsgange Michelangelos // Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, II (1882).
- *Die Bibliothek Julius II // J.B., XIV (1893).*
 - *Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis // J.B., XVII (1906).*
- WILDE (J.), *Eine Studie Michelangelos nach der Antike // Mitteil. Kunsthist. Institutes in Florenz*, IV (1932).
- *The hall of the great Council in Florence // J.W.C.I., VII (1944).*
 - *The drawings of Michel-Angelo and the school*, London, 1951.
- WILDER (E.), *The unfinished monument by Andrea del Verrocchio to the Cardinal N. Forteguerra at Pistoia; Northampton (Mass.)*, 1932.
- WILLICH (P.), et ZUCKER (H.), *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1914.
- WILLIAMS (P.L.), *Two roman reliefs in Renaissance disguise // J.W.C.I., IV (1940-1941).*
- WIND (E.), *Platonic Justice, designed by Raphael // J.W.C.I., I (1937-1938).*
- *The four elements in Raphael's Stanza della Segnatura // J.W.C.I., II (1938-1939).*
 - *Two mock-drawings // J.W.C.I., II (1938-1939).*
 - *Sante Pagnini and Michelangelo // G.B.A., XXVI (1944), 2.*
 - *Bellini's Feast of the Gods*, Cambridge (Mass.), 1948.
 - *Typology in the Sistine Ceiling; a critical statement // A.B., XXXIII (1951).*
 - *The revival of Origen // Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954.
 - *Pagan mysteries in the Renaissance*, London, 1958.
- WIND (E.), et ANTAL (F.), *The maenad under the Cross // J.W.C.I., I (1937-1938).*
- WINTERNITZ (E.), *Archeologia musicale del Rinascimento nel Parnaso di Raffaello // R.C. della Pontifica Accademia Romana di Archeologia*, XXVII (1952-1954).
- *Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa // Les Fêtes de la Renaissance (Colloque de Royumont)*, Paris, 1956.
- WITTKOWER (R.), *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana // A.B., VI (1934).*
- *Physiognomical experiments by Michel-Angelo and his pupils // J.W.C.I., I (1937-1938).*
 - *A symbol of platonic love in a portrait bust by Donatello // J.W.C.I., vol. I (1937-1938).*
 - *Transformations of Minerva in Renaissance imagery // J.W.C.I., II (1938-1939).*
 - *Architectural principles in the age of humanism*, London, 1-re ed., 1949.
 - *Brunelleschi and proportion in perspective // J.W.C.I., XVI (1953).*
- WOLF (I.), *Leone Battista Alberti als Mathematiker // Scientia*, 60 (1936).
- *Zu L.B. Alberti Perpektivlehre // Zeitschrift für Kunstgeschichte*, V (1936).
- WÖLFFLIN (H.), *Die Klassische Kunst*, München, 1799; traduction française, Paris, 1911.
- *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1917; traduction française, Paris, 1952.
- WOLFF-METTERNICH (F.), *Gedanken zur Baugeschichte des Peterskirche im XV und XVI Jahrh. // Festschrift für O. Hahn*, Göttingen, 1954-1955.
- YATES (F.A.), *The french Academies of the Sixteenth Century (Studies of the Warburg Institute, vol. 15)*, London, 1947.
- YRIARTE (C.), *Un condottiere au XV-e siècle*, Paris, 1882.
- *Livre de souvenirs de Maso di Bartolomeo*, Paris, 1894.
 - *La maison de Mantegna a Padoue // Cosmopolis*, mars 1897.

- ZABUGHIN (V.), *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, vol. I: Il Trecento e il Quattrocento, Bologna, 1921.
- ZAZZARETTA (A.), *I sonetti di Raffaello // L'Arte*, XXXII (1929).
- ZERI (F.), *Il maestro dell'Annunciazione Gardner // B.A.*, XXXVIII (1953).
- ZILSER (E.), *Die Entstehung des Geniebegriffes*, Tübingen, 1926.
- ZINGARELLI (N.) et ANCONA (P.D'), *La Divina Commedia*, Bergamo, 1934.

Список иллюстраций

1. *Ф. Фурини*. Лоренцо Медичи и философы (Палаццо Питти).
2. *Дж. Вазари*. Козимо Старый среди художников (Палаццо Веккио).
3. а) *Б. Росселлино*. Надгробие Леонардо Бруни (Санта Кроче, Флоренция). Фрагмент: лежащая статуя. б) *А. Росселлино*. Надгробие кардинала Португальского (Сан Миньято аль Монте). Фрагмент: лежащая статуя.
4. *А. Росселлино*. Надгробие кардинала Португальского. Детали цоколя: а) Колесница души.; б) Тавробол.
5. а) *Агостино ди Дуччо*. Мадонна с Младенцем (Музей Виктории и Альберта, Лондон). Деталь: медальон Младенца. б) *Псевдо-Донателло*. Бюст молодого человека с камеей (Барджелло).
6. *Донателло*. а) Святой Марк (Старая ризница Сан Лоренцо, Флоренция). Деталь стола. б) Давид (Барджелло). Деталь шлема Голиафа.
7. Пляски путти: а) *Агостино ди Дуччо*. Храм Малатеста (Римини). Деталь пилона. б) *Неизвестный флорентийский мастер*. Бронзовый фриз (Барджелло). Фрагмент. в) *Мазо Финигверра*. Рукопись «Иллюстрированной хроники» (Британский музей). Похищение Елены — деталь храма.
8. *Аттаванте*. Миссал Томаса Джеймса (Лионская библиотека). Фронтиспис рукописи.
9. Аполлон и Марсий: а) Муляж корналины Козимо Медичи. б) Она же: бронзовая копия (Медальерный кабинет, Берлин). в) Фронтиспис рукописи Гомера (Национальная библиотека, Неаполь. № 1488). Фрагмент. г) *Боттичелли (?)*. Женский портрет (Музей Штеделя, Франкфурт на Майне). Деталь. д) *Рафаэль*. Афинская школа (Станца делла Сеньятура, Ватикан). Деталь.
10. *Аттаванте*. Филострат (Венская библиотека). Фронтиспис рукописи.
11. Платон: а) бюст римской эпохи (Уффици). б) Зарисовка с портрета из урбинской галереи «знаменитых мужей» (Венецианская библиотека. Сборник рисунков).
12. *А. Поллайоло*. Танцующие (фреска. Вилла Арчетри).
13. *Франческо ди Джорджо (?)*. Рисунок мавзолея (Лувр).
14. а) *Бертольдо*. Орфей (Барджелло). б) Этрусская ваза (Болонский музей). Деталь ручки.
15. *Аттаванте*. Плотин (Лауренцианская библиотека). Фронтиспис рукописи.
16. *Реджинальдо де Монополи*. «Никомахова этика» (Венская библиотека). Фронтиспис рукописи.
17. а) То же. Л. 52, фрагмент: Геркулес и Гермес Трисмегист. б) «Иллюстрированная хроника»: Меркурий Трисмегист (фрагмент).
18. а) *Фичино*. «О восхищении апостола Павла ...» (Лауренцианская библиотека). Фронтиспис рукописи. б) *С. Боттичелли*. Святой Августин (Уффици).
19. Данте. Иллюстрированная рукопись (Урбино). «Чистилище», песнь I.
20. *Л. Синьорелли*. Капелла Сан Брицио (Орвьето). Фрагмент цоколя: Данте и сцены из «Чистилища».
21. Данте: а) *Андреа дель Кастаньо*. Фреска (вилла Леньяйа). Фрагмент. б) *Бенедетто да Майяно*. Инкрустация (палаццо Веккио). Фрагмент. в) *Неизвестный скульптор*. Бронзовый бюст (Неаполитанский музей). г) *Рафаэль*. Парнас (фреска, Станца делла Сеньятура). Фрагмент.
22. *Дж. да Сангалло (?)*. Иллюстрации на полях экземпляра Данте (Валличелианская библиотека, Рим): а) л. 215; б) л. 89; г) л. 358.
23. Планы церкви Санта Мария дельи Анджели (Флоренция; арх. *Ф. Брунеллески*): а) *Дж. да Сангалло*. Ватиканский кодекс (Ватиканская библиотека), л. 15 об.; б) *Леонардо да Винчи*. Рукопись В (Институт Франции), л. 11б.

24. Храмы центрального плана: а) «Иллюстрированная хроника»: «Храм Мира»; б) *Дж. да Сангалло*. Рисунок (Уффици, № 2054 А). в) *Он же (?)*. Городской вид (панно; галерея Уолтерса, Балтимор). Деталь.
25. *Флорентийский ковер 16 в.* Постройка виллы Поджо а Кайяно (Музей Медици, Флоренция).
26. *Дж. Утенс*. Вилла Поджо а Кайяно (Уффици).
27. *Филиппино Липпи*. Жертвоприношение Лаокоона: а) фреска вестибюля виллы Поджо а Кайяно; б) Рисунок 169 F (Уффици).
28. *Бенедетто да Майано*. Джотто – мозаичист (Собор, Флоренция). Медальон.
29. *А. Бальдовинетти*. Мозаичная арка (Баптистерий, Флоренция, восточные двери). Фрагмент.
30. *Дж. да Сангалло*. Надгробие Франческо Сассетти (Санта Тринита, Флоренция).
31. *Филиппино Липпи*. Капелла Строчи (Санта Мария Новелла, Флоренция). Роспись алтарной стены.
32. То же. Фрагменты: а) Парфеника. б) Две Музы.
33. Палаццетто Бартоломео Скалы. а) Общий вид внутреннего дворика. б) *Бертольдо*. Панно из фриза (терракота): Опыянение.
34. Виды Флоренции. а) *Блаженный Августин*. «Град Божий» (Нью-Йоркская публичная библиотека). Иллюстрация. б) «Иллюстрированная хроника». Основание города Юлием Цезарем.
35. *Лука делла Роббиа*. Медальоны флорентийской Кампаниллы: а) Музыка. Фрагмент: Орфей. б) Философия. Фрагмент: Мудрец.
36. а) *Боттичини*. Рай (Национальная галерея, Лондон). б) *Филиппо Липпи*. Рай (абсида собора, Сполето).
37. Рай (Капелла Киджи, Санта Мария дель Пополо, Рим). Мозаика в куполе.
38. *Рафаэль*. Путти в замках свода Станца делла Сеньятрура. а) Огонь. б) Земля.
39. То же: в) Вода. г) Воздух.
40. Плафон Станца делла Сеньятрура. Аллегория Философии.
41. а) Вилла Поджо а Кайяно. Майоликовый фриз над портиком входа. Фрагмент центральной сцены: Янус отворяет храм Марса. б) Римский саркофаг перед флорентийским Баптистерием. Меркурий Душеводитель.
- 42-43. Фриз Поджо а Кайяно.
44. *Л. Синьорелли*. Триумф Пана (бывш. Музей императора Фридриха, Берлин. Погибла в 1945 г.).
45. а) *Синьорелли*. Эмпедокл (Капелла Сан Брицио, деталь цоколя). б) *Рафаэль*. Фрагмент «Арки Сивилл» (Санта Мария делла Паче, Рим).
46. *Боттичелли*. Поклонение волхвов с семейством Медичи (Уффици).
47. а) «Иллюстрированная хроника». Маг Гостанид. б) *Дом. Гирландайо*. Поклонение пастухов у саркофага Фульвия Авгура.
48. *Леонардо да Винчи*. Поклонение волхвов (Уффици, не окончено). Центральная часть.
49. *Филиппино Липпи*. Поклонение волхвов с младшей линией семейства Медичи (Уффици).
50. *Синьорелли*. Вергилий (Капелла Сан Брицио, фрагмент цоколя).
51. *Боттичелли*. Святой Августин (Уффици). Фрагмент.
52. а) *Рафаэль*. Парнас. Фрагмент: Вергилий и Стаций. б) «Иллюстрированная хроника». Вергилий и Аристотель.
53. а) *Неизвестный флорентийский скульптор*. Сципион (Лувр). б) *Верроккио*. Статуя Коллеоне (Площадь Санти Джованни э Паоло, Венеция). Фрагмент: лицо и шлем.

54. а) *Рафаэль*. Парнас. Аполлон (деталь). б) *Бертольдо*. Орфей (деталь).
55. Изогнутая лира. а) *Рафаэль*. Парнас. Фрагмент: сидящая муза с лирой.
- б) Античный саркофаг: Аполлон и Музы (Музео де Терми, Рим). в) *Франческо ди Джорджо*. Зарисовка фигуры с саркофага (Уффици).
56. Сфинксы. а) Настил пола Сиенского собора. Гермес Трисмегист (деталь). б) *А. Поллайоло*. Гробница Сикста IV. Аллегория Философии (деталь). в) «Никомахова этика» (Вена). Аллегория Разума (фрагмент).
57. Паллада. а) Инкрустированная дверная створка по картону *Боттичелли* (дворец Урбино). б) *Боттичелли*. Паллада и кентавр (Уффици).
58. а) *Бертольдо*. Воспитание Эрота (медаль). б) *Никколо Фиорентино*. Пико делла Мирандола (медаль). Реверс: Грации.
59. Грации. а) *Боттичелли*. Весна (Уффици). Фрагмент левой части картины. б) *Франческо делла Косса*. Апрель (фреска; палаццо Скифанойя, Феррара). Фрагмент.
60. *Герардо* и *Монте дель Фор*. Трактат Дидима «О Духе Святом» (Библиотека Пирпонта Моргана, Нью Йорк). Заглавный лист.
61. Алтарь Эрота. а) *Бертольдо*. Реверс медали (Медальерный кабинет, Берлин; аверс неизвестен). б) Ризница Санто Спирито (Флоренция), вестибюль. Кессоны свода. Слева: алтарь Эрота; справа: смерть Орфея.
62. а) *Неизвестный флорентийский художник*. Аллегория Эроса (собр. Уоллеса, Лондон). б) Аллегория Непорочности (стенка кассона).
63. *Бертольдо*. Воспитание Эрота (складень; музей Виктории и Альберта, Лондон).
64. Орфей. а) *Синьорелли*. Капелла Сан Брицио, медальон цоколя (фрагмент). б) *Бертольдо*. Покой (панно фриза палаццетто Скала). Фрагмент. в) *Я. дель Селлайо*. История Орфея (стенка кассона).
65. *Франческо ди Джорджо (?)*. Орфей. Настил пола капеллы Санта Катарина (церковь Сан Доменико, Сиена).
66. Геркулес. а) *Бертольдо*. Военская слава (панно фриза палаццетто Скала). Фрагмент. б) *А. Поллайоло (?)*. Бронзовая статуэтка (собр. Фрика, Нью Йорк).
67. *Бертольдо*. Фриз внутреннего дворика палаццетто Бенедетто Скала. а) Прение. б) Любовь.
68. а) *Синьорелли*. Воскресение мертвых (фреска; Капелла Сан Брицио; фрагмент). б) *Микеланджело*. Давид (мрамор; Барджелло).
69. *Леонардо да Винчи*. Старик и юноша (Уффици, рис. 423 F). б) *Микеланджело*. Тондо Дони (Уффици). Фрагмент заднего плана.
70. *Боттичелли*. Благовещение: Архангел Гавриил (фреска; Сан Мартино алла Скала).
71. *Верроккио*. Ангел (Лувр). Терракотовая модель.
72. *Верроккио*. Усекновение главы Иоанна Предтечи (Музей ремесла, Флоренция). Складень. Две детали.
73. *Синьорелли*. Капелла Сан Брицио в Орвьето. Вергилий, сцены Чистилища и гротески.
74. *А. Поллайоло*. Мученичество святого Себастиана (Национальная галерея, Лондон). Фрагмент пейзажа.
75. *Леонардо да Винчи*. Святая Анна (Лувр). Фрагмент пейзажа.
- 76-77. *Боттичелли*. Клевета (Уффици). Фрагменты декора.
78. *Дж. да Сангалло, А. Сансовино*. Капители ризницы Санто Спирито.
79. Фантастические украшения. а) *Филиппино Липпи*. Чудо апостола Иоанна (фреска; капелла Строцци, Санта Мария Новелла, Флоренция). Деталь алтаря Марса. б) *Леонардо да Винчи*. Битва при Ангиари (копия Рубенса; Лувр). Детали шлема и нагрудника одной из фигур. в) *Микеланджело*. «Задумавшийся» (капелла Медичи, Сан Лоренцо, Флоренция). Деталь шлема.
80. *Верроккио*. Умывальник старой ризницы Сан Лоренцо. Деталь: Химера.

81. Римини, храм Малатеста. Надгробия: а) Гробница предков (1-я капелла слева). б) Гробница Гемиста Плифона (наружная альвеола с правой стороны).

82. *К. Ландино*. «Камальдуленские беседы» (Ватиканская библиотека, Urb. Lat. 1508). Фронтиспис рукописи.

83. Урбинский замок, кабинет герцога. Инкрустированный декор: шкаф с музыкальными инструментами.

84. *Филиппино Липпи*. Чудо апостола Иоанна перед храмом Дианы Эфесской (фреска капеллы Строцци).

85. *Боттичелли*. Мистическое Распятие (Художественный музей Фогга, Кембридж, Масс.).

86. Аллегория гнева Божия (медаль Савонаролы, Барджелло).

87. *Леонардо да Винчи*. а) Мадонна в скалах (Лувр). Деталь грота. б) Святая Анна (Лувр). Деталь: зародыш на земле.

88. *Синьорелли*. Антихрист (фреска капеллы в Орвьето).

89. Фрагмент фрески «Воскресение мертвых» (там же).

90. *Линтуриккио*. Процессия быка Аписа. Свод Залы Святых (Апартаменты Борджа, Ватикан).

91. *Микеланджело*. Плафон Сикстинской капеллы. а) «Обнаженный» рядом с пророком Иоилем. б) Авия (люнет).

92. а) *Рафаэль*. Парнас. Фрагмент: портрет Тебальдео (слева). б) *Леонардо да Винчи*. Сидящий старик и вихри (Виндзор, Королевская библиотека, л. 12579).

93. Предполагаемые портреты Микеланджело: а) *Рафаэль*. Афинская школа (фрагмент: «Задумавшийся»). б) *Микеланджело*. Страшный суд (фреска). Деталь: св. Варфоломей с содранной кожей.

94. *Рафаэль*. Фреска афинской школы, деталь центральной группы.

95. а) Панно из оформления дома Рафаэля (галерея Боргезе). Аллегория вожделения: лучник. б) *Ф. Фурини*. Микеланджело и знатные флорентийцы (Дом Буонарроти).

96. а) Станца делла Сеньятура. Цоколь. Математические символы (фреска взамен инкрустации). б) Палаццо Альтовити-Гвиччардини (Флоренция). Деталь фасада: «термы» Альберти и Фичино.

О.Ф. Кудрявцев

**Культура зрелого итальянского
Возрождения в освещении Андре
Шастеля**

Книга Андре Шастеля, предлагаемая сейчас вниманию отечественного читателя, увидела свет более сорока лет тому назад (*Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris, 1959). Ее появление на русском языке происходит с несомненным опозданием, тем менее извинительным, что все это время наши историки, активно разрабатывая различные стороны культуры Возрождения, должны были постоянно прибегать к трудам своего французского коллеги, без учета которых теперь уже невозможно никакое серьезное исследование гуманистической мысли и ренессансного искусства Италии.

Андре Шастель (1912–1990) родился в Париже, профессиональное образование получил в Высшей нормальной школе (*Ecole Normale Supérieure*) у Анри Фосийона. Уже с первых своих работ он обнаружил интерес к изучению мифологических, необычных и не поддающихся прямому истолкованию сюжетов в произведениях искусства эпохи Возрождения. Развивая исследования в направлении, близком принятому иконографической школой Варбургского института в Лондоне, Шастель имел тесные контакты с наиболее видными его представителями Фрицем Заклем, Эрвином Панофски и Рудольфом Виттковером; плодотворные научные связи он поддерживал также с историками итальянского искусства, прежде всего с Роберто Лонги, и с известными французскими специалистами в области ренессансной гуманистической мысли Люсьеном Февром и Огюстеном Ренде. Именно от Ренде, оставившего ряд фундаментальных работ об Эразме Роттердамском, итальянском и европейском гуманизме накануне и в начале Реформации, наследовал Шастель в 1951 г. место в Практической школе высших исследований (*Ecole Pratique des Hautes Etudes*). В 1955 г. он приглашен в Сорбонну на кафедру истории искусства Нового времени (*Chaire d'Histoire de l'art moderne*), с 1970 г. возглавил кафедру в Коллеж де Франс (*Collège de France*). В 1975 г. Шастель избран членом Академии надписей и изящной словесности (*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*). Длительное время он сотрудничал в научных периодических изданиях «Искусство Франции» (*Art de France*) и «Обозрение искусства» (*Revue de l'art*), а также в газете «Монд» (*Le Monde*).

В историографии культуры эпохи Возрождения Шастелю принадлежит особое место. В своих трудах он не пошел по проторенному его предшественниками пути разработки очередной истории художественных форм, не ограничивался он также тем, чтобы рассматривать произведения искусства в качестве иллюстрации той действительности, прежде всего духовной, в которой они создавались. Исследуя все возможные пути взаимовлияния искусства, гуманистической и художественной мысли, он имел в виду выявить характерные черты того, что можно было бы назвать «идеологией» ренессансной культуры, по-своему преломленной в многообразных ее проявлениях. В 1954 г. Шастель опубликовал первую монографию «Марсилио Фичино и искусство» (*Marsile Ficini et l'art*), в которой рассматривал не столько эстетику ренессансного неоплатонизма в трудах его виднейшего представителя, главы кружка флорентийских гуманистов, известного под именем Платоновской академии, — на эту сторону наследия Фичино неоднократно обращалось внимание в новейшей историографии Возрождения, — сколько идейное обоснование высокой ценности творческой, включая и художественную, деятельности, отвечавшее основной установке культуры эпохи на абсолютизацию человеческого субъекта. Гораздо шире эта проблема развернута Шастелем в другой его работе — публикуемом ныне в русском переводе фундаментальном исследовании «Искусство и гуманизм во Флоренции в эпоху Лоренцо Великолепного»: взаимодействие гуманистической мысли и ренессансного искусства в зрелый период его развития представлено в полном объеме, показано на фоне зыбущегося одними и теми же исходными мировоззренческими принципами и одновременно исполненного противоречий и исканий универсума культуры. В этом же духе выдержан ряд последующих крупных публикаций историка — двухтомник «Мир форм» (*L'Univers des Formes*. 1959), прослеживающий жанровую эволюцию итальянского искусства конца XV в., монографии «Миф Возрождения» (*Le Mythe de la Renaissance*. 1966) и «Кризис Возрождения» (*La Crise de la Renaissance*. 1967), рассматривающие ренессансную культуру, соответственно, на фазе ее подъема и самоутверждения и в момент обнаружения в ней все менее разрешимых внутренних противоречий. Помимо указанных выше обобщающих исследований итальянской ренессансной культуре посвящены также монографии «Южное Возрождение. Италия. 1460—1500» (*Renaissance Meridionale. Italie. 1460—1500*. Paris, 1969), «Разграбление Рима. 1527» (*The Sack of Rome, 1527*. 1983) и многочисленные небольшие публикации Шастеля, вышедшие начиная с 1936 г., в которых был разработан целый ряд частных тем; многие из этих работ представлены в двухтомнике «Предания, формы, образы» (*Fables, Formes, Figures*. Paris, 1978).

Круг интересов Шастеля не был ограничен исключительно ренессансной проблематикой. Наряду с предисловиями к альбомам о Леонардо да Винчи и Боттичелли, аналогичные работы были посвящены им Тулуз-Лотреку, Пуссену и Кандинскому. В 1956 г. он выпустил объемистое пособие по истории итальянского искусства (*Art Italien*) от его истоков в поздней античности до середины XX в. Исследования Шастеля получили широкое международное признание, были переведены на ряд европейских языков, особенно много — на немецкий.

Труды Шастеля, в первую очередь монографию «Искусство и гуманизм в эпоху Лоренцо Великолепного», отличает характерный только для него исследовательский почерк. Шастель не боится широких обобщений, в каждом явлении культуры он стремится обнаружить черты и признаки, присущие определенным тенденциям и настроениям духовной жизни изучаемой эпохи. Шастель всегда работает с конкретным материалом, с конкретными произведениями искусства, а также с сочинениями художников, гуманистов, биографов, историков, поэтов и богословов второй половины XV – первой половины XVI в. (в некоторых случаях им привлекаются памятники более раннего или более позднего времени, в частности, сочинения Иоанна Доминичи, Франческо Гвиччардини, Джорджо Вазари, Лодовико Дольче, Бенвенуто Челлини и некоторых других авторов). И к этому конкретному материалу, прежде всего к произведениям искусства, он применяет разные, дополняющие друг друга методы исследования, используя возможности, открываемые как историко-стилевым, так и иконологическим способами анализа, и в то же время находя соответствия эволюции художественных форм в подвижной жизни идей, вкусов и, в конечном счете, мировоззренческих установок. Эта усиленная проработка объекта исследования под разными углами зрения, в разных взаимоотношениях и взаимосвязях с его исторической средой делают наблюдения Шастеля особенно весомыми.

Автор книги «Искусство и гуманизм во Флоренции в эпоху Лоренцо Великолепного» восстает против привычных, устоявшихся, рожденных еще историографией XIX в. представлений о культуре медичейской эпохи, сколь расхожих, столь же и устаревших. Эти образы Флоренции второй половины XV в. как «погибшей цивилизации», уникального эпизода в истории наук и искусств, времени особого, неповторимого более творческого подъема человеческого духа, по справедливому замечанию Шастеля, интуитивные и произвольные, скорее свидетельствуют о чувствах и ценностях, которыми они были вдохновлены; как и прежде, они господствуют в науке, хотя, казалось бы, многие их фундаментальные характеристики – например, меценатство Медичи, природа и идеология флорентийского неоплатонизма, кризисные явления в итальянском искусстве конца XV в. – существенным образом пересмотрены в новейших исследованиях. Со всей решительностью Шастель утверждает, что «флорентийского «золотого века» не существовало», что закрепившаяся за Флоренцией второй половины XV в. характеристика «рая культуры» является не более чем отзвуком настроений определенных кругов, близких к правящему городом семейству, что созданный на ее основе привлекательный образ призван был служить как бы заклинанием и бегством от трудностей и проблем, которые все настоятельнее заявляли о себе. На самом деле Флоренция времен Лоренцо Великолепного была далека от благополучия, острые социальные и политические противоречия с трудом удавалось подавлять, новые находки отдельных мастеров не имели перспективы развития, утяжеление и опошление стиля в произведениях искусства свидетельствуют о косности вкусов, о самоудовлетворенности, не отдававшей себе отчета в том, что происходит в художественных цен-

трах, соседних с Тосканой. В итоге, Флоренция, озабоченная сохранением верности себе, теряет первенство, которое с начала XVI в. переходит к Риму, именно в этом городе, считает Шастель, получает завершение так называемый «ренессансный миф».

Последнее, конечно, несомненно; однако французский историк слишком сгущает краски, рисуя явления того, что, если следовать за ним, можно было бы назвать «застоем» во флорентийском искусстве. Тосканцы действительно не обращали достаточного внимания на современные им достижения Пьеро делла Франческа, Джованни Беллини, Перуджино, Пинтуриккио, Лаураны и Браманте, но у них были свои традиции, обладавшие достаточным творческим потенциалом, и, если реализован он был такими мастерами, как Леонардо да Винчи и Микеланджело, преимущественно в художественных свершениях за пределами Флоренции, то все же без влияния культурной среды этого города великие произведения не только Леонардо и Микеланджело, но также Браманте, Рафаэля, Джорджоне и Тициана были бы невозможны. Сам Шастель признает, что именно в духовной атмосфере ренессансной Флоренции были выработаны и сильнее всего выражены идеи, несомненно определяющие для умонастроения той эпохи, в частности представления о человеке как исполненном безграничных созидательных способностей центре мироздания, об особом призвании поэта и художника, о метафизической ценности красоты, о возвышающей природе любви, о космосе как целом, части которого состоят в органической взаимосвязи. Особую роль в оформлении подобного рода идей Шастель признает за флорентийскими платониками, прежде всего за их главой Марсилио Фичино; именно идейные искания Платоновской академии с ее проповедью всемирного обновления он не без основания считает сердцевиной «возрожденческого мифа». Не случайно он обращается прежде всего к трудам Фичино, значение которых, по его наблюдению, все еще не оценено в историографии ренессансной культуры. И такое внимание оправданно, как оправданно и привлечение других современных Фичино материалов, проливающих свет на духовную жизнь эпохи, — сочинений Кристофоро Ландино, Анджело Полициано, Джованни Пико делла Мирандола. Впрочем, если Фичино французский исследователь использует в полной мере, то о Джованни Пико этого сказать нельзя — его роль в культуре Флоренции и Италии почти не показана, а его племянник Джованни Франческо Пико разве что упомянут, хотя влияние и того, и другого на религиозную и философскую мысль, на эстетику и художественные устремления конца XV — первых десятилетий XVI в. были чрезвычайно велики. И, конечно, для понимания не только художественного наследия, но и сочинений Микеланджело полезнее всего обращаться к трудам Джованни Пико, с творчеством же Рафаэля и эскизно намеченным им в письмах учению о красоте уместнее всего сопоставить, кроме трактата «О придворном» Кастиллоне, идеи Джованни Франческо Пико.

Пожалуй, самой сильной стороной работы Шастеля является то, что ему удалось показать, в какой мере «симбиоз» искусства и гуманистической мысли в XV в., имевший своей предпосылкой «слом перегородок» между различными сферами интеллектуальной деятельности, был обожнован ренессансным неоплатонизмом. Исследуя многочисленные соот-

ветствия между миром художественных образов и миром идей, он обнаружил, что разработанные мыслителями этой эпохи концепции природы, души, человека, наконец, интеллигибельности высших форм, отраженных в природе и человеческом уме, имеют фундаментальное значение для понимания творчества не только таких мастеров, как Боттичелли, Пьеро ди Козимо, Микеланджело и Рафаэль, но и Леонардо, которого в историографии долгое время принято было противопоставлять и теоретикам флорентийского неоплатонизма, и «платонизирующему» направлению в искусстве его времени. Следует согласиться и с той мыслью французского историка, что искусство, бывшее в XV в. одной из составляющих более широкой культурной революции, с начала нового столетия в произведениях великих мастеров оказалось гораздо глубже «прямо высказанного содержания гуманистической мысли» и, более того, внесло со своей стороны «новое качество в умственные спекуляции». Оно, таким образом, действительно вышло, по точному заключению Шастеля, «за рамки собственно ощущения форм» (*déborde la perception même de formes*) и, следовало бы добавить, концентрируя в себе основные токи эпохи, осуществило всеобъемлющий культурный синтез, не укрывшийся от глаз современников, которые – как показывают сочинения Бальдассаре Кастильоне, Павла Йовия, Лодовико Дольче, Бенедетто Варки и, конечно, Джорджо Вазари – открыто признавали за изобразительными искусствами главенствующее значение и в них искали верные ориентиры для других видов творческой деятельности.

Вызывает симпатию и понимание установка Шастеля на то, чтобы прислушиваться к голосу изучаемой эпохи, стараться описывать ее в «ее собственных категориях» (*à l'aide des notions qui lui sont propres*). Однако эта установка должна была бы служить предостережением и самому исследователю воздерживаться от навязанных историографической традицией или подсказанных злобой его времени модернизаций. Гуманистическую культуру Возрождения теперь уже вряд ли стоит безоговорочно противопоставлять в качестве живой, «основанной на знании древних авторов» силы университетской (то есть схоластической) науке, не видя никакой преемственной связи между ними. Шастель, несомненно, прав, утверждая, что стремление гуманистов к всеобъемлющему синтезу культур, отлично от схоластических попыток построить систему универсального знания, однако полагать вместе с ним, что схоластика не учитывала «всех новых проявлений человеческого гения» (*toutes ces manifestations nouvelles du génie humain*), было бы столь же опрометчиво, сколь и исходить из того, что – как традиционно принято было считать в историографии – гуманизм был в состоянии дать ответы на все насущные вопросы времени. Гуманизм, почти монополизировавший весь круг знаний о человеке (*studia humanitatis*), оказался весьма близок к искусству и стал господствовать в этике, эстетике, историографии, словесности, политических науках; и все же во многих случаях именно схоластика чутче реагировала на проблемы дня, была точнее и глубже в постижении новых общественных процессов и явлений, и в лице поздних своих представителей – Бернардино Сиенского, Антонина Флорентийского, кардинала Каэтана и других – не только умела подойти к действительности с той стороны (например, учение о торговой прибыли, ростовщическом про-

центе, капитале), которая осталась вне поля зрения ренессансной культуры, но и учитывать многое из того, чего достигла гуманистическая мысль (концепция достоинства человека, учение о его месте и предназначении в мире). По отношению к деятелям итальянской культуры XV в. также неуместно говорить об ощущении ими самобытности их страны: на самобытность претендовал тогда каждый крупный политический и художественный центр Италии, и флорентийцы этого времени (до Макиавелли во всяком случае) выступали патриотами своего города-государства, превозносили, как это мы находим у Леонардо Бруни Аретино, Кристофоро Ландино, Джованни Руччеллаи, Аламанно Ринуччини и других их земляков, его достоинства, преимущества и достижения. Шастель пытается анализировать эволюцию ренессансного искусства, обращаясь — что вполне закономерно — к «неоплатонической системе понятий», которую он называет «влиятельной», но «несовершенной»; в этой связи следует заметить, что если бы она была «несовершенной» для *своего времени*, то она никоим образом не могла быть тогда «влиятельной». И, уж конечно, нельзя согласиться с утверждением французского историка, будто итогом ее стало «целостное знание нового типа» (*un savoir total d'un nouveau type*), которое на самом деле смогло развиваться полтора-два столетия спустя в творчестве Фрэнсиса Бэкона, Галилея, Декарта и Ньютона в результате как раз отказа от исходных для неоплатонизма принципов умозрения.

Участие Медичи в культурной жизни Флоренции широко обсуждалось в историографии и до, и после Шастеля. Сейчас уже вполне очевидно, что роль этого семейства в развитии наук и искусств была преувеличена, и, конечно же, Шастель имел весьма веские основания высказать сомнения в существовании покровительствуемой Лоренцо Великолепным «школы в саду», где будто бы обучался юный Микеланджело; и все же считать вслед за ним меценатство Лоренцо исторической фикцией не стоит. Медичи, и Лоренцо не последний в их числе, имели прямое отношение ко многим культурным свершениям во Флоренции второй половины XVI в. и находили возможность оказывать содействие, пусть не всегда из своих средств и не без расчета на определенную выгоду для себя, Фичино, Полициано и некоторым прославленным мастерам искусства этого времени. Бесспорно то, что формула «золотого века» приобрела у Вазари в XVI в. характер прежде всего пропагандистского мифа, нацеленного на создание благостного образа мудрого правления первых Медичи, под сенью которого расцвели науки и искусства, как бесспорно и то, что у Фичино, впервые в 1492 г. использовавшего эту формулу для превознесения достижений своего времени в области культуры, она имела более широкий смысл. Шастель не говорит, однако, какой конкретно; вместе с тем, именно в этом возрожденном и на свой лад перетолкованном мифе лучше всего выразилось самосознание ренессансной культуры.

Уточняя периодизацию флорентийского гуманизма, Шастель не без основания считает, что новую фазу в его развитии следует начинать не с Козимо Медичи и Фичино, а с Донато Аччайуоли и грека Аргиропула, которые первыми, еще с 1456 г., обратились к творчеству античных мыслителей от досократиков до александрийцев. Однако в этой связи ему

следовало бы также вспомнить и Маттео Пальмиери, в позднем творчестве которого также вполне отчетливо обнаружился отход от интересов гражданского гуманизма, о чем свидетельствует его поэма «Град жизни» (*Città di vita*), целиком пронизанная платоническими мотивами. Шастель знает работы П.О. Кристеллера о Марсилио Фичино и неоднократно на них ссылается; тем более непонятно, почему он датирует 1459 г. начало работы Фичино под присмотром Козимо Медичи, хотя Кристеллер, убедительно аргументируя, предложил другую датировку – 1462 г. Не может не вызвать досады и такая неточность французского историка, как утверждение, будто Фичино был автором перевода герметического трактата «Асклепий», который на самом деле известен в латинском переложении, по крайней мере, с XI в.; Фичино же в 1463 г. перевел другие сочинения этого круга – основную часть «Герметического свода» (*Corpus Hermeticum*). Ряд неточностей не ограничивается, к сожалению, отмеченными выше; некоторые оговорены в примечаниях; в иных случаях, когда речь шла, например, о неверно указанной в сноске странице или явной опечатке, делались соответствующие исправления без особых оговорок. Впрочем, участники нынешнего издания ни в коей мере не брали на себя задачу проверять точность всех приводимых в публикуемой книге данных.

Указатель имен

А

Абакко Бенедетто дель'	408
Август II Фридрих Саксонский	542
Август Гай Юлий Цезарь Октавиан	41, 467
Августин Блаженный Аврелий	77, 194, 446, 467
Аверроэс (Ибн Рушд)	246
Аврелий	335
Авогадро Альберто	251
Авсоний Децим Магнус	335
Агостино ди Дуччо	471
Агриппа Корнелий	530
Аквавива Андреа Маттео	81, 164
д'Акуила Серафино	535
Аламанти Луиджи	27
Александр VI (Родриго Ленцуоли Борджа)	250, 394, 404, 436, 437, 441, 444
Александр Македонский, Александр Великий	85, 467
Алеманти Пьетро	328, 536
Аллори Алессандро	184
Альберти Леон Баттиста	10, 49, 59, 63, 65, 77, 84-86, 88, 89, 94, 111- 116, 118, 119, 122, 127, 131, 135, 137, 140, 166, 177-180, 182, 183, 186, 196, 199, 210, 249, 259, 272, 285-287, 289-293, 296, 301- 304, 317, 320, 343, 344, 346, 349, 363, 366- 368, 371, 373, 382, 389, 410, 412, 419, 420, 426, 448, 449, 477, 487, 529
Альберти Бернардо	448
Альбертинелли Мариотто ди Бьяджо ди Биндо	25, 404
Альбертини Франческо	40, 447, 448, 457
Альбицци Джованна дельи	144
Альд	см. Мануций Альд
Альдовранди Джанфранческо	108, 176
Альтикьеро	100
Альтиери Марко Анотонио	159
Альтиссимо Кривовано дель'	29
Альфонс Арагонский	20
Альфонс V Португальский	45
Альчиато Андре	34, 77
Амадео Джованни Антонио	43
д'Амбуаз Жорж	443
Амвросий Медиоланский	78, 216
Амелиа Пьерматтео ди	492
Анаксагор из Клазомен	487
Анаксимандр Милетский	486
Ангел Иоанн	438
Англариензе Анджеллеро Рикардо	491

Анджелико, Фра Джованни	
да Фьезоле, Беато Анджелико	14, 58, 104, 148, 243, 244, 303, 438
д'Анкона Пауло	171, 172
Анний из Витербо	
(фра Джованни Нанни)	68, 149, 159, 437, 446, 447
Антал Фредерик	157
Антоний Падуанский	202
Антонин Флорентийский	96, 203, 354, 587
Антонио Джорджо	212
д'Аньоло Баччо	274
Аньоло ди Поло	321
Апеллес Косский	84-86, 146, 166, 259, 387, 494
Аполлоний Тианский	53, 164
Аполлонио ди Джованни	
ди Томмазо	387, 477
Апулей Луций	205, 534
Арагацци Бартоломео	45
Арат	162
Аргиропул (Аргиропулос)	
Джованни	81, 163, 182, 195, 196, 471, 588
Аретино	см. Бруни Леонардо
Аретино Пьетро	27, 541
д'Ареццо Ристоро	63
Ариосто Лудовико	283
Аристотель, Аристотель Стагирит	70, 76, 79-82, 88, 89, 140, 165, 166, 168, 196, 271, 272, 285, 304, 341, 350, 410, 434, 463, 485, 501
Арка Никколло делль'	59
Арканджелли Франческо	474
Арнобий	335
Арнольфо	40
Архимед	411, 485
д'Асколи Чекко	348
Асперини Амико	501
Аттаванте ди Габриэло	
ди Франческо ди Бартоло	
дельи Аттаванти	29, 33, 50, 53, 70, 80, 156, 237, 248, 250, 408
Аугурелли Джованни Аурелио	254, 336
Аччайуоли Дзаноби	398
Аччайуоли Донато	187, 195, 196, 243, 471, 588
Б	
Базинио да Парма	368
Байер Раймонд	483, 487, 488
Балтрушайтис	
Юргис Казимирович	149
Бальди Бернардино	473
Бальдини Баччо (Бартоломео)	101, 173, 237, 247, 329, 438, 476
Бальдовинетти Алессо	134-136, 298, 303, 350, 382
Бандинелли Баччо (Бартоломео)	157, 341
Бандини Доменико	161, 494
Барбари Якопо да	378, 475

Барбаро Эрмолао	319
Барбо Пьетро	см. Павел II
Барбьери Франческо	237
Барончелли Никколо	152
Бароччи Амброджо ди Федеригио	374, 381
Бартоломео ди Джованни	147
Бартоломмео фра (Бартоломмео делла Порта)	404, 443, 461
Барфуччи Энрико	34, 35
Барцицца Гаспарино	167
Баттаджо Джованни ди Доменико да Лоди	124
Бацци Джованантонио	см. Содома
Беато Анджелико	см. Анджелико
Беатриса Арагонская	260
Беаццано Агостино	535
Беаццано Наваджеро	535
Безоццо Леонардо Молинари да	235
Бекерини Б.	483
Беккаделли Антонио	см. Панормита
Беккафуми Доменико	263, 340
Беккер Феликс	184
Бекки Джентиле де	18, 64, 158, 331
Белли Валерио	162
Беллини Джентиле	41, 149, 289
Беллини Джованни	8, 42, 90, 289, 298, 336, 347, 369, 390, 527, 586
Беллинчони Бернардо	14, 422
Беллори Джованни Пьетро	501
Бельтрами Лука	343, 500
Бембо Бернардо	128, 169, 254, 336, 431, 527
Бембо Пьетро	186, 274, 337, 349, 381, 389, 444, 510, 511, 527, 531, 541
Бенвенуто Джованни ди	329
Бенедетто фра	540
Бенивьени Антонио	319
Бенивьени Джироламо	30, 76, 106, 279, 399
Бенчи, семья	241, 408, 409
Бенчи Америго	409
Бенчи Джиневра	297, 407, 408, 431
Бенчи Джованни	409
Бенчи Томмазо	246, 333, 354, 409
Бергамо Филиппо да	322
Беренс Фред	154
Берлингьери Франческо	212, 371
Бернардино Сиенский, Бернардо да Сиена	343, 587
Берни Франческо	525
Бернсон (Беренсон) Бернард	171, 327, 344, 475, 482, 492
Бероальдо Филиппо Старший	534
Берругете Педро	161, 245, 374, 379, 473-475

Бертольдо ди Джованни	20, 21, 22, 24, 25, 35, 39, 48, 58, 59, 61, 66, 71-73, 75, 117, 146, 147, 155, 157, 158, 161, 211, 263, 264, 266, 333, 339, 383, 430, 520
Берхориус Петрус	338
Беттини Бартоломео	529
Беттини Серджио	156, 477
Библиена (Бернардо Довици)	221, 444, 510, 511, 534
Билли А.	177
Бини Лукреция	147
Биргитта (Бригитта) Шведская	441
Бистиччи Веспасиано да (Веспасиано Фьорентино)	41, 45, 251, 371, 372, 378
Биччи Джованни ди	см. Медичи Джованни ди Биччи
Биччи Лоренцо ди	142, 187, 216
Биччи Нери ди	284
Блант Энтони	342
Блок Раймон	158
Боас Джордж	483
Бодде Вильгельм фон	151, 155, 323, 479, 482
Бодлер Шарль	268
Бодрёй де, аббат	337
Боккарди Джованни ди Джулиано	29
Боккати Джованни	234, 372, 492
Боккаччо Джованни	83, 99, 108, 127, 147-149, 163, 196, 208, 225, 226, 232, 234, 235, 250, 258, 284, 323, 339, 530
Бокки Франческо	478, 542
Болонья Джованни да (Жан де Булонь)	353
Бомбе Вальтер	377, 474
Бонаventura (Джованни Фиданца)	499
Бонинконтри Лоренцо да Сан Миниато	99, 212
Бонфильи Бенедетто	492
Боргезе Шипионе ди Томмазо	333
Боргини Винченцо	351, 531
Борджа, род	18, 437
Борджа Чезаре (Цезарь)	443, 444
Борински Карл	175, 176, 179, 330
Боттари Джованни Газтано	175, 188
Боттари Стефано	35
Боттичелли Сандро (наст. имя Алессандро Филиппеи)	6, 11, 18, 30, 31, 43, 52, 60, 73, 84-86, 90, 99, 101-105, 108, 117, 133, 136, 142, 143, 145-148, 157, 172-175, 180, 188, 189, 209, 217, 231, 239, 241, 242, 244, 247, 249, 250, 254-256, 259, 274, 278, 280, 284, 285, 289, 293-296, 299, 303, 305, 314, 330, 333, 342, 350, 358, 376, 377, 381, 383-391, 393-395, 400, 403, 405, 408, 410, 426-428, 437, 443, 463, 473-477, 480, 494, 584, 587

Боттичелло	
(наст. фамилия Филипепи)	386
Боттичини Франческо	99, 203
Боутс (Баутс) Дирк (Дирик)	350
Боцца Бартоломео	186
Бозций Аниций Манлий Северин	214, 227
Браманте Донато	8, 43, 107, 121, 124, 125, 175, 182, 183, 245, 332, 374, 379, 426, 448-450, 453, 457, 463, 473, 475, 489, 497, 499, 527, 530, 586
Брамантино (Бартоломео Суарди)	498
Брандолини Аурелио	140
Брант Себастиан	470
Браччези Алессандро	128, 148, 399
Браччолини Джованни	
Франческо Поджо	41, 42, 76, 96, 162, 167, 247, 258, 362
Бривьо Джакомо Стефано	155
Бриганти Джулиано	474
Бриоско Бенедетто	155
Бронзино Анджело (Аньоло)	
(наст. имя Козимо ди Мариано)	529, 541
Брун Карл	487
Брунеллески Филиппо	10, 41, 50, 94, 106, 111-113, 115, 116, 120- 122, 124, 130, 141, 149, 177-179, 181, 193, 195, 201, 251, 256, 287, 290, 342, 346, 373, 377, 382, 426, 473, 521
Бруни Леонардо (Аретино)	15, 45, 48, 77, 96, 127, 150, 152, 169, 182, 195, 197, 203, 235, 237, 258, 317, 344, 588
Бруно Джордано Филиппо	415, 484
Бруссоль Жюль Сезар	478
Буонарроти Леонардо	525
Буондельмонте Кристофоро ди	77
Буонталенти Бернардо	25, 312
Буркхардт Якоб	165, 343, 358, 364, 473, 495, 501, 535
Буркьелло Доменико ди Джованни	411
Бурламакки Франческо	160
Бьондо Флавио	446
Бьондо Марко Антонио	541
Бьянкини Винченцо	136
Бэкон Роджер	301, 350
Бэкон Френсис	588

В

Вага Перино дель	см. Перино дель Вага
Вазари Джорджо (старший)	64, 158
Вазари Джорджо	14-16, 20-26, 30, 32-35, 39-42, 52, 64-66, 74, 75, 83, 85, 87, 90, 101, 102, 106, 117, 127, 131, 132, 134, 135, 140, 142, 143, 147, 148, 154, 157, 161, 163, 166, 168, 172, 174-177, 179, 180, 183-188, 194, 200, 203, 227, 228, 235, 240, 242, 248, 249, 255, 274, 275, 282, 292, 295-297, 304, 307-310, 315, 321, 327, 332, 339, 341, 348, 350, 351, 352, 373, 381,

	386, 388, 391, 394, 403, 406, 407, 409, 424, 449, 451, 45, 457, 459, 461-464, 467, 473, 475, 477, 479, 481, 482, 490, 492, 495, 497, 507, 509, 510, 513-518, 523, 525, 526, 528, 531-533, 538, 540, 541, 584, 587, 588
Ваккернагель Мартин	33, 188, 342
Валентайнер (Валентинер)	
Вильгельм Рейнхольд	482, 490
Валериано Пиерио	529
Валерий Максим	234, 501
Валерий Флакк Гай	77
Валла Лоренцо	88, 258
Валле Гульельмо делла	233
Валори Баччо	542
Валори Никколо	19-21, 26, 27, 69
Валори Филиппо	70
Валори Франческо	182
Вальтурио Роберто	369, 370, 411
Ван Эйк, Хуберт и Ян	84
Ваннини Отавио	14
Вануччи Пьетро	437
Варбург Аби	31, 186, 188, 335, 478
Варки Бенедетто	110, 176, 321, 510, 524, 528, 529, 542, 587
Варрон Марк Теренций	65, 159, 236
Василий Великий,	
Василий Кесарийский	77
Вееге Фриц	158
Веккьетта Лоренцо	
ди Пьетро детто иль	100
Веллютелло из Лукки	109
Вёльфлин Генрих	30, 174, 179, 352, 483, 539
Венето Джорджо	см. Дзордзи Франческо
Венециано Агостино	85, 528
Венециано Доменико	134, 303
Вентури Адольфо	170, 174, 327, 472, 473, 493, 498, 500, 536, 537
Вентури Лионелло	472, 474, 477, 487, 491, 542
Верара Антуан	470
Вергилий Марон Публий	33, 76, 78, 103, 105, 132, 164, 174, 237, 247, 249, 333, 395, 477
Верино Уголино	69, 84, 86, 99, 111, 131, 133, 143, 184, 200, 284, 319, 320, 383, 387, 398, 399, 403, 529
Верроккьо, Веррокио Андреа	
дель (наст. имя Андреа ди Чионе)	17, 18, 24, 34, 52, 54, 66, 71, 73, 90, 133, 138, 154, 157, 200, 248, 278, 280, 281, 284, 285, 293-295, 297-299, 303, 309, 315, 320, 321, 383, 384, 388, 405-410, 426, 428, 431, 482, 492
Веспуччи, род	188, 189, 386
Веспуччи Америго	212
Веспуччи Гвидантонио	147, 388, 389
Веспуччи Джованни	61, 142, 147, 258

Веспуччи Джорджо Антонио	145
Веселовский	
Александр Николаевич	284
Веттий Претекстат	370
Виатор Пелерен Жан	346
Виджеро Марко	499
Викгоф Франц	188, 498-501
Виллани Джованни	40, 41, 149
Виллани Филиппо	83, 159, 163, 397
Виль Никлас ван	87, 165
Винд Эдгар	31, 157, 188, 325, 338, 497
Винтерниц Эмануэль	336, 501
Винцент из Бове	198
Винчи Пьеро да	406
Виоли Лоренцо	390
Виссарион Никейский	279, 324, 344
Вителли Л.	64, 65
Вителлион	287, 301, 347
Вити Тимотео	251, 263, 381, 466
Витони Вентура ди Андреа	124, 182
Витрувий Марк Поллион	84, 87, 88, 114-116, 148, 178, 180, 277, 352
Виттковер Рудольф	31, 152, 180, 337, 473, 500, 583
Влокрино	155
Вольпая Лоренцо	
ди Бенвенуто делла	213, 515
Вольтер (Франсуа Мари Аруэ)	36
Вуйо Поль	345

Г

Гаген Робер	358
Гаддиано Аноним	518
Гаёе Иоганн Вильгельм (Джованни)	157, 472
Гайя Нуньо Хуан Антонио	475
Галилей Галилео	209, 213, 416, 484, 588
Галлерани Чечилия	281, 297, 424
Гальм Филипп Мариа	478, 479
Гамба Карло	189, 330, 473, 501
Ганнибал	248
Гантнер Йозеф	352
Гарас Клара	535
Гарбо Рафаэлино да	334
Гартлауб Густав Фридрих	340
Гарэн Эудженио	30, 318, 320, 323, 333, 484-486
Гаспаров Михаил Леонович	285
Гатта Бартоломео делла	492
Гаурико Помпонио	56, 59, 89, 91, 92, 167, 348
Гафурио Франческо	215, 252, 253, 260, 500
Гвальда Маттео да	492
Гвариенто ди Арко	234
Гварино Гварини да Верона	88, 167, 247
Гваццалотти Андреа	20

Гвиччардини Франческо	19, 27, 129, 469, 585
Гейденрейх Людвиг Генрих	181, 492
Геймюллер Генрих фон	123, 181, 496, 538
Гелиодор	500
Георгий Трапезундский	165, 167, 279, 344
Герарди Кристофоро	528
Герардо да Прато, Джованни	29, 33, 258
Герардо ди Джованни ди Миниато дель Форра	50, 80, 133, 135, 136, 260
Гермес Трисмегист	204, 205, 237, 529
Гесиод	76, 222, 225
Гесс Ганс	350
Гёте Иоганн Вольфганг	5, 226, 327
Геттнер Герман Юлиус Теодор	498
Гёц Вальтер Вильгельм	174
Гиберти Лоренцо	14, 41, 51, 52, 56, 59, 77, 84, 87, 88, 94, 111, 119, 133, 134, 153, 166, 167, 177, 195, 201, 203, 204, 275, 287, 292, 342, 346, 350, 410, 500
Гигин	221, 460
Гиерон II Сиракузский	151
Гилов Карл	541
Гильом де Машо	162
Гирландайо Бенедетто	136, 289
Гирландайо Давид	135, 136, 289, 342, 443
Гирландайо Доменико	18, 24, 25, 29, 35, 43, 73, 90, 239, 241, 244, 245, 247, 275, 289, 297, 303, 342, 350, 353, 357, 383-385, 390, 426, 433, 448, 520
Гирландайо Ридольфо	136
Гови Джильберто	150
Голубев Виктор	173
Гольбейн Ганс Младший	107
Гольдсмит-Филлипс Дж.	476
Гольдшнейдер Людвиг	158, 161, 537
Гомбрих Эрнст Ганс Йозеф	30, 31, 188, 335, 337, 490, 496
Гомер	33, 53, 76, 78, 467
Гонзага Елизавета	381
Гонзага Лодовико	317
Гонзага Федерико	342
Гораций, Квинт Гораций Флакк	76, 167
Гори Антонио Франческо	69, 150, 151, 158
Горн Герберт Перси	327, 330, 331, 337, 480
Гофф Урсула	165
Гоццоли (собств. ди Лезе) Беноццо	99, 217, 239, 241-244, 280, 298, 299, 382, 475, 478
Граначчи Франческо	24, 25, 34, 157, 194
Графьоне Джованни	136
Греко да Фьезоле	472
Гримальди	497
Гримани Доменико	357, 446
Гримм Герман Фридрих	175, 499, 536

Гроссо Нанни	321
Грюйе Р.	338
Грюнвальд А.	162
Гуго Сент-Викторский	204
Гус Гуго ван дер	241
Гутман Г.Б.	499
Гюисманс Шарль Мари Жорж	5, 345
Д	
Давид Герардо	155
Дандоло Бенедетто	42
Данте Алигьери	18, 28, 53, 54, 63, 69, 76, 78, 93, 94, 96-110, 113, 149, 154, 163-165, 169-178, 196, 206, 234, 245-247, 249, 258, 262, 276, 279, 295, 301, 318, 319, 323, 324, 339, 342, 344, 351, 372, 391, 398, 401, 410, 411, 428, 460, 461, 463, 477, 489, 501, 516, 520, 522, 527-529, 539
Данти Винченцо	168
Дати Горо	212, 417, 502
Дати Леонардо	502
Дегенхарт Бернхард	180
Дезидерио да Сеттиньяно	48, 137, 200, 281, 294, 296, 297, 383, 426, 431, 476
Деи Бенедетто	71, 141, 408
Декарт Рене	209, 213, 588
Дельбене Бартоломео	161
Денте Джироламо	186
Деонна Вальдемар	338
Де Риччи Сеймур	154
Джаннотти Донато	109, 520, 539
Джеймс Томас	156, 483
Дженга Джироламо	174
Дженсон Хорст Вольдемар	152, 155, 158, 344, 353
Джентиле да Фабриано	216
Джентиле Джованни	484
Джиральди (наст. фамилия Леони)	
Алессандро	172
Джиральди Гильельмо	102, 172
Джиральди Лилио Грегорио	530
Джироламо, фра Джироламо	см. Савонарола
Джованни да Верона	458
Джованни да Падова	42
Джованни да Удине	314, 509
Джованни ди Паоло	100, 102, 119
Джованни ди Стефано	246, 329
Джованнони Густаво	179, 489
Джованьоли Энрико	475
Джозеффи Децио	347
Джокондо Джованни да Верона, Фра Джокондо	42, 453, 497

Джонсон Мартин Кристофер	487, 492
Джорджоне да Кастельфранко	199, 351, 404, 509, 527, 529, 531, 586
Джоттино (Джотто ди Маэстро Стефано)	329
Джотто ди Бондоне	18, 33, 83, 99, 134, 135, 137, 201, 234, 284, 286, 296, 426
Дзингарелли Н.	171, 174
Дзоппо Марко	42
Дзордзи Франческо (Джорджо Венето)	167, 168
Дзукатти, братья (Франческо и Валерио)	136, 186
Диас Гонсалес Хосе Хоакин	175, 176
Дидим Александрийский, Дидим Слепец	80, 260, 262
Диоген Лаэртский, Лаэртий	411
Дион Хрисостом	328
Дольче Лодовико	371, 523, 585, 587
Доминичи Иоанн (Джованни)	96, 169, 399, 585
Домициан Тит Флавий	447
Донателло (Донатто ди Никколо ди Бетто Барди)	10, 24, 39, 41, 48-50, 52, 54, 56-60, 62, 64, 66, 71, 73, 75, 92, 129, 130, 133, 151, 152, 157, 161, 195, 200, 201, 203, 261, 275, 284, 287, 292, 309, 310, 314, 321, 323, 339, 344, 346, 348, 370, 383, 407, 509, 531
Донди Джованни	149
Дони Антон Франческо	525, 531, 540
Дормуа Мари	353, 540
Дресс Вальтер	339
Дуччо Агостино ди	47, 236, 369
Дьяччето Франческо Каттанео да	27, 357, 447, 515, 520
Дэвис Мартин	491
Дюрер Альбрехт	34, 116, 307, 339, 345, 470, 525, 531, 540
Дюсслер Луитпольд	327
Дючке Ганс	325
Дюэм Пьер Морис Мари	323
Е	
Евклид	116, 179
Евсевий Кесарийский	234
Ж	
Жеблен Франсуа	156
Жид Андре	344
Жуан II Португальский (Жоан)	17, 20, 212
З	
Забугин Владимир	164
Заксль Фриц	31, 150, 151, 322, 328, 583
Залис Арнольд фон	162, 338
Зевскис	84, 85, 153, 285

Зейдлиц Вольдемар фон	537
И	
Иаков Ворагинский,	
Иаков из Ворацце	441
Иаков Лузитанский	45
Ивано де Сардзана Антонио	62
Иванов Н.	349, 489, 492
Иероним Блаженный,	
Иероним Евсевий Софроний,	
Иероним Стридонский	77, 234
д'Имола Микеле	498
Ингирами Томмазо	67
Иннокентий VIII	
(Джованни Баттиста Чибо)	64, 158, 205, 470, 495
Иоанн VIII Палеолог, имп.	239, 354
Иоанна Арагонская	283, 536
Иоанна Неаполитанская	234
Иовий Павел	132, 346, 458, 532, 587
Иосиф II,	
патриарх Константинопольский	239
Иосиф Флавий	238
Ириарте Шарль	150
Исидор Севильский	234, 235
К	
Каваллини Пьетро	134, 135
Кавальери Томмазо деи	278, 282, 297
Кавальказелле Джованни Баттиста	495, 499
Кавальканти Джованни	198, 279, 469
Каллаб Вольфганг	176
Каллий Родосский	411
Каллистрат	153
Кальви Джероламо	482, 486, 489
Кальво Фабио	495
Камбиазо Лука	328
Кампаньола Джероламо	535
Кандинский Василий Васильевич	584
Каниджиани Антонио	320
Каносса Лодовико	532
Капрарола Кола да	182
Капероли	492
Карадоссо	449, 450
Караффа Оливьеро	18, 334
Карл Великий	387
Карл V, имп.	183, 241
Карл VIII, франц. король	399
Карпаччо Витторе	162
Каррара, род	149
Каррари да Форли Бальдассаре	263
Каррачи, братья	
(Лодовико, Агостино и Аннибале)	55

Картари Винченцо	198, 226, 227, 322, 327, 530
Кассирер Эрнст	323, 337, 485
Кастаньо Андреа дель	99, 134, 142, 245, 289, 296, 350, 382, 477, 478
Кастельфранко Джорджо	344, 485
Кастильоне Бальдассаре	274, 371, 381, 501, 505, 510-512, 517, 527, 535, 537, 586, 587
Кауффман Ганс	152
Кащанига Томмазо Франческо	155
Казтан Томас де Вио	587
Квинтилиан Марк Фабий	88, 167, 285
Кейтлер Р.	343
Кеннеди Ф.	472
Кеплер Иоганн	487
Керико Франческо Антонио дель	29, 50, 80
Кимбелл Сидни Фиске	472, 473
Киджи Агостино	108, 238, 437, 446, 469, 507, 508
Клавдиан Клавдий	77, 163, 225, 226, 326
Кларк Кеннет	343-346, 482
Клейн Роберт	341
Клементс Роберт Джон	540
Климент VII (Джулио Медичи, см.)	183, 520
Клосс Гюстав	180
Клячко Жюльен (Юлиан)	498
Коласанти Ардуино	478
Колвин Синди	317
Колленуччо Пандольфо	197, 319
Колонна Виттория	158, 282
Колоччи Анджело	510
Кондиви Асканио	24, 25, 74, 140, 163, 176, 309, 312, 451, 453, 495, 497, 520, 522, 523, 538, 540
Конти Натале	530
де'Конти Сиджисмондо	448
Коперник Николай	199, 487
Коппо ди Марковальдо	56
Корвин Матвей (Матиаш Хуньяди)	33, 50, 53, 80, 133, 164, 237, 250, 260, 365, 418, 419, 429, 483
Корнуг	335
Корреджо (наст. имя Антонио Аллегри)	283
Корсали Андреа	538
Корси Джованни	27, 444
Корси Козимо	327, 357
Корсини, семья	188
Корсини Америго	332
Корсини Бертольдо	332
Корсини Филиппо	336
Кортонна Лука де	90
Кортонна Урбино да	329
Косса Франческо дель	81
Коццарелли Гвидо	329
Кратвелл Мод	321, 327

Краус Франц Ксавер	174, 175
Краус Э.	498
Краутгеймер Рихард	148, 166, 180
Креди Лоренцо ди	24, 30, 295, 305, 308, 320, 321, 383, 399, 407
Кривелли Карло	137
Кринито Пьетро	26, 30, 400, 444, 494, 529, 542
Крис Эрнст	154, 162, 351
Кристеллер Пауль Оскар	30, 176, 318, 319, 321, 322, 331, 337, 341, 485, 588
Кронака (наст. имя Симоне дель Поллайоло)	122, 149, 179, 261, 317, 339
Кроу Джозеф Арчер	495, 499
Кроче Бенедетто	484
Ксенофонт	248
Куражо Луи Шарль Жан	154
Куриц Отто	351, 479
Л	
Лавалле Жак	474
Лактанций Луций Целий Фирмиан	205, 236, 333, 343
Лама (Гаспаре ди Дзаноби дель)	239, 240, 244, 386
Лами Джованни	160, 335
Лангеншэльд Эрик	155
Ланди Нероччи	329
Ландино Кристофоро	6, 18, 47, 63, 74, 76, 78, 83-86, 90, 91, 97, 98, 101, 102, 106, 108-110, 135, 164, 167, 169, 171, 174, 181, 188, 194, 196, 206, 218, 243, 247, 250, 264, 284, 304, 318, 333, 338, 359, 360, 363, 380, 391, 411, 490, 520, 586, 588
Ландуччи Лука	35, 141, 183, 194, 317, 357, 359, 469
Ланфредини Антонио	62
Ланфредини Джакомо	62
Ланфредини Джованни	17, 62, 142, 157
Ланци, аббат	23
Ланьи Енё	153, 155
Ласка (Граццини Антон Франческо)	194
Ласкари Джованни Джорджо ("Пирготель")	51, 153
Ластри Марко Антонио	181
Лаурана Франческо	8, 337, 372-374, 379, 472, 473, 586
Лаурана Лукиано	473
Латино Брунетто	339
Лафенестр Жорж	501
Лафрери Антонио	151, 160
Лаццарелли Лодовико	361, 372
Лебрен Шарль	17
Лев Х (Джованни Медичи, см.)	19, 28, 35, 36, 67, 75, 109, 129, 130, 132, 169, 187, 382, 437, 444, 448, 457, 466, 485, 508, 510, 511, 516, 520, 532
Леман Г.	347

Лендинара, Кристофоро и Лоренцо Леонардо да Винчи	377 6, 10, 11, 17, 18, 29, 34, 35, 66, 70, 72, 87-90, 93, 94, 97, 106-110, 115, 117, 120-122, 124, 133, 159, 166, 174, 177, 181, 184, 199-201, 209, 218, 219, 239, 241, 242, 244, 245, 248, 249, 253, 258, 263-265, 270, 272, 274-276, 278-281, 284, 285, 290, 291, 293-295, 297- 299, 301-309, 311-313, 316, 320, 321, 323, 340-343, 345, 348, 350, 352, 358, 361, 363, 383-385, 391, 404-409, 425-435, 443, 450, 461-464, 469, 481-492, 506, 509, 513, 515- 519, 523, 525, 532, 534, 537, 538, 586, 587 166
Леонардо де Пезаро	166
Леонора (Лианора) Арагонская	см. Эсте Леонора
Лефевр д'Этапль Жак	358
Ливий Тит	67, 221, 323, 333, 342, 438, 468
Ли Ренселер Райт	167
Липгарт Карл Эдуард фон	155
Липпи Филиппино	18, 43, 73, 90, 107, 117, 120, 131, 132, 139, 140, 143, 144, 148, 186, 189, 239, 242, 244, 246, 251, 295, 307, 313-316, 330, 350, 353, 358, 383-385, 388, 390, 393-395, 397, 437, 438, 443, 461, 462, 471, 478, 479
Липпи Филиппо, фра	58, 84, 92, 203, 216, 280, 288, 303, 382, 384, 385, 388, 390, 393
Липпманн Фридрих	174
Лихтенберг Иоганнес	470
Лодовико Моро	см. Сфорца Лодовико
Лозинский Михаил Леонидович	13
Ломаццо Джованпаоло	89, 488, 518, 526, 530, 533
Ломбардо Пьетро	99
Лонги Роберто	474, 583
Лоос Эрих	535
Лоренцетти Амброджо	286
Лоренци Лоренцо	30
Лоренцо Великолепный	см. Медичи Лоренцо
Лоренцо Фьеренцо де	492
Лоррен Жан	345, 477
Луини Бернардо	538
Лукан Марк Анлий	246, 327
Лукиан	477, 536
Лукомский Георгий Крескентьевич	180
Лукреций, Тит Лукреций Кар	76, 148, 163, 219, 258, 411, 538
Лунго Исидоро дель	157
Лути Маргарита ди Франческо	536
Лэнгтон-Дуглас Р.	343
Людвиг Генрих	484, 487
Людвик XIV	17
Лютер Мартин	470

М

Мазаччо (Томмазо ди Джованни ди Симоне)	73, 201, 284, 295, 296, 303, 305, 307, 346, 384, 393, 394, 426
Мазо ди Бартоломмео	49, 346, 369, 372, 472
Мазолино (Томмазо ди Кристофоро Фини)	307, 329
Майано Бенедетто да	18, 50, 135, 139, 244, 377, 383
Майано Джулиано да	17, 21, 99, 112, 116, 377, 383
Макиавелли Никколо	27, 210, 323, 354, 361, 588
Макмэхон П.	484
Макробий, Амвросий Феодосий	214, 247, 315, 333, 335, 338, 353, 370
Максим Тирский	335
Малагуцци-Валери Франческо	489, 490
Малатеста, род	368, 381
Малатеста Изотта	367
Малатеста Клеопа	370
Малатеста Сиджисмондо	265, 366-371, 471
Малатести Франческо де	385
Маль Эмиль	329, 330, 469, 470
Манетти Антонио ди Туччо	45, 84, 91, 94, 97, 106, 112, 116, 174, 177, 317, 342
Манетти Джанноццо	111, 196, 205, 418
Манилий Марк	99, 337
Маноцци Джованни	14
Мантенья Андреа	42, 43, 56, 73, 82, 90, 101, 150, 235, 251, 256, 289, 339, 345, 347, 349, 383, 390, 397, 491
Мантовано Баттиста (наст. имя Джован Баттиста Спиньоли)	479
Мануций Альд Старший	77, 357, 527, 529
Мануций Паоло	97
Маратта	508
Мариано да Дженнадзано, фра	19
Маринони Аугусто	481
Марיותти ди Паоло	475
Маркан Аллан	321
Марканова Джованни	43
Маркини Джузеппе	180, 184, 187
Марко Антонио	см. Раймонди Марко Антонио
Марко д'Оджоно	431
Мармокки Карло	408
Марру Анри Ирене	153
Марсель Раймон	493
Марсуппини Карло	197
Мартелли Никколо	298
Мартелли Пьеро ди Браччо	515, 517
Мартин Р.Ф.	173
Мартини Симоне	102
Мартинш Фернам	212
Марулло (Микеле Тарканиота)	361, 417
Марциан Капелла	188, 214, 250, 253, 335

Массера Альдо Франческо	471
Маттироло Оресте	183
Матуранцио Франческо	438
Маццукелли Джованни Мария	182
Маэстро Виолачео I	172
Медици, род	14-16, 18, 20, 21, 24, 25, 27, 28, 33, 35, 39, 42-44, 46, 49-56, 58, 64, 69, 71, 74, 80, 94, 103, 116, 128, 129, 132, 135, 143, 150, 152, 163, 188, 194, 196, 229-231, 233, 239, 241-245, 254, 256, 265, 279, 353, 357, 359, 365, 371, 383, 391, 393, 394, 398, 406, 411, 441, 443, 444, 446, 469, 471, 482, 515, 520, 521, 585, 588
Медици Джованни, дядя Лоренцо	240
Медици Джованни (Лев X, см.), сын Лоренцо	28, 132, 357, 444, 447
Медици Джованни ди Биччи, прадед Лоренцо	142, 235
Медици Джованни иль Пополано, троюродный брат Лоренцо	145, 242
Медици Джулиано, брат Лоренцо	240, 254, 376, 386
Медици Джулиано, герцог Немура, сын Лоренцо	27, 67, 448, 538
Медици Джулио (Климент VII, см.), племянник Лоренцо	520
Медици (урожд. Орсини) Кларисса (Клариче), жена Лоренцо	23
Медици Козимо Старший, дед Лоренцо	19-21, 39, 41, 47, 49, 51, 52, 64, 92, 93, 127, 128, 142, 143, 177, 188, 190, 196, 228-230, 239, 240, 242, 243, 251, 265, 279, 317, 371, 374, 382, 471, 588, 589
Медици Козимо I	14, 15, 23, 43, 181, 312, 365
Медици Лоренцо Великолепный	5-7, 12, 14-28, 32-35, 39, 42, 43, 50, 52, 55, 60, 62, 64, 65, 69, 71-73, 75, 76, 84, 93, 96, 99, 100, 102, 112, 116, 117, 120, 126-129, 131, 133, 135-138, 141-145, 149, 151, 157, 158, 161-164, 169, 171, 177, 183, 185, 193, 194, 196, 201, 227-233, 240, 242, 243, 255, 256, 261, 265, 273, 275, 279, 282, 298, 299, 319, 327, 328, 331, 332, 337, 339, 352, 357, 358, 360, 361, 363, 365, 366, 371, 382, 383, 385, 386, 393, 395, 398, 406, 407, 409, 444, 447, 448, 467, 482, 494, 502, 520, 522, 530, 533, 585, 588

Медици Лоренцо ди Пьерфранческо, Лоренцо иль Пополано, Лоренцо Младший, троюродный брат Лоренцо	101, 102, 142, 145, 172, 188, 212, 231, 242, 326, 327, 333, 357, 386, 389, 391, 417, 495, 520
Медици Лоренцо Урбинский, внук Лоренцо	520
Медици Орландо	137
Медици Оттавиано	132
Медици Пьеро Подагрик, отец Лоренцо	20, 143, 230, 240, 406
Медици Пьеро Младший, сын Лоренцо	24, 27, 34, 139, 154, 243, 357, 365, 469, 477
Медици Пьерфранческо, двоюродный дядя Лоренцо	242, 394
Мейсс Миллард	30
Мелето Франческо да	494
Меллер П.	174
Мёллер Эмиль	318, 331, 483, 537, 538
Мелони Альтобелло	325
Мелоццо да Форли	90, 289, 374, 474
Мелоццо Феррарец	347
Мельци Франческо	431
Мениль Жак	32, 188, 189, 336, 337, 343, 474
Менкен	29
Меркурио да Корреджо Джованни	333
Мидделдорф Ульрих Александр	325, 345
Микеланджело Буонаротти	10, 11, 15, 20-22, 24, 25, 31, 34, 55, 58, 71, 74, 75, 97, 106, 108-110, 117, 140, 153, 155, 159, 161-163, 167, 168, 175-177, 199, 201, 217, 218, 232, 238, 249, 270, 274-276, 278- 283, 304, 308-313, 316, 342, 344, 352, 353, 358, 363, 371, 404, 423, 436, 441, 443, 444, 448, 450, 451-456, 466, 468, 481, 495, 497, 506-513, 515, 516, 520-527, 529-533, 536-541, 586-588,
Микеле ди Джованни	см. Греко да Фьезоле
Микелино Доменико	99
Микелоццо Бартоломео ди	331
Микелоццо Микелоцци	49, 115, 116, 122, 127-130, 141, 177, 243, 317
Микоцци Никколо	336
Микьелли Маркантонио	510, 527
Миланези Газтано	30, 184
Мильоретти Аталанте	406
Мини Антонио	529
Мино да Фьезоле	48, 296
Мирон	153
Мишель Андре	187
Мишле Жюль	358
Модерно	71
Моланус Иоганнес	350

Монако Лоренцо	216, 244
Монтанти А.	175
Монте дель Форра	29, 50, 80, 133, 136, 260
Монтень Мишель	29
Монтелупо Баччо да (Бартоломео)	158
Монтепульчано Бартоломео да	65
Монтефельтро, род	372, 373, 381
Монтефельтро Гвидо Убальдо да, Гвидобальдо Урбинский	379, 381, 511
Монтефельтро Федерико де, Федерико Урбинский	20, 59, 80, 101, 161-163, 245, 249, 251, 324, 365, 366, 371-374, 376, 379-381
Моро Гюстав	6
Мюллер-Вальде Пауль	482
Мюнц Эжен	30, 170, 337, 471, 479, 482, 489, 499, 534, 535, 538

Н

Нальди Нальдо	145, 230, 327, 328, 336, 448, 470
Нанни (фра Джованни)	см. Анний из Витербо
Нарди Джакомо	27, 326
Нардо (Леонардо) ди Чоне	99
Нарни Антонио де	151
Нези Джованни	99, 243, 340, 398
Неро Бернардо дель	357
Нерон Клавдий Цезарь	51
Никко Фазола Джуста	346, 347
Никколи Никколо	41, 42, 50, 96, 202, 203
Николай V (Томмазо Парентучелли)	180, 248, 367, 445, 449
Николай Кузанский	323, 324
Нилсон К.Б.	479
Нифо Агостино	283
Нуньо Гайя Х. А.	см. Гайя Нуньо Х.А.
Ньоли Умберто	493
Ньютон Исаак	588

О

Овидий, Публий Овидий Назон	33, 74, 77, 105, 147, 157, 163, 184, 214, 222- 225, 227, 411, 413, 414, 519
Одази Лодовико	371
Олланда Франсиско де	167, 342, 540
Ольшки Леонард	483
Онести Настаджо дельи	387
Ориген	77, 204
Орсини Фульвио	29, 69, 160, 236
Орфей	204, 205

П

Паац Вальтер	149, 181
Павел II (Пьетро Барбо)	20, 42, 54, 151, 187
Павел III (Александр Фарнезе)	458

Павел Мидделбургский	360, 361
Павсаний	222
Палладио Андреа	114, 130, 168
Пальмиери Маттео	41, 47, 98, 149, 163, 194, 203, 204, 271, 322, 588
Пандольфини Джакопо	
ди Джанноццо	187
Пандольфини Джаноццо	137
Пандольфини Пьер Филиппо	127, 151, 182, 187, 204
Пандоне Порчелио	248, 373
Панормита (Антонио Беккаделли)	165, 279
Панофски Эрвин	30, 31, 150, 163, 165, 176, 189, 340, 342, 346, 349, 485, 536, 583
Паньини Санте	404, 481, 497
Папини Роберто	472, 473
Парацельс (Филипп Ауреол	
Теофраст Бомбаст фон	
Гогенгейм)	415
Паренти Пьеро	26
Паррасий из Эфеса	63, 85
Парронки Алессандро	347
Пасквалуччи Лорето	159
Пассаван Иоганн Давид	501
Пассерини Джузеппе Ландо	171
Пассиньяно, аббат	342
Пасти ди Андреа Маттео деи	199, 367, 369, 471
Пастор Людвиг фон	499
Патер Уолтер	6, 31, 320, 327, 477
Пацак Бернхард	184
Пацци Франческо	337, 386
Паче Альвизе дель	507
Пачоли Лука	20, 90, 91, 116, 218, 289, 347, 373, 379, 425, 458, 474, 527, 528
Педретти Карло	488, 490
Пезар Андре	344
Пезаро Леонардо да	166
Пезелино Франческо ди Стефано	63, 142, 384, 387
Пекхем Джон	286, 287, 416
Пеладан Жозефин	5, 320, 345, 351, 485
Пеллипариио да Кастельдуранте	
Никколо	263
Перини Герардо	278
Перино дель Вага	342, 458, 467
Перуджино (Вануччи) Пьетро	54, 90, 143, 148, 201, 238, 283, 284, 294, 299, 300, 307, 320, 321, 347, 350, 358, 383-385, 390, 391, 403, 404, 433, 436, 438, 443, 457, 461, 476, 492, 513, 586
Перуцци Бальдассаре Томмазо	67, 177
Пескара, маркиза	520
Пескара Камилло Леонардо де	347
Петерич Экарт	474
Петр Коместор	479

Петрарка Франческо	77, 96, 100, 108, 126, 163, 171, 195-197, 234, 247, 257, 264, 318, 338, 339, 361, 399, 522, 528, 529
Петрович Р.	473
Петруччи Пандольфо	233, 339, 493
Петч (Патч) Говард Роллин	170
Пехт Отто	171
Пиалла Берто	343
Пизано Андреа	203
Пизано Никколо	40
Пий II (Энеа Сильвио Пикколомини)	87, 128, 259, 324, 369, 371, 449
Пикар Шарль	151-153, 156
Пикколомини Энеа Сильвио	см. Пий II
Пико делла Мирандола Джованни	6, 29-31, 33, 45, 53, 74, 76, 78, 94, 95, 113, 119, 127, 163, 164, 188, 196, 205, 206, 208, 225, 244, 250, 257, 260, 262, 268, 271, 273, 279, 315, 318, 319, 332, 338, 357, 359-364, 385, 398-400, 418, 444, 446, 456, 470, 471, 476, 495, 498, 586
Пико делла Мирандола Джованни Франческо	444, 470, 586
Пикотти Джованни Баттиста	157
Пиктор Фабий	446, 447
Пини (Пино) Паоло	531
Пинтуриккио (Бернардино ди Бетто ди Бьяджо)	136, 247, 250, 313, 330, 385, 436-438, 457, 461, 493, 586
Пирамо да Монополи Реджинальдо	81, 164
Пирготель	см. Ласкари Дж.Дж.
Пистойя Джованни да	278
Питти Бартоломео	310
Пифагор Самосский	80, 179, 204, 414, 415, 432, 518, 519
Пиччинино Якопо	248
Планишиг Лео	152, 155, 349, 490, 500
Платина (Бартоломео Сакки)	151, 361
Платон	47, 48, 69, 70, 76, 77, 80, 81, 85, 86, 99, 110, 112-114, 118, 161, 168, 169, 188, 196-198, 204, 205, 207, 215, 225, 227, 247, 269, 279, 288, 292, 293, 295, 296, 299, 304, 315, 326, 347, 361, 410, 418, 433, 434, 458, 463, 467, 487, 491, 499, 501, 502, 518-520, 529
Плиний Старший Гай Секунд	29, 63, 76, 84, 146, 152, 159, 160, 166, 167, 411, 490
Плифон (наст. фам. Гемист) Георгий	359, 370, 371, 471
Плотин	29, 76, 80, 81, 271, 335, 340, 341, 491
Плутарх	89, 215, 327, 335, 438, 518, 538
Поджи Дж.	189, 482
Поджо Дж. Ф.	см. Браччолини Дж. Ф. Поджо

Поллайоло Антонио	17, 20, 43, 62, 63, 66, 71, 86, 133, 140, 143, 157, 203, 235, 249, 265, 276, 289, 295, 299, 303-305, 330, 332, 349, 383, 387, 388, 394, 410, 420, 426, 451
Поллайоло Пьеро	17, 62, 133, 138, 235, 383, 426
Полигнот	85
Полидоро	174
Поликлет	51
Полициано Анджело (наст. имя Аньоло Амброджини)	6, 16, 18, 24, 29, 33, 41, 66, 72, 74-76, 94, 126-128, 131, 133, 135, 141, 145, 149, 157, 162-164, 167, 170, 183, 188, 189, 196, 205, 208, 212, 213, 223, 224, 227, 250, 254, 258, 259, 261, 263, 264, 276, 279, 299, 315, 318, 320, 326, 328, 336, 339, 343, 353, 357, 360-365, 371, 385, 389, 422, 444, 471, 476, 508, 520, 529, 586, 588
Помпей, Гней Помпей Великий	238
Помпоний Мела	491
Понтано Джанджовиано	165, 332, 361
Понтелли Баччо (Бартоломео ди Рино)	376, 380, 473, 475
Понтормо (Карруччи) Якопо	27, 132, 183, 326, 529-531, 541
Попп Анни Э.	483
Попхем Артур Эварт	491, 492
Порта делла Баччо	399
Порфирий	205, 335, 434, 491
Поссе Ганс	327
Поуп-Хеннеси Джон Уиндэм	171, 471
Пракситель	57, 156
Предис Амброджо де	29, 518
Престель Иоганн Готлиб	349
Пришанезе Франческо	520
Продик	248
Прокл	208, 315, 326, 335, 338, 353, 446, 530
Протоген	86
Пруст Марсель	6, 477
Псевдо-Авсоний	252
Псевдо-Анфимий	333
Псевдо-Дионисий Ареопагит	104, 173, 214, 269, 341, 417
Псевдо-Донателло	48
Птолемей Клавдий	50, 80, 212
Пульезе Пьеро дель	148, 242, 330, 393
Пульезе Франческо ди Филиппо дель	66, 142, 148, 258, 476
Пульчи Луиджи	189, 196, 220, 319, 343, 411, 536
Пунджилеоне Луиджи	182
Пуссен Никола	584
Пуччи Джанноццо	147, 388
Пьер Анджоло	475
Пьеро из Борго	347
Пьеро де (деи) Франчески	см. Франческа Пьеро делла

Пьеро ди Козимо (Пьеро ди Лоренцо)	61, 66, 74, 142, 147, 148, 258, 260, 275, 297, 300, 351, 395, 426, 432, 587
Пьетро да Нуволариа	492
Пьомбо Себастьяно дель	507, 535
Пьяно Джузеппе дель	471
Р	
Рабле Франсуа	529
Раггианти Карло Лудовико	34
Раймонди Марко Антонио	464, 500, 526
Рафаэль Санти	10, 11, 40, 54, 70, 97, 107, 108, 136, 166, 174, 175, 217, 218, 220, 238, 239, 245, 247-249, 251, 253, 256, 260, 263, 275, 276, 283, 291, 294, 295, 297, 307, 308, 313, 314, 333, 350, 363, 378, 381, 404, 428, 436, 438, 443, 448, 449, 457, 459-461, 463-468, 471, 493, 495, 497-500, 506-516, 523, 525-527, 532, 534-537, 586, 587
Редиг де Кампос Деоклецио	498, 535
Реймон Марсель	187
Реймонт Альфред фон	32
Рейсх Иоганн	498
Ренда Умберто	535
Рене Анжуйский	337
Ренде Огюстен	154, 170, 583
Ренуччи Поль	154
Реньо Бартоломео дель	334
Рескин Джон	65
Риарио Рафаэль	446, 495
Ридольфи Роберто	536
Ридольфи Карло	166
Ридольфи Пьетро	339
Ринальдо	220
Ринуччини Аламанно	163, 177, 372, 588
Ринуччини Франческо	169
Рио Г. де	5, 479
Рипа Чезаре	198
Рихтер Жан Поль	159, 167
Риччи Коррадо	535
Риччо (собств. Бриоско) Андреа	71
Ро Габриэль де	161
Робб Неска Аделине	171
Роббиа Лука делла	58, 131, 138, 203, 263, 309, 346, 531
Ровере делла, род	17
Ровере делла Джулиано (Юлий II, см.)	444, 447, 448, 451
Ровере делла Франческо (Сикст IV, см.)	501
Рогир ван дер Вейден	379
Роллан Ромен	353
Романо Антониаццо	335, 492

Романо Джан Кристофоро	532
Романо Джулио	155, 307, 536
Ронто Маттео	169
Роско Уильям	5, 16, 23, 32, 35
Росселли Доменико	374
Росселли Козимо	29, 33, 284, 384
Росселлино Антонио	45, 47, 56, 296
Росселлино Бернардо	45, 137, 138, 151, 449-451
Россетти Габриель	280
Росси А.	182, 330
Росси Паоло Марио	189
Росцио Джироламо	69
Ротонди Паскуале	472, 475
Рубенс Питер Пауль	511
Рустичи Джованни Франческо	24, 34, 55, 321, 426
Руччеллаи Бернардо	27, 408, 469, 494, 515
Руччеллаи Джованни	40, 210, 323, 408, 588
С	
Савонарола Джироламо	12, 26, 27, 31, 93, 95, 96, 104, 147, 171, 207, 242, 244, 246, 257, 277, 297, 330, 343, 357, 360, 363, 364, 390, 392, 398-404, 405, 436, 440, 441, 444-446, 456, 469, 470, 479-481, 520
Саймондс Джон Эддингтон	344
Сакробоско (Иоанн Холивуд)	212
Салаи Якомо	278, 281, 343, 430
Сальви д'Андреа	112, 353
Сальвиати, семья	107
Сальвиати Пьетро	147
Сальвиати Чеккино	507
Сальми Марио	472
Салютати Лино	
Колуччо де Пьетро	41, 76, 77, 96, 163, 182, 197, 202, 204, 208, 210, 264, 361, 363, 399
Сангалло, братья	
(Антонио и Джулиано, см.)	183, 444
Сангалло Антонио да Старший	33, 67, 124, 125, 177, 450, 495, 530
Сангалло Джулиано да	17, 19, 20, 33, 40, 43, 107, 112, 115-117, 120- 122, 124, 128-132, 138, 141, 146, 147, 150, 155, 163, 177, 179-181, 183, 184, 186, 187, 195, 221, 261, 339, 347, 353, 382, 410, 426, 444, 450, 451, 453, 473, 475, 516, 522
Сангалло (собств. Джамберти)	
Франческо да	107, 155, 541
Сан-Джиминьяно Винченцио	40
Сандро	см. Боттичелли
Сан-Миньято Антонио да	318
Саннадзаро Якопо	126, 165, 233, 328, 501
Санпаолези Пьеро	156, 180
Сан Секондо	465, 501
Сансовино (Контуччи) Андреа	17, 24, 122, 131, 221, 339, 450
Сансовино Франческо	528

Санти Джованни	251, 371, 374, 377, 381
Сарто Андреа дель	27, 184, 443
Сартон Дж.	485
Сафо (Сапфо)	253
Сассетти Франческо	138, 139, 142, 143, 238, 241, 265, 365
Сеай Габриэль	349
Селлайо Якопо дель	147, 261, 263, 339
Сенека Луций Анней	211, 259, 265, 434
Сера И.	472
Сервий Туллий	164, 232, 333, 339
Серлио Себастьяно	449
Серра Луиджи	474
Сигизмунд I, имп.	367, 369
Сикст IV (Франческо делла Ровере)	18, 20, 66, 187, 366, 436, 446, 447, 451, 455, 469, 495, 501
Силанион	69
Силий Италик Тит Катий	247, 248
Симонид Кеосский	89
Синьорелли Лука	6, 18, 58, 80, 99, 102, 105, 108, 173, 174, 177, 227, 228, 230-233, 247, 249, 263, 275, 281, 282, 289, 313, 327, 339, 384, 403, 436-438, 440, 441, 493, 494, 521
Сирлин Йорг Старший	329
Скала Бартоломео	73, 117, 124, 131, 146, 181, 188, 189, 266
Скварчоне Франческо	41, 43, 149
Сквилли Бенедетто ди Микеле	183
Скорбаккья Джованни да Мариано	353
Скоти-Бертинелли Уго	351
Содерини Пьеро	27, 443, 515, 517, 519, 520
Соджи Никколо ди Доменико	24
Содома (Джованни де Бацци)	344, 457, 459, 498
Сократ	196, 247, 487
Сольми Эдмондо	482, 485-487, 491
Соммер Клеменс	499
Сощини Джованни Баттиста	340
Сперони дельи Альваротти Спероне	97
Спинелло	260
Спини Доффо	390
Стагирит	см. Аристотель
Стайтс Раймонд Сомерс	343
Сталь Анна Луиза Жермена де	497
Стаций Публий Папиний	327
Стейнби Торстен	537
Страдано Джованни (собств. Ян ван дер Страт)	183
Строцци, род	18, 393
Строцци Маттео ди Симоне	58
Строцци Онофрио	137
Строцци Филиппо	139, 365
Строцци Филиппо Младший	139
Суарес Франсиско	6

Суида Вильгельм	492
Сулла Луций Корнелий	149
Сулъе Гюстав	149, 173, 493
Сун Ди	351
Сфорца Баттиста	372
Сфорца Галеаццо	20
Сфорца Галеаццо Мария	128
Сфорца Лодовико Мария (Моро)	17, 18, 106, 143, 187, 196, 340, 383, 407, 418, 422
Сфорца Поликсена	367
Сфорца Франческо	18
Сципион Публий Корнелий Африканский Старший	247, 248
Т	
Таддеи Таддео	310
Тассо Дж.Б.	541
Тафи Андреа	166
Теа Эва	338
Тебальдео Антонио	151, 157, 501, 510, 511, 535
Тейлор Рэчел Аннанд	343
Теодорик Шартрский	78
Теска Пьетро	473
Тигри Джузеппе	183
Тиис Йенс Петер	321, 482
Тиме Ульрих	184
Тинторетто (Робусти) Якопо	75
Титце-Конрат Эрика	349
Тициан, Тициано Вечеллио	31, 136, 186, 262, 283, 345, 404, 529, 586
Тольная Шарль де	35, 155, 163, 168, 176, 345, 353, 452, 477, 497, 538-540
Томеи Пьетро	495
Томпсон Йейтс	170
Торнабуони, семья	18, 386
Торнабуони (урожд. Альбицци) Джованна	144, 188
Торнабуони Джованни	144
Торнабуони Лоренцо	141, 188
Торре Арнальдо делла	171, 331, 489
Торриджани Бастиано	24
Торриджани Торриджано	21, 24
Тосканелли Паоло дель Поццо	14, 106, 111, 112, 319, 323, 408
Трабюкко Жозеф	491
Траверсари Амброджо	203, 411, 502
Траини Франческо	500
Триболо Никколо	541
Тритемий Иоганнес	469
Тулуз-Лотрек Анри де	584
Тэн Ипполит Адольф	5, 12, 510, 535
У	
Уайт Дж.	348

Убальдини Оттавиано	380
Уиттекер (Виттакер) Томас	170
Ульман Герман	331
Ураний Мартин	322
Утенс Джусто	129, 183
Ущиелли Густаво	35, 489
Учелло Паоло	30, 63, 133, 134, 142, 204, 219, 220, 235, 264, 288, 350, 374, 377, 382
Уэллер Аллен Стюарт	473, 474
Ф	
Фабрици Корнелиус фон	328, 331
Фальке Отто фон	339
Фанелли Лука	17
Фантоцци Федерико	186
Фанчелли Лука	
Фаринелли Артуро	175
Фарнезе Александр (Павел III, см.)	532
Фацио Бартоломмео	84, 89
Февр Люсьен	583
Федериги Антонио	259, 329, 333
Федерико Урбинский	см. Монтефельтро Федерико
Феи Паоло ди Джованни	102
Феличиано Феличе	42, 43, 149/150
Феокрит	162
Фердинанд II Арагонский	162, 196
Ферранте (Фердинанд) I Неаполитанский	163, 165
Феррара Марио	481
Ферруоло А.Б.	338, 477
Ферруччи Андреа	28, 29, 138
Ферруччи Франческо ди Симоне	321
Фёрстер Отто Гельмут	182, 497
Фёрстер Р.	477, 536
Фестюжьер Андре Мари Жан Филарете	169
(Антонио ди Пьетро Аверлино)	41, 54, 59, 65, 114, 134, 135, 187, 220, 235, 292
Филельфо Франческо	64, 304, 328, 370, 471
Филипепи Антонио	386
Филипепи Симоне	343
Филипп II Македонский	434
Филипп V Македонский	434
Филиппино	см. Липпи Филиппино
Филострат Флавий	53, 89, 164, 167, 372
Фильене Пьетро да	172
Финигверра Мазо (Томмазо ди Антонио)	43, 60, 120, 195, 235, 314, 318, 387
Фичино Марсилио	5-7, 14, 16, 18, 26, 27, 29, 31, 33, 45, 47, 48, 59, 62, 64, 67, 69, 70, 73-78, 80, 85, 86, 89,

	90, 92, 94-99, 104, 105, 108, 111-115, 119, 120, 126-128, 131, 139, 141, 143, 145, 146, 150, 152, 157, 160, 161, 163, 169-171, 173, 179, 182, 183, 187-190, 196-200, 204-210, 212-215, 218-220, 225, 228-230, 237, 243-246, 250, 253, 255, 257-259, 261-264, 266, 268, 269, 271-275, 277, 279, 280, 285, 287, 289, 291-293, 299, 301, 303, 306, 318-320, 322, 323, 326, 331, 332, 337-341, 344, 349, 357-362, 364, 365, 371, 379, 380, 389, 391, 396, 402, 409, 412, 413, 415-420, 423, 430, 431, 434, 438, 441, 442, 446, 447, 463, 466, 469-471, 480, 486-488, 490-492, 494, 498, 502, 507, 511, 512, 525, 527, 529, 530, 535, 584, 586, 588, 589
Фишель Оскар	172, 175, 500, 537
Фишер Роберт	174, 327, 328
Фолиньо Никколо да	492
Фолькманн Людвиг	171, 174, 175
Фома Аквинский	70, 176, 177, 251, 269, 401
Фонцио Бартоломео	43, 150, 195, 238, 427
Фора, братья	см. Герардо дель Фора; Монте дель Фора
Форатти Альдо	345
Форези Бастиано	47
Фортегверри Никколо	138
Фосийон Анри	8, 535, 583
Фоссар Д.	452
Фосси Фердинандо	331
Фохт Борис Александрович	351
Фрай Роджер Эллиот	328
Франкастель Пьер	30, 186, 329, 346
Франкль Пауль	183
Франко Маттео	93
Франциск I, франц. король	516
Франциск Ассизский	138, 480, 538
Франча (Франческо Райболини)	497, 509
Франчабиджо (Франческо ди Кристофано)	184
Франческа Пьеро делла	8, 84, 90, 91, 134, 264, 272, 286, 289, 291, 292, 295, 303, 324, 346, 366, 369, 373, 374, 376, 382, 384, 412, 436, 461, 472, 492, 586
Франческо ди Джорджо Мартини	59, 61, 65, 66, 71, 73, 115, 121, 122, 124, 130, 161, 181, 184, 217, 263, 265, 373, 379, 465, 472-474
Франческо ди Симоне	54
Франчоне (Франческо ди Джованни ди Франческо)	99
Фрегозо Баттиста	337
Фрей Карл	153, 155, 162, 481, 539
Фрейд Зигмунд	278, 343
Фрейнд Лотар	329
Фуке Жан	241

Фумагалли Джузеппина	345, 483, 484, 488
Фуми Луиджи	493
Фурины Франческо	14, 16
Фуртвенглер Иоганн	
Адольф Михаэль	154
Фьекко Джузеппе	34, 150
Фьорентино Никколо, Спинелли Никколо	30
Х	
Халкидий	78
Хартт Фредерик	539
Хилл Дж.	29
Хильдегарда Бингенская	216
Хинд Артур Мейджер	318
Хит Вилсон К.	331
Хризолор Мануил	70, 195
Ц	
Царлино Джозеффо	500
Цезарь Гай Юлий	149, 247, 449
Цицерон Марк Туллий	69, 77, 87, 88, 247, 285, 339, 346, 434
Ч	
Чарла Симоне	497
Челлини Бенвенуто	40, 290, 313, 497, 530, 531, 541, 584
Чинелли Кальволи Джованни	478
Ченнини Ченнино ди Дреа	87
Чибо, семья	188
Чимабуэ Джованни (наст. имя Ченни ди Пепо)	83, 91
Чионе Андреа де	см. Верроккио
Чириако д'Анкона (Пицциколи)	42, 43, 122, 195, 247, 366, 367
Ш	
Шапиро Мейер	490
Шарф Альфред	478, 479
Шастель Андре	354, 533, 583-589
Шервинский Сергей Васильевич	326, 414
Шлейермахер Фридрих	5
Шлоссер Юлиус фон	162, 166, 346, 351, 483, 498, 499, 540
Шмарзов Август	353
Шнейдер Фридрих	174
Шницер Йозеф	479
Шрадер Лоренц	474, 475
Штегман Ганс	123
Штейнман Эрнст	177
Штеффлер Иоганн	470
Шуази Огюст	178
Шубринг Пауль	151, 157, 171, 172

Э	
Эбрео Леон	337, 535
Эгидий из Витербо	67, 68, 159, 163, 360, 445, 446, 449, 470, 495
Эйслер Роберт	479
Эквикола	337
Эклер Антал	160
Эмпедокл из Агригента	82, 238, 249, 434, 442
Эней Сильвий	см. Пий II
Энний Клавдий	501
Эпикур	411
Эпимах Афинский	411
Эразм Роттердамский, Дезидерий	36, 447, 583
Эредиа Паоло	164
Эрманин Федерико	172
Эсте, д'Эсте, род	163
д'Эсте Альфонсо	511, 529
д'Эсте Бальдассаре	29
д'Эсте Борсо	372
д'Эсте Джиневра (Малатеста)	367
д'Эсте Изабелла (Гонзага)	251, 256, 385, 390, 435, 517
д'Эсте Леонора Арагонская	164
д'Эсте Эрколе	164
Эттингер Леопольд Давид	157, 494, 495, 497
Эфрос Абрам Маркович	109
Ю	
Юден Якоб	340
Юиг Рене	484
Юлиан Флавий Клавдий, Юлиан Отступник	447
Юлий II (Джулиано делла Ровере)	175, 187, 265, 364, 365, 394, 404, 426, 436, 444-448, 451, 453, 455, 457, 458, 468, 495-499
Юлюбей Алис	336
Юст Гентский (Йоос ван Вассенхофе)	245, 374, 379, 473, 474
Юстиниан	494
Я	
Ямвлих	205, 326, 395, 437, 530
Яничек Хуберт	346

Содержание

Предисловие	5
Введение. Легенда о Медичи	14
Меценатство Лоренцо	16
Политика поддержания престижа искусства	17
Личная роль Лоренцо	19
«Школа в саду Сан Марко»	21
Легенда о «золотом веке»	26
<i>Приложение.</i> Портреты гуманистов	29
Примечания	30

Часть первая Художники и гуманисты

Раздел первый Собрания

Введение. Противоречия «Флорентийского музея»	39
Глава первая. Медальон «Колесница души»	45
Глава вторая. Медальоны палаццо Медичи и корналина Козимо	49
Глава третья. «Дионисийские» фигуры Донателло	56
Глава четвертая. «Этрусский музей» и «этрусское возрождение»	62
Глава пятая. Бюст Платона	69
Глава шестая. Бронзовые рельефы Бертольдо	71

Раздел второй Тексты

Введение. Труды академии Кареджи	76
<i>Приложение.</i> Иллюминированные рукописи гуманистов	80
Глава первая. Гуманистические установки истории искусства ..	83
Глава вторая. Гуманистические установки теории искусства ..	87
Глава третья. Данте, платоновская академия и художники	96
I. Усвоение Данте платоновской академией	96
II. Портрет Данте	99
III. Иллюстрированные рукописи и издания «Комедии»	100
IV. Две трактовки «Божественной комедии»: Боттичелли и Синьорелли	102
V. Космология и символика: Леонардо и Джулиано да Сангалло	106
VI. Данте и классическое искусство: Рафаэль и Микеланджело	107

Раздел третий
Программы

Введение. Парадигма архитектора	111
Глава первая. Храм	118
Глава вторая. Вилла	126
Поджо а Кайяно	128
Глава третья. Церковные интерьеры.	
Возрождение мозаики. Усыпальницы	133
Мозаика во Флоренции	133
Усыпальницы	137
Глава четвертая. Оформление светских зданий	141
Вилла Спедалетто	143
Циклы росписей Боттичелли на виллах	144
Палаццетто Бартоломео Скалы	146
Комнатные картины Боттичелли и Пьеро ди Козимо	147
Примечания	148
Комментарии	190

Часть вторая

Проблемы иконографии и стиля

Введение. Своеобразие Флоренции	193
Праздники	194
Эллинизм	195
Учение о поэзии и искусстве	197
«Музыка» и художественная культура	198

Раздел первый
Царство образов

Введение. Мирское и священное	202
Глава первая. Природа	212
I. Сфера и стихии	213
II. Круговорот времени в Поджо а Кайяно	221
III. «Пан Сатурнический»	227
Глава вторая. История	234
I. История пророков	236
II. История жрецов. Поклонение волхвов	239
III. Мудрецы и герои	244
Глава третья. Познание	249
I. Семь искусств и Музы	250
II. Паллада Медичи	254
Глава четвертая. Жизнь души	257
I. Три Грации	259
II. Два Эрота	260
III. Новая «психомахия»	262

Раздел второй
Алканье красоты

Введение. Метафизика красоты и художники	268
Глава первая. «Egos socraticus»	277
Глава вторая. Благородство форм	284
I. Математическая эстетика	286
II. Жизнь и движение	291
III. Человек и мир	295
Глава третья. Художественная «идея» и проблемы мастерства	301
Проблемы цвета	302
Примат рисунка	304
Рисунок и замысел	305
Замысел и неоконченный труд	307
Одушевленные орнаменты	313
Примечания	317
Комментарии	354

Часть третья
Мастера и государства

Введение. «Ренессансный миф»: золотой век и век катастроф	357
--	-----

Раздел первый
Начинания кондотьеров
(«гуманистическое» искусство в Римини и Урбино)

I. Praesclarum Ariminii Templum	367
II. Дворец в Урбино	371

Раздел второй
Флорентийские противоречия

Глава I. Боттичелли: драматургия чувств	386
Глава II. Филиппино Липпи: языческие «дикивины»	393
Глава III. Савонарола и искусство	398

Раздел третий
Леонардо да Винчи и неоплатонизм

Глава I. Леонардо во Флоренции	406
Глава II. «Наука» Леонардо и реакция против платонизма ..	410
I. Воззрения на природу	413
II. Первенство живописи	417
III. Открытие неоднозначности	422
Глава III. Истина искусства	426

I. «Поклонение волхвов»	427
II. Улыбка и ярость	429
III. Пещеры и просторы	432

Раздел четвертый

Умбрийские циклы росписей

I. Апартаменты Борджа	437
II. «Камбио» в Перудже	437
III. Капелла Сан Брицио в Орвьето	438

Раздел пятый

Римские свершения: Юлий II и церковное искусство

Глава I. Новый собор Святого Петра и задача сооружения мавзолея	449
Глава II. «Зерцало истории»: плафон Сикстинской капеллы	455
Глава III. «Зерцало вероучения»: Станца делла Сеньятура ..	457
«Торжество Святых Даров»	461
«Афинская школа»	462
«Парнас»	464
Правосудие и Добродетели	467
Примечания	469
Комментарии	502

Заключение

Гений и правила

Слава художников и век академий	505
I. Слава Рафаэля: торжество Эроса	507
II. Величие Леонардо: торжество Гермеса	515
III. Трагедия Микеланджело: триумф Сатурна	520
IV. Век академий	527
Примечания	533
Комментарии	542
Библиография	
1. Издания текстов	543
2. Современные исследования	545
Список иллюстраций	577

О.Ф. Кудрявцев. Культура зрелого итальянского Возрождения в освещении Андре Шастеля	581
---	-----

Указатель имен. Составитель <i>Е.Н. Балашова</i>	590
Иллюстрации	623

Андре Шастель
Искусство и гуманизм во Флоренции
времен Лоренцо Великолепного.
Очерки об искусстве Ренессанса
и неоплатоническом гуманизме

Компьютерная верстка В.Д. Лавреников

Лицензия ИД № 02089 от 19.06.2000 года
Подписано в печать с готовых диапозитивов 14.03.2001
Гарнитура NewtonС. Формат 60×88 $\frac{1}{16}$. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 39.
Уч.-изд. л. 39, 25. Тираж 3000 экз.
первый завод 1300 экз. Зак. № 4048

ООО «Культурная инициатива»
196105, г. Санкт-Петербург, пр. Гагарина, д.1
тел/факс (812)320-52-68
E-mail: cultiniciat@trade.spb.ru.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12