



ХУДОЖНИК
И ЗНАТОК

Эрвин
Пановский

Этюды
по иконолгии

АФОВ



Эрвин Панофский

ЭТЮДЫ
ПО ИКОНОЛОГИИ

ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ТЕМЫ
В ИСКУССТВЕ
ВОЗРОЖДЕНИЯ

Санкт-Петербург
Издательский Дом
«Азбука-классика»

2009

УДК 7.0
ББК 85.1
П 16

Erwin Panofsky
Studies in Iconology:
Humanistic Themes in the Art of the Renaissance
Copyright 1939
Copyright © 1962, 1967 by Erwin Panofsky
All rights reserved

Публикуется с разрешения издательства PERSEUS BOOKS, Inc. (США)
и Агентства Александра Корженевского (Россия)

Серия «Художник и знаток»

Перевод с английского Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской

Перевод цитат с древнегреческого Д. И. Захаровой,
с итальянского Н. Е. Булаховой и Н. И. Захаровой,
с латинского Д. И. Захаровой и К. А. Емельяненко,
с немецкого Е. Н. Козловой,
с французского Н. И. Захаровой

Оформление серии и макет А. В. Дзяка

Подбор иллюстраций Т. С. Радюкиной

Подготовка иллюстраций В. А. Макарова

В марке серии использован рисунок Питера Брейгеля
«Художник и знаток»

Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России»

- © Н. Г. Лебедева, перевод, 2009
- © Н. А. Осминская, перевод, 2009
- © Н. Е. Булахова, перевод цитат, 2009
- © Д. И. Захарова, перевод цитат, 2009
- © А. В. Дзяк, оформление серии, 2006
- © Издательский Дом «Азбука-классика», 2009

ISBN 978-5-395-00206-8

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие ко второму изданию • 7

Перевод Н. Г. Лебедевой

ЭТЮДЫ ПО ИКОНОЛОГИИ

Гуманистические темы в искусстве Возрождения

Предисловие • 23

Перевод Н. Г. Лебедевой

I. ВВЕДЕНИЕ • 27

Перевод Н. Г. Лебедевой

II. РАННЯЯ ИСТОРИЯ ЧЕЛОВЕКА В ДВУХ ЖИВОПИСНЫХ
ЦИКЛАХ ПЬЕРО ДИ КОЗИМО • 66

Перевод Н. А. Осминской

III. СТАРИК ХРОНОС • 123

Перевод Н. А. Осминской

IV. СЛЕПОЙ КУПИДОН • 165

Перевод Н. А. Осминской

V. ДВИЖЕНИЕ НЕОПЛАТОНИЗМА ВО ФЛОРЕНЦИИ
И СЕВЕРНОЙ ИТАЛИИ (БАНДИНЕЛЛИ И ТИЦИАН) • 226

Перевод Н. Г. Лебедевой

VI. ДВИЖЕНИЕ НЕОПЛАТОНИЗМА
И МИКЕЛАНДЖЕЛО • 292

Перевод Н. Г. Лебедевой

Приложение

ГЛИНЯНАЯ МОДЕЛЬ ИЗ ДОМА БУОНАРРОТИ • 383

Перевод Н. Г. Лебедевой

Библиография • 387

Список иллюстраций • 409

Указатель имен • 418

Столкнувшись с проблемой переиздания почти забытой и читателями, и издателями книги*, испытываешь противоречивые чувства: хочется либо переписать ее от начала до конца заново, либо совсем ничего в ней не трогать.

Отказавшись в силу своего возраста и обстоятельств от первого из этих двух искушений и слишком боясь Страшного суда, чтобы впасть во второе, автор решил пойти на компромисс. За исключением явных ошибок и опечаток, я оставил текст без изменений даже там, где он нуждался в пересмотре или хотя бы в переработке; однако, чтобы пробудить недоверие читателя, привел ссылки на книги и статьи, либо вышедшие после «Этюдов по иконологии», либо (в двух случаях), увы, оставшиеся в свое время незамеченными; а также добавил *exigente opportunitate***, собственные краткие комментарии. Таким образом, совесть моя осталась чиста и мне удалось, надеюсь, оказать некоторую помощь всем, кто пожелает и дальше изучать эту тему.

* *Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Oxford University Press, 1939. — Прим. ред.*

** Оценив преимущества (*лат.*).

§ I. В целом правомерность «иконологического» метода интерпретации ренессансного и барочного искусства была подвергнута сомнению К. Жильбером в его статье «О сюжете и бессюжетности в картинах эпохи Возрождения» (*Gilbert C. On Subject and Non-Subject in Renaissance Pictures // Art Bulletin. 1952. Vol. XXXIV. P. 202 ss.*). Действительно, «сюжет» не следует путать с «повествованием», а «чистый» пейзаж, натюрморт и жанровые картины действительно существовали в XVI веке (и стали чрезвычайно популярны в семнадцатом), но правда и то, что даже явно бессюжетные произведения могут передавать больше того, что «доступно глазу», как, например, согласно недавним исследованиям, «Пряхи» Веласкеса и «Художник в мастерской» Вермеера*; и что иной раз неопределенность самой темы или ее воплощения у художника свидетельствует скорее об избытке, чем о недостатке интереса к содержанию. Не далее как два года назад было доказано, что классический пример такого рода — «Гроза» Джорджоне (*Gilbert C. Op. cit. P. 211—214*) — допускает вполне убедительные или, по крайней мере, возможные толкования**, а что касается сложной программы, скрытой во фресках Корреджо в Камере ди Сан-Паоло, в которых приня-

* О символизме натюрморта см.: *Bergström I. Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century. London, [1956]*, с интересным вступлением (с. 1 и далее) и полной библиографией (с. 317 и далее).

** *Battisti E. Rinascimento e Barocco: Saggi. Roma, 1960. P. 146 ss.* О схожем примере (композиции Пуссена, даже более решительно переделанной автором, чем «Гроза» Джорджоне) см. недавнее небольшое эссе того же автора: *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum, Stockholm // Nationalmusei Skriftserie. Stockholm, 1960. Vol. V.*

то видеть лишь свободный полет резвой фантазии, то здесь я могу сослаться на недавно вышедшую собственную книжку «Иконография Камеры ди Сан-Паоло Корреджо» (*Studies of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1961. Vol. XXVI).

§ II. О выживании и возрождении классической мифологии в Средние века и в эпоху Ренессанса см.: *Seznec J. The Survival of the Pagan Gods* (Bollingen Series. 1953. Vol. XXXVIII; Harper Torchbook edition, 1961). Есть также важный обзор В. С. Хекшера (*Art Bulletin*. 1954. Vol. XXXVI. P. 306 ss.). О средневековом «разделении между классическими мотивами, приобретшими неклассическое значение, и классическими темами, выраженными через неклассические фигуры в неклассическом окружении», ср.: *Panofsky E. Renaissance and Renaissances in Western Art*. Stockholm, 1960, особенно с. 54—103.

С. 20: Об оттоновских изображениях Евангелистов и их классическом происхождении (ил. 7—10) ср.: *Weisbach W. Les Images des Evangélistes dans l'Evangélaire d'Othon III et leurs rapports avec l'antiquité* // *Gazette des Beaux-Arts*. Series 6. 1939. Vol. XXI. P. 131 ss.

С. 23: Более подробно о различных версиях «Морализованного Овидия» (французской и латинской, стихотворной и прозаической) и различных способах их иллюстрирования см.: *Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art*. P. 78—81.

Глава II. Ранняя история человека в двух живописных циклах Пьеро ди Козимо

С. 34 и далее: Моя интерпретация картины Пьеро ди Козимо «Обнаружение Вулкана» из Хартфорда (ил. 17) подверглась нападкам ныне покойного Р. Лэнгтона

Дугласа (*Langton Douglas R. Piero di Cosimo. Chicago, 1946. P. 27 ss.*), и эти нападки вызвали оживленную дискуссию: *Art Bulletin. 1946. Vol. XXVIII. P. 286 ss.; Vol. XXIX. 1947. P. 143 ss., 222 ss., 284.*

Глава III. Старик Хронос

С. 72 и далее: Об иконографии Эона см.: *Levi D. Aion // Hesperia. 1944. Vol. XIII. P. 269 ss.*

С. 90: Фигура в черном, расположенная в левом верхнем углу картины Бронзино «Обличение Наслаждения» (ил. 66) и интерпретированная мной как персонификация Истины, с помощью которой Время приподнимает завесу над безнравственной сценой, скорее является персонификацией Ночи, пытающейся воспрепятствовать «снятию покрова» (мнение, высказанное в частном порядке Вальтером Фридлендером).

Глава IV. Слепой Купидон

С. 98 (примечание, перенесенное со с. 97): Некоторые ошибки в моем описании иллюстраций Оппиана (ил. 93 и 94), отчасти вызванные отсутствием качественных снимков рукописи Марциана, были исправлены в ценнейшей книге К. Вайцмана «Греческая мифология в византийском искусстве» (*Studies in Manuscript Illumination. Princeton, 1951. Vol. IV. P. 123 s.*).

С. 102 и далее: Иконографическое значение слепоты, как символа невежества и других нравственных и/или интеллектуальных недостатков, недавно было рассмотрено в превосходной статье В. Деонна́ (*Déonna W. La Cécité mentale et un motif des stalles de la Cathédrale de St. Pierre à Genève // Zeitschrift für Schwei-*

zerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1958. Bd. XVIII. S. 68 ss.).

С. 117: В статье Ф.Эджиди, на которую я не обратил внимания (*Egidi F. Un Trattato d'Amore inedito di Fra Guittone d'Arezzo // Giornale storico di letteratura Italiana. 1931. Т. CXIX. Р. 49 ss.*), показано, что уничтожительное описание Любви, опровергаемое Франческо Барберино, можно идентифицировать: это сонет Гвиттоне д'Ареццо, где каждая деталь, которой Барберино приписывает положительный смысл, носит отрицательный и даже зловещий характер. Если оптимистическую интерпретацию Барберино передает миниатюра на ил. 90, то фрески, представленные на ил. 88 и 91, явно непосредственно иллюстрируют стихотворение Гвиттоне; однако следует помнить, что оно передает суть традиции, которая восходит к античности, а в сжатой и христианизированной форме выражена в приведенном Исидором Севильским определении Любви как «*daemon fornicationis... alatus*»* (см. с. 203, прим. 31). Стихотворный и морализованный парафраз определения Исидора можно найти в стихах Теодульфа Орлеанского (*Dümmler E. (ed.) Poetae Latini Aevi Carolini. 1881. Т. I. Р. 543 s. No. XLV.*

С. 126 и далее: Тема Эроса и Антэроса была рассмотрена (хотя и без ощутимых результатов) Р. В. Меррилом (*Merrill R. V. Eros and Anteros // Speculum. 1944. Vol. XIX. Р. 265 ss.*).

С. 128: Идея противопоставления Эроса и Антэроса и связанное с ней представление о «Купидоне, снимающем с глаз повязку» (ил. 106) явно увлекали венецианского скульптора Николо Роккатальяту, прозванного

* Крылатый демон похоти (*lam.*).

Мастером Путто. Одна из его очаровательных бронзовых статуэток изображает маленького путто, держащего в левой руке петуха (*Planiscig L. Venezianische Bildhauer der Renaissance. Vienna, 1921. S. 605. Abb. 669; ср. ил. 98 наст. изд.*), а другая из той же серии — путто, протирающего глаза (*Ibid. S. 606. Abb. 671*).

Глава V. Движение неоплатонизма во Флоренции и Северной Италии

С. 131 и далее: Мое краткое изложение взглядов Марсилио Фичино было частично подвергнуто справедливой критике в обзоре П. О. Кристеллера (*Review of Religion. 1940—1941. Vol. V. P. 81 ss.*); его возражения были учтены в моей последующей работе «Ренессанс и ренессансы в искусстве Запада», с. 182 и далее. Более подробно см.: *Kristeller O. The Philosophy of Marsilio Ficino. New York, 1943; Chastel A. Marsile Ficin et l'art. Genève; Lille, 1954; Nelson J.C. Renaissance Theory of Love. New York, 1958.*

С. 149, прим. 69: О присутствии музыканта на многочисленных полотнах, изображающих Венеру, у Тициана и его последователей см.: *Brendel O. The Interpretation of the Holkham Venus // Art Bulletin. 1946. Vol. XXVIII. P. 65 ss.; ср. также переписку: Ibid. 1947. Vol. XXIX. P. 143 ss., 222 s., 284.*

С. 150 и далее: Неудивительно, что с 1939 года ведутся споры относительно смысла картины Тициана «Любовь земная и Любовь небесная» (ил. 108), споры эти будут, конечно, вестись и дальше. Обзор литературы на эту тему хорошо представлен Р. Фрейханом (*Freyhan R. The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1948. Vol. XI. P. 68 ss.,*

особенно с. 85 и далее). О нынешнем состоянии дела см.: *Wind E. Pagan Mysteries in the Renaissance*. New Haven, 1958. P. 122 ss., а также: *Tervarent G. de. Attributs et Symboles dans l'art profane, 1450—1600*. Genève, 1958—1959. Col. 397 s.

С. 151, строки 5 и 6 снизу: Ряд неточностей в описании двух шпалер из Музея декоративных искусств (ил. 116 и 117) исправлен здесь с помощью великолепной статьи Ж. Порше (поначалу оставшейся без внимания): *Porcher J. Deux Tapisseries à rébus // Humanisme et Renaissance*. 1934. Vol. II. P. 57 ss.

С. 160 и далее: О так называемой «Аллегии маркиза д'Авалоса» Тициана (ил. 118) см.: *Tervarent G. de*. Op. cit. Col. 363 ss.; о венецианских свадебных сценах в мифологическом антураже (таких как картина Париса Бордоне, ил. 121) см.: *Wind E. Bellini's Feast of the Gods*. Cambridge, Mass., 1948. P. 37 s.

С. 166 и далее: Моя интерпретация «Воспитания Купидона» Тициана была оспорена Э. Уиндом (*Wind E. Pagan Mysteries in the Renaissance*. P. 76 ss.).

Глава VI. Движение неоплатонизма и Микеланджело

С. 187 и далее: О гробнице Юлия II Микеланджело см.: *Tolnay C. de. Michelangelo*. Vol. IV (The Tomb of Julius II). Princeton, 1954, с полной библиографией до года издания; *Einem H. von. Michelangelo*. Stuttgart, 1959. S. 40 ss., 71 ss., 135 ss.; *Chastel A. Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris, 1959. P. 459 ss. Что касается обезьян, которых связывают с двумя «Рабами» из Лувра, то, несмотря на противоречие между моей (и де Тольная, с. 98 и далее) неоплатонической интерпретацией и позицией Х. В. Янсона, солидарного с А. Кондиви в том, что обезьяны симво-

лизируют Живопись и Скульптуру (*Condivi A. Apes and ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance // Studies of the Warburg Institute. 1952. Vol. XX. P. 295 ss.*), можно снять это противоречие, предположив, что смысл «Рабов» (хотя это и не подтверждается документально) претерпел изменения в сознании самого Микеланджело и что описание Кондиви соответствует этим изменениям.

Я, однако, твердо уверен, что первый проект гробницы (1505) предусматривал изображение Папы в сидячем, а не полулежащем положении (ил. 131 и 132 наст. изд., в противоположность реконструкции, которую предложил де Тольнай, ил. 203, и воспроизвели, с изменениями или без оных, Шастель, с. 463, ил. 9, и фон Эйнем, с. 42, ил. 6), хотя в моей реконструкции фигура Папы и два поддерживающих ее ангела были слишком велики; теперь они уменьшены приблизительно до размеров других фигур.

Оба эти предположения — а именно что Папа был изображен сидящим на троне и что его фигура была гораздо меньше, чем я думал, — подтвердились открытием, сделанным через четыре года после публикации «Этюдов по иконологии»: было доказано, что выполненная вчерне фигура Папы, в 1508 году прибывшая морем из Каррары в Рим и обнаруженная в римской мастерской Микеланджело после его смерти в 1564 году, была использована Никола Кордьером для создания статуи св. Григория на троне, которую и по сей день можно видеть в церкви Сан-Грегорио аль Чьело (*Hess J. Michelangelo and Cordier // Burlington Magazine. 1943. Vol. LXXXII. P. 55 ss.*). Де Тольнай (с. 15) утверждает, что фигура, обнаруженная в мастерской Микеланджело после его смерти (а следовательно, «Св.

Григорий» Кордьера), «по-видимому, являлась» одной из двух папских статуй (Льва X и Климента VII), замысленных для капеллы Медичи и, как известно, вытесанных вчерне в 1524 году; это утверждение не соответствует технической и практической стороне дела: мраморные блоки, предназначавшиеся для надгробий Медичи, естественно, были оставлены Микеланджело в его *флорентийской* мастерской, когда он навсегда покинул Флоренцию в 1534 году, и позднее были использованы для других целей; при этом *abbozzo*^{*}, использованная Кордьером, была найдена в *римской* мастерской Микеланджело.

Что касается употребления слова «бага»^{**} в значении «носилки» (*una sorte di lettiga*^{***}), а не «катафалк», то я рад сообщить тем, кто не нашел этого значения в «*Vocabulario degli Accademici della Crusca*» (*Tolnay C. de. Op. cit. P. 84. Note 7*), что подобные примеры, в том числе и из Макиавелли, можно найти в томе I издания, посвященного принцу Евгению (Венеция, 1806. С. 312), и в томе II текущего издания знаменитой «*Quinta Edizione*» (Флоренция, 1866. С. 57).

С. 199 и далее: О капелле Медичи Микеланджело см.: *Tolnay C. de. Michelangelo. Vol. III (The Medici Chapel). Princeton, 1948*, с подробной библиографией до года издания; *Einem H. von. Op. cit. P. 82 ss.* Совершенно иную, чисто династическую интерпретацию предложил Ф. Хартт (*Hartt F. The Meaning of Michelangelo's Medici Chapel // Essays in Honor of Georg Swarzenski. Chicago, 1957. P. 145 ss.*). Эта интерпретация, тем более

* Заготовка (*um.*).

** «Гроб» (*um.*).

*** Род носилок (*um.*).

спорная, что она во многом основана на неверном истолковании двух строк стихотворения Гандольфо Перрино, написанного незадолго до 1546 года, будет более подробно рассмотрена по другому поводу.

С. 211: Ввиду того что на звериной головке, украшающей ларец Лоренцо Урбинского (Il Pensieroso*), присутствуют усы, это, по мнению некоторых зоологов, голова рыси, а не летучей мыши (мнение, которое высказали в частном порядке д-р Херберт Фридман и профессор Эдгар Уинд). Это не противоречит предложенной здесь интерпретации, поскольку зоркая рысь (см. «Иконологию» Чезаре Рипы, а именно «Чувства», где рысь обозначает зрение) может служить символом бережливости, как и зоркой бдительности (вспомним, что французы деликатно называют скупого «un peu regardant»**; но мне, и не только мне, кажется, что характерные черты звериной головки в скульптуре Микеланджело, представляющей собой скорее маскарон, чем натуралистичный «портрет», наводят на мысль скорее о летучей мыши, чем о рыси. Хотя у летучей мыши действительно нет усов, но у рыси — острые уши, тупой нос и, кроме того, большие зоркие глаза, вошедшие в поговорку на всех языках. Эта тема была подробнейшим образом освещена в кн.: Cederlöf O. Fladdermusen // Symbolister. I (Tidskrift för Konstvetenskap. XXX. Malmö, 1957. P. 89 ss., особенно с. 99—115).

С. 212 и далее: О рисунках Кавальери и близких к ним (ил. 158, 159, 162—167) см.: Tolnay C. de. Op. cit. Vol. III. P. 111 ss., 199 s., 220 s.; Vol. V (The Final Period). Princeton, 1960. P. 181 s.; Popham A.E., Wilde J. The Italian

* Размышляющий (*ит.*).

** «Осмотрительным» (*фр.*).

Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle. London, 1949. P. 265 ss.; *Einem H. von.* Op. cit. P. 107 ss.; *Goldscheider L.* Michelangelo's Drawings. London, 1951. No. 92—97; *Dus-sler L.* Die Zeichnungen des Michelangelo: Kritischer Katalog. Berlin, 1959. Nr. 117, 234, 238, 241, 365, 589, 721. Поскольку интерпретация «Сна» (ил. 167 наст. изд.; см. также: *Tervarent G. de.* Op. cit. Col. 263), согласно которой это Морфей, пробуждаемый Иридой (*Pigler A.* The Importance of Iconographical Exactitude // *Art Bulletin.* 1939. Vol. XXI. P. 228 ss.), оказалась ненадежной (*Ibid.* P. 402), похоже, возникло определенное единодушие относительно смысла всех этих композиций; Б. Д. Киршенбаум (*Kirschenbaum B.D.* Reflections on Michelangelo's Drawings for Cavaliere // *Gazette des Beaux-Arts.* Series 6. 1951. Vol. XXXVIII. P. 99 ss., опубликованные в ноябре 1960 года) видит отличия скорее в оттенках смысла, чем в самой сути.

Как утверждает А. ван де Пут (*Put A. van de.* Two Drawings of the Fêtes at Binche for Charles V and Philip (II), 1549 // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1939—1940. Vol. III. P. 49 ss., особенно с. 52), ошибочная интерпретация «Тития» Тициана (ил. 160) как «Прометея» восходит приблизительно к 1550 году и принадлежит Хуану К. Кальвету д'Эстрелла, ее справедливо отверг П. Бероки (*Beroqui P.* Tiziano en el Museo del Prado // *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones.* 1926. T. XXXIV. P. 247 ss.). Однако в отличие от ван де Пута Бероки не разделяет, а со всей определенностью отвергает мнение о том, что все четыре картины, некогда украшавшие «*pieza de las Furias*»* во

* «Зал Фурий» (исп.).

дворце в Мадриде, погибли при знаменитом пожаре 1734 года, а две картины, хранящиеся ныне в Прадо — «Титий» и «Сизиф», — всего лишь копии, предположительно выполненные Алонсо Санчесом Коэльо (ум. 1590). Это мнение (между делом отвергнутое также в четвертом издании книги «Klassiker der Kunst», второе издание которой цитирует ван де Пут) не подтверждается документами, где картины «Титий» и «Сизиф», в отличие от «Тантала» и «Иксиона», упоминаются не как погибшие, а как «сильно пострадавшие» (*maltratado*). Поэтому Х. Титце в своей книге (*Tietze H. Tizian. Vienna, 1936. Bd. I. S. 188; Bd. II. S. 298*) описывает и воспроизводит две картины из Прадо с оговоркой, что их нынешнее состояние не позволяет судить о них со всей определенностью.

Оригинал «Прометей» Рубенса, проданный самим мастером сэру Дадли Карлтону в 1618 году с пометкой о том, что орел написан Франсом Снайдерсом, обнаружился примерно в 1950 году и ныне принадлежит Художественному музею Филадельфии; см.: *Kimball F. Rubens' Prometheus // The Burlington Magazine. 1952. Vol. XCIV. P. 67 f.* Поэтому на ил. 161 фотография этого великолепного оригинала, любезно предоставленная директором Анри Марсо, заменяет фото слабой копии, которую пришлось поместить в издании 1939 года.

Приложение

С. 231 и далее: Что касается «Победы» Микеланджело (ил. 173), то мои возражения против гипотезы Й. Вильде, согласно которой глиняная модель из дома Буонарроти (ил. 172) была выполнена в качестве подготовительного эскиза к этой группе, а не к «Геркуле-

су, побеждающему Какуса» на Пьяцца делла Синьория, были поддержаны де Тольнаем (Op. cit. Vol. III. P. 98 ss., 183 ss.), но не убедили д-ра Вильде; см.: *Wilde J. Michelangelo's 'Victory' // The Charlton Lectures on Art Delivered at Kings College in the University of Durham, Newcastle upon Tyne. London, 1954, особенно с. 18 и далее. Et adhuc sub iudice lis est**.

Эти библиографические заметки, конечно, не претендуют на полноту. Их главная цель — подчеркнуть, что «Этюды по иконологии» были написаны более двух десятилетий назад. Заинтересованному читателю предоставляется отыскать сведения для восполнения допущенных пробелов и главное — выработать свое собственное суждение.

Эрвин Панофский

Принстон, январь, 1962

* Вопрос до сих пор не решен (*лат.*).

ЭТЮДЫ ПО ИКОНОЛОГИИ

Гуманистические темы
в искусстве Возрождения

Шесть лекций, посвященных памяти Мэри Флексер, напечатанные в этом томе, отчасти не новы*. Во вступительной главе обобщено переработанное содержание методологической статьи, опубликованной автором в 1932 году**, а также работы, посвященной изучению классической мифологии в средневековом искусстве, опубликованной годом позже в соавторстве с д-ром Ф. Закслем***; содержание лекции «Старик Хронос» отчасти совпадает с содержанием главы из книги «Melancholia», также написанной автором совместно с д-ром Закслем****; а лекция о Пьеро ди Козимо объединяет две статьи, недавно опубликованные в изданиях «Journal of the Warburg Institute»***** и «Worcester Museum Annual»*****.

Оправдание этому можно найти в следующем соображении: методологическая статья вышла, а «Melancholia» выйдет на немецком языке, и обе могут

* Лекции были повторены с любезного разрешения господина М. Э. Парка, президента Брайн Маур Колледжа, и Института прогрессивных исследований в Принстоне под покровительством факультета искусств и археологии Принстонского университета.

** Библ. 248. [Здесь и далее дается ссылка на издание, включенное в раздел «Библиография». — *Прим. ред.*]

*** Библ. 238.

**** Библ. 253, второе издание Библ. 252, в печати.

***** Библ. 239.

***** Библ. 247.

быть не вполне доступны для английского и американского читателя. Идеи, выдвинутые в работе по классической мифологии в Средние века, настолько важны для понимания всего цикла лекций, что представляется целесообразным снова обратиться к ним здесь. А две статьи о Пьеро ди Козимо были из практических соображений опубликованы порознь и вне связи с другими работами.

В более широком смысле вклад д-ра Закля в создание этой небольшой книги представляется еще более значительным. Методы, которые старался применять автор этой книги, основаны на том, что он и д-р Закль восприняли от покойного профессора А. Варбурга и стремились использовать в своем многолетнем сотрудничестве. Даже теперь, когда это сотрудничество закончилось, автору трудно отделить настоящее от прошлого, «*nostrasque domos, ut et ante, frequentat*»^{*}.

Автор хотел бы выразить благодарность издателям журнала «*Journal of the Warburg Institute*» и директору Художественного музея Ворчестера Ф. Г. Тейлору за разрешение на переиздание статей о Пьеро ди Козимо; господам А. Э. Остину-мл., О. Бренделу, С. К. Хью, барону Г. фон Эрфу, А. М. Френду-мл., Дж. Джероле, Х. Грей, Т. М. Грину, Ф. Р. Б. Годольфину, Р. Голдуотеру, К. Леманн-Хартлебену, Х. Янсону, Р. Оффнеру, А. Панелле, К. Т. Паркеру, Я. Розенбергу, М. Шапиро, А. Шарфу, О. Странку, Х. Шварценски, Б. Л. Ульману, К. Вайцману, Х. Э. Уетею, Э. Т. Деволду, сэру Роберту Уитту и Р. Виттковеру, а также господам М. Бибер, Х. Фрэнк,

^{*} «Наши дома, как и прежде, он посещает» (*лат.*) (Овидий. *Метаморфозы*, 9, 323. Перевод С. В. Шервинского).

Б. да Коста Грин и Л. Р. Тейлор за предоставленные сведения, фотографии и ценные советы; г-же Элеоноре К. Маркванд за исчерпывающую консультацию по вопросам ботаники; г-же Марго Каттер за подготовку указателя имен и библиографии; господам П. Ундервуду и А. М. Уиксу за выполнение рисунков для ил. 131, 132, 136, 137 и чертежа, а также г-же М. Сколари за плодотворное сотрудничество в подготовке редакции английского текста.

Кроме того, глубочайшую благодарность автор выражает своим друзьям в Брайн Маур Колледже, как преподавателям, так и студентам, чье гостеприимство и внимание сделали чтение этих лекций столь приятным; а также г-ну Бернарду Флекснеру, чья доброжелательная и великодушная заинтересованность позволила опубликовать эти материалы в их в настоящем виде.

Чтения памяти Мэри Флекснер

Чтения памяти Мэри Флекснер были учреждены 17 февраля 1928 года в Брайн Маур Колледже Бернардом Флекснером в честь его сестры, выпускницы этого колледжа. Соответствующее пожертвование позволяет приблизительно раз в год по усмотрению дирекции колледжа выделять гонорар одному из американских или иностранных ученых, наиболее проявившему себя в области «гуманитарных наук» в самом широком понимании этого термина. Лекторы живут в Брайн Мауре в течение шести недель и помимо чтения публичных лекций ведут занятия со студентами и аспирантами.

Цель чтений памяти Мэри Флекснер — привлечь в колледж известных ученых, чтобы создать дополнительный стимул для работы преподавателей и студентов, для стремления к тем идеалам и к тому высокому уровню образования, которыми колледж сможет гордиться. Выделенные средства позволяют публиковать материалы чтений, посвященных памяти Мэри Флекснер. Настоящее издание является седьмым из серии этих публикаций.

§ I

Иконография — это раздел истории искусства, который изучает содержание, или значение, произведения искусства, а не его форму. Попробуем же определить различие между *содержанием*, или *значением*, с одной стороны, и *формой* — с другой.

Когда на улице знакомый приветствует меня, снимая шляпу, с *формальной* точки зрения я вижу не более чем изменение некоторых очертаний в картине окружающего мира, состоящей из цвета, линий и объемов. Автоматически воспринимая эти очертания как *предмет* (человека), а изменение — как *событие* (снятие шляпы), я перехожу границы чисто формального восприятия и вступаю в первый круг *содержания*, или *значения*. Воспринятый таким образом смысл является простейшим и легкодоступным, назовем его *фактическим значением*; он раскрывается посредством отождествления определенных видимых форм с определенными предметами, знакомыми мне из практического опыта, и посредством отождествления изменений в их расположении с определенными действиями или событиями.

Далее, предметы и события, опознаваемые таким образом, естественно, вызовут у меня определенную реакцию. По тому, как мой знакомый совершает свое действие, я могу понять, в хорошем ли он настроении и каково его отношение ко мне — безразлич-

ное, доброжелательное или враждебное. Эти психологические нюансы придадут жестам моего знакомого дополнительное значение, назовем его *экспрессивным*. Оно отличается от *фактического* тем, что постигается не простым отождествлением, а «прочувствованием». Чтобы понять это значение, мне необходима определенная чувствительность, но она все же является частью моего практического опыта, то есть моего ежедневного знакомства с предметами и событиями. Поэтому и *фактическое*, и *экспрессивное* значения можно отнести к одному разряду — к разряду *первичных*, или *естественных*, значений.

Однако мое осознание того, что снятие шляпы означает приветствие, относится к совершенно иной сфере толкования. Эта форма приветствия характерна для западного мира и восходит к эпохе средневекового рыцарства: рыцарь обычно снимал шлем в знак собственных миролюбивых намерений и уверенности в благожелательности других. Ни австралийский бушмен, ни древний грек не поняли бы, что снятие головного убора — это не просто практическое действие, имеющее некую экспрессивную составляющую, но и знак учтивости. Чтобы понять смысл этого действия, мне потребовалось знакомство не только с миром окружающих меня предметов и событий, но и с выходящим за его пределы миром обычаев и культурных традиций, присущих определенной цивилизации. И наоборот, мой знакомый не стал бы приветствовать меня, снимая шляпу, если бы не осознавал смысл этого действия. Что же касается экспрессивной составляющей, то он может ее и не осознавать. Следовательно, воспринимая снятие шляпы как учтивое приветствие, я распознаю в нем значе-

ние, которое можно назвать *вторичным*, или *условным*; оно отличается от *первичного*, или *естественного*, тем, что подлежит рассудочному, а не чувственному восприятию, и тем, что сознательно вкладывается в практическое действие, посредством которого передается.

И наконец, представляя собой не только естественное событие, происходящее в пространстве и времени, не только естественное выражение настроения и чувств, не только условное приветствие, действие моего знакомого может многое сказать опытному наблюдателю о его «личности». Черты его личности обусловлены его принадлежностью к XX веку, его национальностью, общественным положением и образованием, его биографией и нынешним окружением, кроме того, как личности, ему присущи определенные взгляды и отношение к окружающему миру, которые, если их сформулировать, можно было бы назвать его философией. В отдельно взятом действии, выражающем вежливое приветствие, все эти факторы проявляются лишь отчасти, но вполне отчетливо. Конечно, составить внутренний портрет человека на основании одного этого действия мы бы не смогли, нам понадобилось бы множество подобных наблюдений, истолкованных в соответствии с нашей общей осведомленностью о времени, к которому принадлежит этот человек, его национальности, общественном положении, интеллектуальном уровне и так далее. И все-таки все качества, которые явно присутствовали бы в этом внутреннем портрете, подспудно присутствуют в каждом отдельном действии, и наоборот, каждое действие может быть истолковано в свете этих качеств.

Значение, выявленное таким образом, можно назвать *внутренним значением*, или *содержанием*; оно относится к сущности, тогда как две другие разновидности значения — *первичное*, или *естественное*, и *вторичное*, или *условное*, — относятся к явлению. Это значение можно охарактеризовать как объединяющий принцип, лежащий в основе и служащий объяснением как видимого события, так и его постигаемого разумом смысла и определяющий даже форму, которую приобретает видимое событие. *Внутреннее значение*, или *содержание*, конечно, настолько же неподвластно нашей воле, насколько *экспрессивное* значение воспринимается помимо нее.

Переноса итоги этих рассуждений с повседневной жизни на произведение искусства, можно сказать, что его содержание, или значение, имеет те же три уровня:

I — ПЕРВИЧНОЕ, или ЕСТЕСТВЕННОЕ, ЗНАЧЕНИЕ, подразделяемое на ФАКТИЧЕСКОЕ и ЭКСПРЕССИВНОЕ. Оно постигается через восприятие *формы* как таковой, то есть определенного сочетания линий и цветов или имеющих определенные очертания кусков бронзы или камня, изображающих такие *объекты*, как человеческие фигуры, животных, растения, дома, орудия труда и так далее; а также — благодаря отождествлению их взаиморасположения с *событиями* и благодаря восприятию их *экспрессивных* свойств, таких как печальный характер позы или жеста или спокойствие и уют интерьера. Мир чистых *форм*, воспринимаемых в качестве носителей *первичных*, или *естественных*, значений, можно назвать миром художественных *мотивов*. Перечисление этих

мотивов является *пред-иконографическим* описанием произведения искусства.

2 — ВТОРИЧНОЕ, или УСЛОВНОЕ, ЗНАЧЕНИЕ. Оно постигается через осознание того, что фигура мужчины с ножом изображает св. Варфоломея, фигура женщины с персиком в руке олицетворяет Правдивость, группа фигур, сидящих за столом в определенном порядке и в определенных позах, представляет Тайную вечерю, а фигуры двух борющихся людей — Единоборство Порока и Добродетели. Осознавая это, мы связываем в искусстве *мотивы* и сочетания *мотивов (композиции)* с *темами* или *понятиями*. *Мотивы*, воспринимаемые, таким образом, как носители *вторичного*, или *условного*, значения, можно назвать *образами*, а сочетания образов являются тем, что в древности называли «*invenzioni*», а мы называем *сюжетами* или *аллегориями*¹. Описанием таких *образов, сюжетов и аллегорий* и занимается иконография в узком смысле этого слова. Фактически, когда мы говорим о *содержании* в широком смысле, противопоставляя его *форме*, мы имеем в виду главным образом область *вторичного*, или *условного*, значения, то есть мир неких *тем и понятий*, выраженных в *образах, сюжетах и аллегориях*, в отличие от области *первичного*, или *естественного*, значения, выраженного в художественных *мотивах*. «Формальный анализ» в вёльфлиновском понимании представляет собой главным образом анализ мотивов и сочетаний мотивов (композиций), тогда как формальный анализ в точном смысле этого термина должен избегать таких слов, как «человек», «лошадь» или «колонна», не говоря уже о таких оценках, как «без-

образный треугольник между ногами „Давида“ Микеланджело» или «восхитительная ясность очертаний человеческого тела». Очевидно, что точный *иконографический анализ* в узком смысле подразумевает верное определение *мотивов*. Если нож, позволяющий нам узнать св. Варфоломея, на самом деле не нож, а штопор, значит, перед нами не св. Варфоломей. Кроме того, важно отметить, что утверждение «эта фигура представляет собой образ св. Варфоломея» подразумевает сознательное намерение художника изобразить св. Варфоломея, тогда как экспрессивные свойства фигуры могут при этом быть переданы непреднамеренно.

3 — ВНУТРЕННЕЕ ЗНАЧЕНИЕ, или СОДЕРЖАНИЕ. Оно постигается через выявление присутствия тех основополагающих принципов, характерных для определенной нации, эпохи, общественного слоя, религиозных или философских убеждений, которые были невольно восприняты одной личностью и отразились в одном произведении. Нечего и говорить, что эти принципы, проявляясь и в «композиционных методах», и в «иконографическом значении», проливают на них свет. Например, в XIV и XV веках (самый ранний образец можно датировать приблизительно 1310 годом) традиционный тип «Рождества» с Девой Марией, возлежащей на ложе, нередко стали заменять новым — с Марией, опустившейся на колени перед Младенцем, в позе поклонения. С композиционной точки зрения эта перемена означает, грубо говоря, замену четырехугольной схемы на треугольную; с иконографической (в узком смысле этого слова) — введение новой темы, текстуально сформулирован-

ной такими авторами, как Псевдо-Бонавентура и св. Бригитта. Но в то же время эта перемена указывает на новое эмоциональное наполнение, характерное для позднего Средневековья. Исчерпывающее истолкование внутреннего значения, или содержания, могло бы даже показать, что технические приемы, характерные для определенной страны, эпохи или художника — например, предпочтение мрамора бронзе в скульптуре Микеланджело или особое использование штриха в его рисунке, — это проявления того же мироощущения, которое присутствует и во всех других особенностях его стиля. Рассматривая, таким образом, чистые формы, мотивы, образы, сюжеты и аллегории как проявления лежащих в их основе принципов, мы трактуем все эти элементы как то, что Эрнст Кассирер назвал *«символическими» значениями*. Если мы ограничиваемся утверждением, что знаменитая фреска Леонардо да Винчи изображает группу из тринадцати человек, сидящих за обеденным столом, и что эта группа представляет Тайную вечерю, мы рассматриваем произведение искусства как таковое и трактуем его композиционные и иконографические особенности как его собственные свойства и признаки. Но если мы пытаемся осмыслить ее как документ, относящийся к личности Леонардо, или к культуре итальянского Высокого Возрождения, или к определенному религиозному мировоззрению, мы рассматриваем произведение искусства как проявление чего-то еще, что выражается в бесконечном разнообразии других проявлений, и трактуем композиционные и иконографические особенности произведения как более подробное свидетельство этого «чего-то еще». Выявление и интерпретация этих *«символических»*

значений (которые обычно не осознаются самим художником и могут даже явно отличаться от того, что он сознательно стремился выразить) составляют предмет *иконографии в широком смысле* — метода интерпретации, представляющего собой скорее синтез, чем анализ. И если верное определение мотивов является предпосылкой верного *иконографического анализа в узком смысле*, то верный анализ образов, сюжетов и аллегорий является предпосылкой верной *иконографической интерпретации в широком смысле*, если только речь не идет о тех произведениях, в которых опускается вся сфера вторичного, или условного, значения и присутствует стремление к прямому переходу от *мотивов* к *внутреннему значению*, как это происходит в европейской пейзажной живописи, натюрморте и жанре, — то есть если речь не идет об исключительных явлениях, характерных для поздних, изощренных стадий какого-либо длительного периода развития.

Каким же образом мы добиваемся верного *пред-иконографического описания* и верного *иконографического анализа в узком смысле*, имея конечной целью раскрытие *внутреннего значения*?

Если речь идет о *пред-иконографическом описании*, ограниченном сферой *мотивов*, все обстоит довольно просто. Предметы и события, изображение которых с помощью линий, цвета и объемов составляет сферу *мотивов*, можно распознать, как мы убедились, на основе практического опыта. Каждый узнает изображение человека, животного или растения и отличит изображение гневного лица от веселого. Конечно, в отдельных случаях нашего собственного практического опыта окажется недостаточно, например, если

перед нами изображение какого-нибудь вышедшего из употребления или незнакомого орудия, неизвестного нам животного или растения. В таких случаях нам необходимо расширить свой практический опыт с помощью книг или обращения к специалистам, при этом мы не выходим за пределы практического опыта как такового.

Однако даже в этой области мы сталкиваемся с особым рода трудностями. Не говоря уже о том, что предметы, события и эмоции могут быть неузнаваемы в силу неумения или умысла изобразившего их автора; в принципе невозможно добиться верного пред-иконографического описания или определить первичное значение, безоглядно основываясь на практическом опыте. Он совершенно необходим для пред-иконографического описания, но еще не гарантирует его правильности.

В пред-иконографическом описании «Трех волхвов» Рогира ван дер Вейдена из Берлинского музея (ил. 1), конечно, следует избегать таких слов, как «волхвы», «Младенец Иисус» и так далее. Но необходимо указать, что в небе показано видение маленького ребенка. А откуда мы знаем, что изображение этого ребенка представляет собой видение? То, что оно окружено сиянием из золотых лучей, не является достаточным основанием для такого предположения, ибо подобное сияние встречается в изображениях Рождества, где имеется в виду, что Младенец Иисус настоящий. То, что ребенок на картине Рогира является видением, позволяет установить только та дополнительная подробность, что он парит в воздухе. В такой же позе он мог бы сидеть на подушке на земле; вполне вероятно, что Рогир при создании картины использо-

вал рисунок, изображающий сидящего на подушке ребенка, выполненный с натуры. Единственный довод, позволяющий утверждать, что ребенок на берлинской картине является видением, — это то, что он изображен в пространстве без видимой опоры.

Но существуют сотни изображений, на которых люди, животные и неодушевленные предметы кажутся парящими в воздухе вопреки законам земного притяжения, и это не означает, что они являются видениями. Например, в миниатюре из Евангелия Оттона III, хранящегося в Государственной библиотеке Мюнхена, целый город изображен в пустом пространстве, тогда как персонажи стоят на твердой земле (ил. 2)². Неискушенный зритель мог бы предположить, что город висит в воздухе благодаря волшебству. Но в данном случае отсутствие опоры не означает чудесного преодоления законов природы. Это изображение реального города Наина, где произошло воскрешение юноши. На миниатюре, датируемой приблизительно 1000 годом, в отличие от более реалистичных изображений, этот пустой промежуток отнюдь не означает реального трехмерного пространства, а просто служит отвлеченным воображаемым фоном. Странные полукруглые вырезы в основании башен свидетельствуют о том, что на более реалистичном образце, предшествовавшем созданию нашей миниатюры, город располагался на холмистой местности, но был перенесен в изображение, где исчезло осмысление пространства, соответствовавшее представлениям о перспективе. Лишенная опоры фигура в картине ван дер Вейдена означает чудесное видение, тогда как изображение парящего города в оттоновской миниатюре не означает чуда.

Эти противоположные толкования возникают благодаря таким качествам, как «реалистичность» картины и «нереалистичность» миниатюры. Но то, что мы моментально и почти произвольно улавливаем в них эти качества, не означает, что мы можем давать верное пред-иконографическое описание какого-либо произведения, не угадав, так сказать, его *«место»* в истории. Хотя мы думаем, что распознаем мотивы на основе просто и исключительно практического опыта, на самом деле мы понимаем, «что видим» в соответствии с тем, как *предметы* и *события* выражались в *формах* в зависимости от *различных исторических условий*³.

Иконографический анализ, имеющий дело с *образами, сюжетами и аллегориями*, а не с *мотивами*, предполагает, конечно, нечто большее, чем то знакомство с предметами и событиями, которое мы приобретаем посредством практического опыта. Оно предполагает знакомство с определенными *темами* и *понятиями*, осуществляемое через литературные источники посредством целенаправленного чтения или приобщения к устной традиции. Наш австралийский бушмен не смог бы определить сюжет Тайной вечери, для него это было бы только выражение идеи совместного принятия пищи. Чтобы понять иконографическое значение картины, ему пришлось бы познакомиться с содержанием Евангелия. Если в произведениях воплощены *темы*, выходящие за рамки библейских сюжетов и эпизодов из истории или мифологии, известных любому «образованному человеку», то все мы оказываемся в роли австралийского бушмена. В таком случае нам тоже надо постараться узнать то, о чем прочли или узнали из других источников создатели

этих произведений. Но опять же, тогда как знакомство с определенными *темами* и *понятиями*, осуществляемое через литературные источники, совершенно необходимо для *иконографического анализа*, оно еще не гарантирует его правильности. Для нас так же невозможно дать верный *иконографический анализ*, бездумно применяя наши литературные познания к мотивам, как дать правильное *пред-иконографическое описание*, бездумно применяя наш практический опыт к *формам*.

На картине венецианского художника XVII века Франческо Маффей изображена прекрасная молодая женщина, которая держит в правой руке меч, а в левой — блюдо с лежащей на нем отрубленной головой мужчины (ил. 3); считалось, что это изображение Саломеи с головой Иоанна Крестителя⁴. Действительно, в Библии говорится, что голова св. Иоанна Крестителя была принесена Саломее на блюде. Но при чем тут меч? Голову Иоанну Крестителю сама Саломея не отрубала. В связи с отрубленной мужской головой в Библии говорится и о другой прекрасной женщине по имени Юдифь. Но если это Юдифь, то возникает ситуация прямо противоположная. С мечом все в порядке — Юдифь сама обезглавила Олоферна, но при чем тут блюдо, если в Библии ясно сказано, что голова была положена в мешок? Таким образом, с нашей картиной сопоставимы два литературных источника — с одинаковой степенью вероятности и сомнительности. Если интерпретировать ее как изображение Саломеи, то тексту соответствует блюдо, но противоречит меч; а если рассматривать ее как изображение Юдифи, то тексту соответствует меч, но противоречит блюдо. Мы ни за что не реши-

ли бы эту проблему, если бы могли опираться только на литературные источники. К счастью, все обстоит иначе. Точно так же как могли мы корректировать наш практический опыт, исследуя, как в различных исторических условиях *объекты* и *события* выражались в *формах*, — то есть исследуя историю стиля, так можем мы корректировать и наше знание литературных источников, исследуя, как в различных исторических условиях определенные *темы* или *понятия* выражались в *объектах* и *событиях*, — то есть исследуя историю *типов*.

В данном случае нам необходимо выяснить, существовали ли до того, как Франческо Маффеи написал свою картину, какие-либо изображения Юдифи, не вызывающие сомнений (например, в силу присутствия на них служанки Юдифи) с противоречащим сюжету блюдом, или какие-либо изображения Саломеи, не вызывающие сомнений (например, в силу присутствия на них родителей Саломеи) с противоречащим сюжету мечом. И что же? Хотя мы не можем привести ни одного изображения Саломеи с мечом, мы находим в Германии и Северной Италии несколько картин XVI века, на которых изображена Юдифь с блюдом⁵; существовал *тип* «Юдифи с блюдом», но не было *типа* «Саломеи с мечом». Из чего можно со всей уверенностью заключить, что на картине Маффеи также изображена Юдифь, а не Саломея, как считалось ранее.

Далее возникает вопрос, почему художники позволяли себе переносить мотив блюда с сюжета о Саломее на сюжет о Юдифи, а не мотив меча с сюжета о Юдифи на сюжет о Саломее. На этот вопрос можно ответить, опять-таки обратившись к истории

типов. Во-первых, меч был признанным почетным атрибутом Юдифи, многих мучеников и таких Добродетелей, как Справедливость, Стойкость и так далее; поэтому он был бы неуместен рядом с блудницей. Во-вторых, в XIV—XV веках изображение блюда с головой св. Иоанна Крестителя стало самостоятельным предметом поклонения (*Andachtsbild*), особенно популярным в странах Северной Европы и в Северной Италии (ил. 4); оно отделилось от изображений Саломеи, подобно тому как изображение св. Иоанна Евангелиста, припавшего к груди Христа, отделилось от «Тайной вечери» или изображение Марии на ложе — от Рождества. Существование этого предмета поклонения объясняет устойчивую связь между представлением об отрубленной мужской голове и о блюде, а потому мотив блюда скорее мог возникнуть вместо мотива мешка на картине, изображающей Юдифь, чем мотив меча мог проникнуть на картину, изображающую Саломею.

Интерпретация *внутреннего значения, или содержания*, имеющая дело с «*символическими*» значениями, а не с *образами, сюжетами и аллегориями*, предполагает нечто большее, чем знакомство с определенными *темами* или *понятиями*, осуществляемое через литературные источники. Желая определить принципы, которые лежат в основе выбора и изображения *мотивов*, а также создания и интерпретации *образов, сюжетов и аллегорий* и которые придают значение даже формальному построению и используемым техническим приемам, мы вряд ли найдем какой-то один текст, который полностью соответствовал бы этим принципам, как Евангелие от Иоанна, XIII: 21 и далее, соответствует иконографии Тайной вечери. Чтобы уло-

вить эти принципы, необходимы способности, сравнимые с даром диагноста, — способности, к которым лучше всего подходит в значительной степени скомпрометированное определение «*синтетическая интуиция*» и которые могут быть лучше развиты у талантливой дилетантки, чем у эрудита-ученого.

Однако чем более субъективен и иррационален этот источник толкования (ибо интуитивный подход всегда будет обусловлен психологией и «Weltanschauung»^{*} толкователя), тем более необходима корректировка, потребовавшаяся там, где речь шла только об *иконографическом анализе в узком смысле* или даже просто о *пред-иконографическом описании*. Если даже наш практический опыт и знание литературных источников могут ввести нас в заблуждение, будучи примененными безоглядно, насколько опаснее было бы довериться просто и исключительно интуиции! И если наш практический опыт необходимо корректировать, исследуя, как в различных исторических условиях *объекты и события* выражались в *формах* (история *стиля*); если наше знание литературных источников необходимо корректировать, исследуя, как в различных исторических условиях определенные *темы и понятия* выражались в *объектах и событиях* (история *типов*), — то так же или даже еще более необходимо корректировать нашу синтетическую интуицию, исследуя, как в различных исторических условиях *общие и важнейшие направления развития человеческой мысли* выражались в определенных *темах и понятиях*. В целом это можно назвать историей *культурных проявлений*, или «символов»,

^{*} «Мировоззрением» (нем.).

в понимании Эрнста Кассирера. Искусствоведу необходимо сверять то, что он считает *внутренним значением* исследуемого произведения или группы произведений, с тем, что он считает *внутренним значением* как можно большего числа документов цивилизации, исторически связанных с этим произведением или группой произведений, которые он может освоить, — документов, свидетельствующих о политических, поэтических, религиозных, философских и социальных тенденциях, характеризующих изучаемую личность, эпоху или страну. И наоборот, специалисту, изучающему политическую жизнь, поэзию, религию, философию и социальные процессы, необходимо аналогичным образом использовать произведения искусства. Именно в поиске *внутреннего значения, или содержания*, различные гуманитарные дисциплины встречаются на равных, вместо того чтобы оставаться друг у друга на подхвате.

И в заключение: желая выразиться как можно точнее (что, конечно, не всегда важно в обычном разговоре или письме, где общий контекст проясняет значение наших слов), мы должны различать *три уровня содержания, или значения*, самый низкий из которых обычно путают с формой, а второй является особой областью иконографии в узком смысле. На каком бы уровне мы ни находились, наша интерпретация будет зависеть от наших субъективных средств и именно поэтому нуждается в корректировке посредством исследования исторических процессов, итог которых можно назвать *традицией*.

В сводной таблице я подытожил то, что постарался прояснить выше. Но нужно иметь в виду, что четко различимые категории, которые в этой таблице,

Сводная таблица

Объекты интерпретации	Действия интерпретации	Средства интерпретации	Корректирующие принципы интерпретации	ИСТОРИЯ ТРАДИЦИИ
I — <i>Первичное, или естественное, содержание</i> — а) фактическое, б) экспрессивное, — составляющее область художественных мотивов	<i>Пред-иконографическое описание</i> (и псевдоформальный анализ)	<i>Практический опыт</i> (знакомство с объектами и событиями)	История <i>стиля</i> (как в различных исторических условиях <i>объекты и события</i> выражались в <i>формах</i>)	
II — <i>Вторичное, или условное, содержание, составляющее область образов, сюжетов и аллегорий</i>	<i>Иконографический анализ</i> в узком смысле	<i>Знание литературных источников</i> (знакомство с определенными темами и понятиями)	История <i>типов</i> (как в различных исторических условиях определенные <i>темы, или понятия, выражались в объектах и событиях</i>)	
III — <i>Внутреннее значение, или содержание, составляющее область «символических» значений</i>	<i>Иконографическая интерпретация</i> в широком смысле (иконографический синтез)	Синтетическая интуиция (знакомство с важнейшими направлениями развития человеческой мысли), обусловленная индивидуальной психологией и «Weltanschauung»	История <i>культурных проявлений, или вообще «символов»</i> (исследование того, как в различных исторических условиях <i>важнейшие направления развития человеческой мысли</i> выражались в определенных <i>темах и понятиях</i>)	

казалось бы, определяют три независимые области значения, в действительности относятся к аспектам одного явления, а именно произведения искусства в целом. Так что в данной работе методы подхода, представленные здесь как три не связанные друг с другом действия в исследовательской работе, сливаются в единый органичный и неразделимый процесс.

§ II

Теперь, когда мы переходим от проблем иконографии вообще к проблемам иконографии Ренессанса в частности, нас прежде всего, естественно, будет интересовать то явление, которое отражено в самом названии Ренессанса: возрождение классической античности.

Ранние итальянские авторы, писавшие об истории искусства, такие как Лоренцо Гиберти, Леон Баттиста Альберти и особенно Джорджо Вазари, считали, что классическое искусство было ниспровергнуто в начале христианской эры и возродилось, только когда на его основе возник стиль Ренессанса. Причиной этого ниспровержения, по мнению упомянутых авторов, было нашествие варваров и враждебность раннехристианских священников и ученых.

Думая так, ранние авторы были и правы и не правы одновременно. Не правы — поскольку в эпоху Средневековья традиция не была полностью разрушена. Классические представления — в литературе, философии, науке и искусстве — продолжали существовать веками, их даже целенаправленно возрождали при Карле Великом и его последователях. Однако правда

в том, что в целом отношение к античности кардинально изменилось именно с началом Ренессанса.

Средневековые отнюдь не пренебрегало визуальными ценностями классического искусства и проявляло большой интерес к интеллектуальным и поэтическим ценностям классической литературы. Однако важно, что именно в период зрелого Средневековья (XIII—XIV века) классические *мотивы* не использовались для воплощения классических *тем*, и наоборот — классические *темы* не выражались в классических *мотивах*.

Например, на фасаде собора Св. Марка в Венеции можно видеть два больших рельефа одинакового размера: один — римской работы III века нашей эры, другой — выполненный в Венеции спустя почти тысячу лет (ил. 5, 6)⁶. Сходство *мотивов* на них заставляет предположить, что средневековый мастер сознательно повторил классический рельеф, чтобы сделать к нему парное произведение. Однако римский рельеф изображает Геркулеса, несущего Эриманфского вепря царю Эврисфею, а средневековый мастер, заменив львиную шкуру волнистыми драпировками, испуганного царя — драконом, а вепря — оленем, превратил мифологический сюжет в аллегорию Спасения. В итальянском и французском искусстве XII—XIII веков мы находим множество подобных случаев прямого и сознательного заимствования классических мотивов, при котором языческие темы заменяются на христианские. Достаточно упомянуть самые известные примеры этого проторенессансного явления: скульптуры Сен-Жиля и Арля, знаменитую «Встречу Марии и Елизаветы» в Реймском соборе, которая долгое время датировалась XVI веком, или

«Поклонение волхвов» Никколо Пизано, в котором сочетание фигур Девы Марии и Младенца Иисуса обнаруживает влияние саркофага Федры, и поныне существующего в Кампосанто в Пизе. Даже более частыми, чем такие прямые повторения, являются примеры длительного и традиционного использования классических мотивов, многие из которых последовательно применялись к различным христианским образам.

Как правило, такие перетолкования облегчались или даже сами собой напрашивались благодаря определенному иконографическому сходству; так, например, фигура Орфея использовалась для изображения Давида, а тип Геркулеса, вытаскивающего Цербера из Аида, — для изображения Христа, выводящего Адама из преисподней⁷. Но есть случаи, когда взаимосвязь между классическим прототипом и христианской переработкой является чисто композиционной.

С другой стороны, когда средневековый художник иллюстрировал сюжет о Лаокооне, этот персонаж изображался как плешивый старик в средневековом одеянии, который набрасывается на жертвенного быка с подобием топора в руках, в то время как в нижней части картинки плавают два мальчика, а из воды высовываются морские змеи⁸. Эней и Дидона изображались как изысканная средневековая пара, играющая в шахматы, или напоминали скорее пророка Нафана перед Давидом, чем античного героя перед его возлюбленной (ил. 12). А Фисба ждала Пирама на готической могильной плите с надписью «*Hic situs est Ninus rex*»*, предваряемой непременно крестом (ил. 11)⁹.

* «Здесь погребен царь Нин» (лат.).

Когда мы задаемся вопросом о причине этого странного разделения между классическими *мотивами*, приобретшими неклассическое значение, и классическими *темами*, выраженными через неклассические фигуры в неклассическом окружении, ответ следует искать в различии между изобразительной и текстовой традицией. Художники, которые использовали мотив Геркулеса для изображения Христа или мотив Атласа для изображения Евангелистов (ил. 7—10)¹⁰, находились под впечатлением визуальных примеров, которые были у них перед глазами, прямо ли повторяли они классический памятник или воспроизводили более поздний образец, идущий от классического прототипа через ряд промежуточных трансформаций. Художники, которые изображали Медею как средневековую принцессу или Юпитера как средневекового судью, просто переводили в образы описания, найденные в литературных источниках.

Это действительно так, и текстовая традиция, через которую знание классических тем, особенно классической мифологии, передавалось на протяжении Средних веков, имеет исключительное значение не только для медиевиста, но и для того, кто изучает ренессансную иконографию. Ведь даже в итальянском Кватроченто именно из этой сложной и нередко весьма искаженной традиции, а не из подлинных классических источников многие черпали свои представления о классической мифологии и обо всем, что с ней связано.

Если говорить о классической мифологии, можно описать пути этой традиции так. Уже поздние греческие философы считали языческих богов и полубогов просто олицетворениями сил природы или мо-

ральных качеств, а некоторые даже рассматривали их как обыкновенных людей, со временем обожествленных. В последний век существования Римской империи эти тенденции заметно усилились. В то время как Отцы Христианской церкви старались доказать, что языческие боги — это или обман, или злые демоны (передавая таким образом немало ценных сведений о них), сам языческий мир настолько отделился от своих божеств, что образованным людям приходилось черпать знания о них из энциклопедий, дидактических поэм или романов, специальных трактатов по мифологии и комментариев к классическим поэтам. Среди этих позднеантичных текстов, где мифологические персонажи интерпретировались аллегорически, или «морализировались», если использовать средневековое выражение, были важны «Nuptiae Mercurii et Philologiae»^{*} Марциана, «Mitologiae» Фульгенция и прежде всего превосходный «Комментарий» Сервия к Вергилию, в три-четыре раза превосходивший по объему сам текст и, очевидно, гораздо более известный читателям.

На протяжении Средних веков эти и подобные тексты широко эксплуатировались и получали дальнейшее развитие. Таким образом мифологические сведения сохранялись и становились доступны средневековым поэтам и художникам. Во-первых, в энциклопедиях, развитие которых началось с таких ранних авторов, как Беда и Исидор Севильский, было продолжено Рабаном Мавром (IX век) и достигло расцвета в период зрелого Средневековья в обширных трудах Винсента из Бовэ, Брунетто Латини, Бартоломео Анг-

^{*} «Бракосочетание Меркурия и Филологии» (лат.).

лико и других. Во-вторых, в средневековых комментариях к классическим и позднеантичным текстам, особенно к «Nuptiae» Марциана Капеллы — труду, который уже был снабжен примечаниями ирландских ученых, таких как Иоанн Скот Эриугена, и был подробно прокомментирован Ремигием Осерским (IX век)¹¹.

В-третьих, в специальных трактатах по мифологии, например в так называемых «Мифографах» I и II, которые, однако, относятся к более раннему периоду и основаны главным образом на Фульгенции и Сервии¹². Важнейший труд подобного рода, так называемый «Мифограф III», приписывается англичанину, знаменитому схоласту Александру Неккаму (ум. 1217)¹³; его трактат, впечатляющий обзор всех сведений, имевшихся к 1200 году, который можно назвать обобщающим трудом по мифографии зрелого Средневековья, даже использовал Петрарка при описании облика языческих богов в поэме «Африка».

За время, отделяющее «Мифограф III» от Петрарки, произошла дальнейшая «морализация» классических божеств. Персонажи античной мифологии не только интерпретировались в моралистическом плане вообще, но и вполне определенно соотносились с христианской верой, то есть, например, Пирам трактовался как Христос, Фисба — как человеческая душа, а лев — как Зло, пятнающее ее одеяние; в то же время Сатурн служил примером, как в хорошем, так и в плохом смысле, поведения священнослужителей. К такого рода текстам относятся французский «Ovide Moralisé»¹⁴, «Fulgentius Metaforalis» Джона Райдвола¹⁵, «Moralitates» Роберта Холкотта, «Gesta Romanorum» и прежде всего латинский «Морализованный Овидий», написанный около 1340 года французским богословом Петром

Берхорием, или Пьером Берсюиrom, который был лично знаком с Петраркой¹⁶. Его труд предваряет специальная глава, посвященная языческим богам, основанная главным образом на «Мифографе III», но снабженная характерными для христианства морализациями, и это вступление без выброшенных из него для краткости морализаций приобрело большую популярность под названием «*Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum*»^{* 17}.

Новое и очень важное начинание предпринял Боккаччо. В своей «*Genealogia Deorum*»^{** 18} он не только дал новый обзор материала, значительно расширившегося с 1200 года, но и попробовал сознательно вернуться к античным первоисточникам и внимательно сопоставить их друг с другом. Его трактат свидетельствовал о начале критического, или научного, подхода к классической античности и может быть назван предшественником таких истинно научных ренессансных трактатов, как «*Historia Deorum Syntagmata*»^{***} Л. Г. Джиральдуса, который считал себя вправе смотреть на своего популярнейшего средневекового предшественника свысока как на «автора простонародного и не заслуживающего особого доверия»¹⁹.

Необходимо отметить, что до «*Genealogia Deorum*» Боккаччо центром средневековой мифографии был район, весьма удаленный от прямой средиземноморской традиции: Ирландия, Северная Франция и Англия. Это также касается и Троянского цикла, наиболее важной эпической темы, дошедшей до потом-

* «Альбрик, Книга об изображениях богов» (лат.).

** «Происхождение богов» (лат.).

*** «Сочинение по истории богов» (лат.).

ков от классической античности; его первая основательная средневековая редакция — «Roman de Troie»*, который часто сокращался, адаптировался и переводился на другие языки, — принадлежит Бенуа де Сент-Мору, уроженцу Бретани. Мы действительно можем говорить о протогуманистическом движении — то есть об активном интересе к классическим темам при отказе от классических мотивов, сосредоточенном в северной части Европы, — в противовес проторенессансному движению, то есть активному интересу к классическим мотивам при отказе от классических тем, сосредоточенному в Провансе и Италии. Чтобы лучше понять суть ренессансного движения, надо иметь в виду тот примечательный факт, что Петрарка, описывая богов своих римских предков, должен был обращаться к компендиуму, созданному англичанином, и что итальянские иллюстраторы «Энеиды» Вергилия в XV веке должны были обращаться к миниатюрам рукописей «Roman de Troie» и его производных. Ибо, будучи излюбленным чтением знатных дилетантов, эти произведения привлекли внимание профессиональных художников²⁰ и были подробно проиллюстрированы гораздо раньше, чем текст самого Вергилия, который читали только ученые и школяры.

Совершенно очевидно, что художники, которые с конца XI века пытались перевести в образы такие протогуманистические тексты, никак не могли делать это в соответствии с классической традицией. Одним из ранних и наиболее разительных тому примеров является миниатюра, относящаяся примерно к 1100 году,

* «Роман о Трое» (фр.).

вероятно выполненная в школе Регенсбурга, изображающая классических богов по описаниям из «Комментария на Марциана Капеллу» Ремигия (ил. 13)²¹. На этой миниатюре Аполлон едет на крестьянской телеге, держа в руке нечто вроде букета из бюстов трех Граций. Сатурн похож скорее на романскую консоль, чем на отца олимпийских богов, а орел Юпитера снабжен сиянием, как у орла св. Иоанна Евангелиста или голубя св. Григория.

Тем не менее резкое различие изобразительной и текстовой традиции, как бы важно оно ни было, само по себе еще не объясняет странного разобщения классических *мотивов* и классических *тем*, характерного для искусства зрелого Средневековья. Ибо, даже поначалу следуя изобразительной традиции в отношении определенных классических образов, от этой традиции сознательно отказались в пользу изображения абсолютно неклассических персонажей, как только Средневековье выработало свой собственный стиль.

Примерами этого процесса являются, во-первых, классические образы, попадавшие в изображения христианских сюжетов, такие как языческие идолы, часто встречающиеся в сценах мученичества и им подобных, или солнце и луна в сцене Распятия. Если в каролингских изделиях из слоновой кости используется чисто классический тип *Quadrige Solis** и *Biga Lunae***²², то в романских и готических изображениях этот классический тип заменяется неклассическим. Идолы также по прошествии веков постепенно

* Квадриги Солнца (*лат.*).

** Колесницы Луны (*лат.*).

утратили свой классический облик, хотя имели тенденцию сохранять его дольше, чем другие образы, будучи символами язычества *par excellence**. Во-вторых, что гораздо важнее, примеры эти присутствуют в иллюстрациях тех текстов, которые уже были проиллюстрированы в поздний античный период, так что каролингские художники располагали визуальными образцами, имевшимися в комедиях Теренция, в текстах, входящих в «*De Unìverso*»** Рабана Мавра, в «Психомеханике» Пруденция и научных трудах, особенно в трактатах по астрономии, где мифологические образы присутствуют среди созвездий (Андромеда, Персей, Кассиопея) и планет (Сатурн, Юпитер, Марс, Солнце, Венера, Меркурий, Луна).

Во всех этих случаях можно видеть, что классические образы полностью, хотя подчас и неуклюже, повторялись в каролингских рукописях и переносились в их производные, но перестали использоваться и были заменены на совершенно другие в XIII—XIV веках.

В иллюстрациях к текстам по астрономии IX века такие мифологические персонажи, как Персей, Геркулес или Меркурий, изображаются в чисто классическом виде, то же самое относится и к языческим божествам, фигурирующим в «Энциклопедии» Рабана Мавра²³. При всем несовершенстве этих изображений, проистекающем главным образом от невысокого мастерства иллюстратора XI века, повторившего утраченную каролингскую рукопись, фигуры на иллюстрациях к Рабану явно не составлены по описа-

* По преимуществу (*фр.*).

** «О Вселенной» (*лат.*).

ниям из текста, а связаны изобразительной традицией с античными прототипами (ил. 40, 69).

Однако спустя несколько веков эти классические образы были преданы забвению и заменены другими — отчасти придуманными заново, а отчасти восходящими к восточным источникам, — так что современный зритель ни за что не признал бы в них классические божества. Венера изображается как изысканная молодая дама, играющая на лютне или вдыхающая аромат розы, Юпитер — как судья с перчатками в руке, а Меркурий — как пожилой ученый или даже епископ (ил. 14)²⁴. И только в эпоху Ренессанса Юпитер вновь обрел облик классического Зевса, а Меркурий — юношескую красоту классического Гермеса²⁵.

Все это говорит о том, что разделение классических *тем* и классических *мотивов* происходило не только из-за отсутствия изобразительной традиции, но даже вопреки ей. Везде, где классический образ — то есть сплав классической *темы* и классического *мотива* — копировался на протяжении каролингской эпохи неустанным усвоением, этот классический образ был отвергнут, как только средневековая цивилизация достигла расцвета, и восстановлен только в итальянском Кватроченто. Воссоединение классических *тем* с классическими *мотивами* стало прерогативой собственно Ренессанса с наступлением, так сказать, нулевого момента отсчета.

В средневековом сознании классическая античность, хоть и весьма далекая, присутствовала настолько явственно, что воспринималась как явление истории. С одной стороны, ощущалась непрерывность традиции — например, германский император считался прямым преемником Цезаря и Августа, лин-

гвисты считали своими предшественниками Цицерона и Доната, а математики вели свое происхождение от Евклида. С другой стороны, существовала непреодолимая пропасть между языческой и христианской цивилизациями²⁶. Две эти тенденции пока не могли уравновесить друг друга и создать ощущение исторической дистанции. В сознании многих классический мир был далекой сказкой, подобно современному им языческому Востоку, так что Виллар де Оннекур мог назвать римскую гробницу «la sepulture d'un sarrazin»*, а Александра Великого и Вергилия считали восточными магами. Для других классический мир был главным источником ценнейших знаний и освященных веками установлений. Но никто в Средние века не воспринимал античную цивилизацию как явление завершенное, ушедшее в прошлое и исторически обособленное от настоящего — как культурный космос, который надо исследовать и, если возможно, восстановить; нет, это был мир живых чудес и кладезь всевозможных сведений. Философы-схоласты могли использовать идеи Аристотеля и соединять их со своей собственной системой, а средневековые поэты могли свободно пользоваться заимствованиями из классических авторов, но никому и в голову не приходило, что может существовать классическая филология. Художники могли, как мы видели, использовать мотивы классических рельефов и классических статуй, но никому и в голову не приходило, что может существовать классическая археология. Так же как невозможно было в Средние века разработать современную систему перспективы, основан-

* «Сарацинской гробницей» (фр.).

ную на понятии об определенном расстоянии между глазом и предметом и позволяющую художнику создавать объемные взаимосвязанные изображения видимых предметов, так же невозможно было тогда развивать современную идею истории, основанную на понятии о мысленном расстоянии между настоящим и прошлым и позволяющую ученому создавать развернутые взаимосвязанные представления о минувших эпохах.

Нетрудно заметить, что для периода неспособности и нежелания осознать, что классические *мотивы* и классические *темы* структурно едины, характерно стремление к их разобщению. Как только Средневековые установило собственные нормы цивилизации и нашло свои собственные средства художественного выражения, любые явления, не имевшие общего знаменателя с явлениями текущего времени, остались вне понимания и интереса. Зритель эпохи зрелого Средневековья мог оценить красоту классического изображения, если оно представляло собой образ Девы Марии, и мог оценить изображение Фисбы в облике девушки XIII века, сидящей на готической могильной плите. А вот классическая фигура Фисбы возле классической гробницы была бы археологической реконструкцией, недоступной его пониманию. В XIII веке даже классический рукописный шрифт воспринимался как нечто совершенно «чуждое». Характерно, что пояснительные надписи в каролингском cod. Leydensis Voss. lat. 79, выполненные красивым Capitalis Rustica, были переписаны для удобства менее эрудированных читателей угловатым готическим шрифтом.

Однако эту неспособность осознать внутреннее «единство» классических *тем* и классических *моти-*

вов можно объяснить не только отсутствием ощущения истории, но и эмоциональным расхождением между христианским Средневековьем и языческой античностью. Если эллинское язычество — по крайней мере в том виде, в каком оно отразилось в классическом искусстве, — рассматривало человека как неразделимое единство тела и души, то иудейско-христианское представление о человеке было основано на идее «бренного праха», принудительным или даже чудесным образом соединенного с бессмертной душой. С такой точки зрения восхитительные художественные формулы, в греческом и римском искусстве выражавшие земную красоту и плотские страсти, казались приемлемыми, только если они наделялись более чем земным и более чем вещественным значением, то есть когда служили средством воплощения библейских или богословских тем. В светских сценах, напротив, эти формулы необходимо было заменить другими, соответствующими средневековой атмосфере придворного обхождения и условных отношений, так что языческие боги и герои, охваченные неистовой любовью или яростью, представляли изысканными принцами и принцессами, чей облик и поведение соответствовали канонам средневековой светской жизни.

В миниатюре из «Ovide moralisé» XIV века похищение Европы изображают фигуры, отнюдь не проявляющие кипение страстей (ил. 15)²⁷. Европа в средневековом одеянии едет на смирном бычке, словно молодая дама, выехавшая на утреннюю верховую прогулку, а ее подруги, одетые подобно ей, составляют группку безмятежных наблюдателей. Конечно, подразумевается, что они в смятении истошно вопят, но на самом деле этого не происходит, или во всяком случае вид их нас

в этом не убеждает, потому что иллюстратор был не способен и не стремился передать земные страсти.

Рисунок Дюрера, сделанный им по итальянскому прототипу, вероятно, во время первого пребывания в Венеции, подчеркивает эмоциональный накал, который отсутствовал в средневековом изображении (ил. 16). Литературным источником «Похищения Европы» для Дюрера служит уже не прозаический текст, где бык сравнивался с Христом, а Европа — с человеческой душой, а языческие стихи самого Овидия, возрожденные в двух великолепных строфах Анджело Полициано: «Вот Юпитер, силой любви превращенный в прекрасного быка. Он мчится прочь со своей прелестной испуганной ношей, ветер развеивает ее чудные золотые волосы и откидывает одежды. Одной рукой она схватилась за рог быка, а другой уперлась в его спину. Она сидит поджав ноги, словно боится моря, и напрасно молит о помощи, сжавшись от страха и отчаяния. А ее милые подруги, оставшиеся на цветущем берегу, кричат ей: „Европа, вернись!“ Весь берег оглашается криком „Европа, вернись!“, а бык, обернувшись, целует ее ноги»²⁸.

На рисунке Дюрера это чувственное описание поистине оживает. И поза Европы, и ее развевающиеся волосы, и одежды, откинутае ветром, открывающие взору прекрасное тело, и положение ее рук, и голова быка, украдкой повернутая к ней, и морской берег с рассеянными по нему фигурками рыдающих подруг — все это изображено точно и выразительно, более того, сам берег оживает, исполненный движения «*aquatici monstriculi*»*, говоря словами другого

* «Водяного чудовища» (лат.).

автора эпохи Кватроченто, а сатиры приветствуют похитителя.

Это сравнение показывает, что воссоединение классических *тем* и классических *мотивов*, которое представляется типичным для итальянского Возрождения в отличие от спорадического оживления классических тенденций на протяжении Средних веков, есть проявление не только гуманистическое, но и человеческое. Это важнейшая составляющая того, что Буркхардт и Мишле называли «открытием и мира, и человека».

С другой стороны, само собой разумеется, что это воссоединение не могло быть простым возвратом к классическому прошлому. Промежуточный период настолько изменил представления людей, что они уже не могли снова стать язычниками; настолько изменил их вкусы и творческие устремления, что их искусство не могло просто повторять искусство греков и римлян. Им необходима была новая форма выражения, стилистически и иконографически отличная и от классической, и от средневековой, но связанная с ними обеими и многим им обязанная. Показать этот процесс творческого взаимопроникновения — задача последующих глав.

Примечания

¹ Образы, передающие идею не конкретных или отдельных *личностей* или *предметов* (таких как св. Варфоломей, Венера, миссис Джонс или Виндзорский замок), а абстрактных или общих понятий, таких как Вера, Излишество, Мудрость и так далее, называются *олицетворениями*, или *символами* (не в Кассиреровом, а в обычном понимании,

например Крест или Башня Целомудрия). Таким образом, *аллегии*, в противоположность сюжетам, можно определить как сочетания *олицетворений* и/или *символов*. Существует, конечно, много промежуточных вариантов. Некто А. может быть изображен в облачении некоего Б. (Андреа Дориа, изображенный Бронзино как Нептун; Лукас Паумгартнер, изображенный Дюрером как св. Георгий) или в виде, соответствующем олицетворению (миссис Станхоуп, изображенная Рейнолдсом как Созерцание); изображения конкретных и отдельных *личностей*, как реальных, так и мифологических, могут сочетаться с олицетворениями, как в случае с бесчисленными изображениями, кого-либо прославляющими. Сюжет может выражать, кроме того, *аллегорическую* идею, как в случае с иллюстрациями к «Ovide Moralisé», или может быть задуман как «предвестие» другого сюжета, как в «Biblia Pauperum»^{*} или в «Speculum Humanae Salvationis»^{**}. Такие привнесенные значения либо вообще не соответствуют содержанию произведения, как в случае с иллюстрациями к «Ovide Moralisé», которые практически не отличаются от неаллегорических миниатюр, иллюстрирующих те же сюжеты Овидия; либо вызывают неопределенность *содержания*, которую, однако, можно преодолеть или даже превратить в дополнительное значение, если противоречивые элементы сплавляются воедино силой творческой энергии художника, как в «Галерее Медичи» Рубенса.

² *Leidinger G.*: Библ. 190. Pl. 36.

³ Толкование отдельного произведения искусства на основе «истории стиля», которое в свою очередь может быть осуществлено только на основе толкования отдельных произведений, может показаться порочным кругом. Это действительно круг, хотя и не порочный, а методологический (см.: *Wind E.*: Библ. 407; *Idem.*: Библ. 408). Имеем ли мы дело с историческими или природными явлениями, отдельное наблюдение приобретает характер «факта», только когда его можно связать с другими аналогичными наблюдениями так,

^{*} «Библии бедняков» (лат.).

^{**} «Зерцале человеческого спасения» (лат.).

чтобы весь ряд «имел смысл». С помощью этого «смысла», таким образом, можно проверять толкование нового отдельного наблюдения в пределах того же круга явлений. Если, однако, это новое отдельное наблюдение не поддается толкованию в соответствии со «смыслом» данного ряда и если ошибка невозможна, «смысл» ряда надо переформулировать, чтобы включить туда это новое отдельное наблюдение. Этот *circulus methodicus** относится, конечно, не только к отношениям между толкованием *мотивов* и историей *стиля*, но и к отношениям между толкованием *образов, сюжетов и аллегорий* и историей *типов* и к отношениям между толкованием *внутренних значений* и историей *культурных проявлений* вообще.

4 *Fiocco G.*: Библ. 92. Pl. 29.

5 Одна из североитальянских картин приписывается Романино и хранится в Берлинском музее, где она ранее числилась как «Саломея», несмотря на то что на ней были изображены служанка, спящий солдат, а на заднем плане — город Иерусалим (№ 155); другая картина приписывается ученику Романино Франческо Прато да Караваджо (ссылка в Берлинском каталоге), а третья — Бернардо Строцци, уроженцу Генуи, работавшему в Венеции одновременно с Франческо Маффеи. Вполне возможно, тип «Юдифи с блюдом» возник в Германии. Один из ранних примеров (работа, созданная около 1530 года неизвестным мастером круга Ханса Бальдунга Грина) недавно опубликован Г. Пенсгеном (Библ. 270).

6 Ил.: Библ. 238. P. 231.

7 См.: *Weitzmann K.*: Библ. 395.

8 *Cod. Vat. lat. 2761*, ил.: Библ. 238. P. 259.

9 Париж, Национальная библиотека: *ms. lat. 15158*, датированная 1289 годом, ил.: Библ. 238. P. 272.

10 К. Тольнай (*Tolmay C.*: Библ. 356. P. 257 ss.) сделал важное открытие, состоявшее в том, что выразительные фигуры евангелистов, сидящих на земной сфере и поддерживающих небесное сияние (впервые встречающиеся в *cod. Vat. Barb. lat. 711*; ил. 7 наст. изд.), соединяют в себе черты Хрис-

* Методический круг (*лат.*).

та во Славе и небесного греко-римского божества. Однако, как указывает сам Тольнай, евангелисты в *cod. Barb.* 711 «с явным усилием поддерживают массу облаков, которые похожи никак не на духовную эманацию, а на вполне материальный груз, состоящий из нескольких сегментов круга, попеременно голубых и зеленых, в целом образующих круг... Это неверно истолкованное изображение *небес в форме сфер*» (курсив мой. — Э.П.). Из этого можно заключить, что классическим прототипом этих изображений был не Coelus, без усилия поддерживающий складки ткани (*Weltentmantel*), а Атлас, согнувшийся под тяжестью небес (см.: *Thiele G.*: Библ. 338. S. 19 ss.; *Daremborg-Saglio (ed.)*: Библ. 70: «Atlas»). Св. Матфей в *cod. Barb.* 711 (*Tolnay K.* Op. cit. Pl. 1a), склонивший голову под тяжестью сферы и все-таки уперший левую руку в бок, особенно напоминает классический тип Атласа, а другим поразительным примером характерной для Атласа позы, приданной евангелисту, можно найти в *clm.* 4454, fol. 86 v. (ил. в кн.: *Goldschmidt A.*: Библ. 118. Vol. II. Pl. 40). Тольнай отмечает это подобие (прим. 13 и 14) и ссылается на изображения Атласа и Нимрода в *cod. Vat. Pal. lat.* 1417 fol. I (ил. см.: *Saxl F.*: Библ. 299. Taf. XX. Abb. 42; ил. 8 наст. изд.), но, по-видимому, рассматривает тип Атласа просто как производный от типа Coelus. Хотя даже в античном искусстве изображения Coelus, вероятно, произошли от изображений Атласа, а в каролингском, оттоновском и византийском искусстве (особенно в школе Рейхенау) фигура Атласа в ее подлинно классическом виде встречается несравнимо чаще, чем фигура Coelus, и как олицетворение космологического характера, и как род поддерживающей статуи. Ссылаюсь на первые попавшиеся примеры: Утрехтская Псалтырь, fol. 48 v. (*DeWald E. T.*: Библ. 74. Pl. LXXVI), fol. 54 v. (*Ibid.* Pl. LXXXV); fol. 56, (*Ibid.* Pl. LXXXIX); fol. 57 (*Ibid.* Pl. XCI), ил. 9 наст. изд.; Евангелие Оттона II (Аахен, Собор), fol. 16 (Земля в позе Атласа, поддерживающая трон императора, представленного как правитель вселенной; см.: *Schramm P. E.*: Библ. 307. S. 82, 191. Abb. 64; ил. 10 наст. изд.); Копенгаген, Королевская библиотека, *cod.* 218, fol. 25 (*Mackeprang M.*: Библ. 206. Pl. LXII); Менология Василия II (Библ. 289. Vol. II. Pl. 74).

С иконографической точки зрения евангелисты также сравнимы скорее с Атласом, чем с Coelus. Согласно существовавшим представлениям, Coelus был правителем небес. Атлас поддерживал небеса и в аллегорическом смысле их «постигал»; его почитали великим астрономом, который передал «scientia coeli»* Геркулесу (*Servius. Comm. in Aen.*, VI, 395; далее, например, *Isidorus. Etymologiae*, III, 24, 1; Мифограф III, 13, 4: Библ. 38. Р. 248). Поэтому было бы закономерным использовать тип Coelus для изображения Бога (см.: *Tolnay K. Op. cit. Pl. Ic*) и так же закономерно было использовать тип Атласа для изображения евангелистов, которые, как и он, «постигают» небеса, но не управляют ими. Если *Hibernus Exul* говорит об Атласе: «Sidera quem coeli cuncta notasse volunt»** (*Monumenta Germaniae*: Библ. 220. Bd. I. S. 410), то Алкуин так обращается к св. Иоанну Евангелисту: «Scribendo penetras caelum tu, mente, Johannes»*** (*Ibid.* S. 293).

¹¹ См.: *Liebeschütz H. Fulgentius Metaforalis*: Библ. 194. S. 15, 44 ss. Книга Либешютца является наиболее важным вкладом в историю мифографических традиций в Средние века; см. также: Библ. 238, особенно с. 253 и далее.

¹² *Bode G.H.*: Библ. 38. Р. 1 ss.

¹³ *Ibid.* Р. 152 ss. По вопросу авторства см.: *Liebeschütz H.*: Библ. 194. S. 16 s., *passim*.

¹⁴ *Boer C. de (ed.)*: Библ. 40.

¹⁵ *Liebeschütz H. (ed.)*: Библ. 194.

¹⁶ *Walleys (Valeys) T.*: Библ. 386.

¹⁷ *Cod. Vat. Reg. 1290: Liebeschütz H. (ed.)*: Библ. 194. S. 117 ss., со всеми иллюстрациями.

¹⁸ Библ. 36, а также многие другие издания и итальянский перевод.

¹⁹ *Gyraldus L.G.*: Библ. 127. Bd. I. Col. 153: «Ut scribit Albricus, qui auctor mihi proletarius est, nec fidus satis»****.

²⁰ В промежутке между «Vergilius Romanus» VI века и иллюстрированным Вергилием Кватроченто автору известны

* «Знание о небе» (*лат.*).

** «Который изучил все звезды небесные» (*лат.*).

*** «Разумом ты достиг, Иоанн, в Писании неба» (*лат.*).

**** «Как пишет Альбрик, каковой автор для меня простоват и недостаточно надежен» (*лат.*).

только две иллюстрированные рукописи «Энеиды»: одна из Национальной библиотеки Неаполя, *cod. olim Vienna 58* (на нее обратил мое внимание д-р Курт Вайцман, ему же я обязан и разрешением воспроизвести одну миниатюру X века; ил. 12), и *Cod. Vat. lat. 2761* (см.: *Förster R.*: Библ. 95; XIV век). Иллюстрации в обеих рукописях необычайно примитивные.

²¹ *Clm. 14271*, ил. в кн.: Библ. 238. P. 260.

²² *Goldschmidt A.*: Библ. 117. Bd. 1. Taf. XX. Nr. 40, ил. в кн.: Библ. 238. P. 257.

²³ См.: *Amelli A.M.*: Библ. 7.

²⁴ *Clm. 10268* (XIV век), ил. в кн.: Библ. 238. P. 251, и ряд других иллюстраций, основанных на тексте Михаила Скота. О восточных источниках этих новых типов см.: *Ibid.* P. 239 ss.; *Saxl F.*: Библ. 296. S. 151 ss.

²⁵ Об интересных прелюдиях к этому восстановлению (возвращению каролингских и архаических греческих образов) см.: Библ. 238. P. 247, 258.

²⁶ Подобный дуализм характерен для средневекового отношения к *aera sub lege**: с одной стороны, Синагога изображалась с завязанными глазами и ассоциировалась с ночью, смертью, дьяволом и нечистыми животными; а с другой стороны, считалось, что иудейские пророки вдохновлялись Святым Духом и действующие лица Ветхого Завета почитались как предшественники Христа.

²⁷ Лион, Городская библиотека, *ms. 742*, ил. в кн.: Библ. 238. P. 274.

²⁸ *Lippmann F.*: Библ. 196. Nr. 456, а также ил. в кн.: Библ. 238. P. 275. Строфы Анджело Полициано («Giostra», 1, 105, 106) звучат так:

Nell'altra in un formoso e bianco tauro
Si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesoro,
E lei volgere il viso al lito perso
In atto paventoso: e i be' crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso:
La veste ondeggia e in drieto fa ritorno:
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.

* Временам, подчиненным Закону (*lat.*).

Le ignude piante a se ristrette accoglie
Quasi temendo il mar che lei non bagne:
Tale atteggiata di paura e doglie
Par chiami in van le sue dolci compagne;
Le qual rimase tra fioretti e foglie
Dolenti 'Europa' ciascheduna piagne
"Europa", sona il lito, "Europa, riedi" —
E' tor nota, e talor gli bacia i piedi.

II. РАННЯЯ ИСТОРИЯ ЧЕЛОВЕКА В ДВУХ ЖИВОПИСНЫХ ЦИКЛАХ ПЬЕРО ДИ КОЗИМО

Пьеро ди Козимо (1461—1521) не принадлежал к числу «великих» художников, но был одним из самых чарующих и интересных. Похоже, что за исключением поездки в Рим, где под руководством своего учителя Козимо Росселли он участвовал в росписи Сикстинской капеллы, всю жизнь он провел во Флоренции; что же касается манеры письма, то, если не принимать во внимание бесспорного влияния Синьорелли на его ранние работы, корнями она восходит к флорентийской традиции.

Тем не менее во флорентийской школе живописи фигура Пьеро ди Козимо стоит особняком. Обладавший самым богатым воображением среди сочинителей, он как исполнитель был непревзойденным реалистом. Если его чрезвычайно смело и сложно скомпонованные группы обнаженных предвосхищали тенденции, характерные для более поздних маньеристов, и поражали самого Микеланджело, то его «эмпатический» интерес к тому, что мы назовем «душами» растений и животных, а также тонкое чувство световых и атмосферных нюансов придавали его картинам явный оттенок Севера. В отличие от большинства других флорентийских художников того времени, прежде всего Боттичелли, которого можно считать его антиподом, он был более живописцем, чем рисовальщиком. Он воспринимал в первую оче-

редь осязаемую поверхность вещей, а не их абстрактную форму, и его искусство было основано скорее на колористических «валёрах», нежели на линейных ритмах. Очертания предметов, выхваченные светом на фоне темных, серых туч; фантастические раскидистые деревья, поднимающиеся высоко в небо; густые сумерки непроходимых лесов; голубоватая дымка над теплой водой и ослепительный солнечный свет, заливающий пространство, — вот что вдохновляло художника. Чтобы запечатлеть их, он выработал удивительно гибкую технику — то утонченно светоносную, как у его нидерландских и венецианских современников, то размашистую, сочную, едва ли не грубую, присущую барочным художникам XVII столетия или даже импрессионистам XIX века. Всего этого, однако, было бы недостаточно для объяснения той странной притягательности, которая исходит от картин Пьеро, если бы их содержание не было столь же необычным, как и их стиль. Именно содержание и будет предметом обсуждения в данной главе.

Принято считать, что одна из ранних картин Пьеро, приобретенная в 1932 году Вэдсворт Атенеумом в Хартфорде (штат Коннектикут), иллюстрирует миф о Гиласе и нимфах (ил. 17)¹. Против такой интерпретации имеется несколько возражений. Согласно мифографическим источникам², красавец Гилас был любимцем Геракла и сопровождал его во время путешествия аргонавтов. В Мизии, в Пропонтиде, Геркулес, Гилас и, по сведениям некоторых авторов, Теламон покинули корабль и углубились в лес якобы для того, чтобы Геркулес мог найти какое-нибудь дерево и сделать новое весло взамен сломанного им в результате приложения чрезмерной силы. Здесь они разошлись

в разные стороны, поскольку Гилас должен был набрать воды к ужину. Но когда последний пришел на берег реки Асканий (или Киос), наяды пленились его красотой и стащили его вниз, чтобы он разделил с ними их прозрачную обитель. Больше Гиласа никто не видел — Геркулес тщетно блуждал по лесу, окликая его (отсюда происходит местный обряд, включающий в себя патетическое взывание к прошедшей молодости: «ut litus “Hyla, Hyla” omne sonaret»)³.

Таким образом, в художественной интерпретации данного сюжета нам следовало бы ожидать присутствия мотивов, которые безусловно характерны для всех известных изображений мифа о Гиласе⁴: во-первых, наличие вазы или некоего другого сосуда, указывающего на данное Гиласу поручение; во-вторых, преобладание в пейзаже воды; в-третьих, любовное вожделение наяд и, в-четвертых, активное сопротивление Гиласа.

Все эти признаки отсутствуют в хартфордской картине. Здесь нет ни кувшина, ни вазы. Действие происходит на цветущем лугу. Полоска воды, мерцающая на заднем плане слева, — не более чем обычный «пейзажный мотив», не имеющий ничего общего с главным событием. Шесть девушек не выказывают ни малейшего любовного возбуждения. Кажется, будто их внезапно потревожили в то время, когда они мирно собирали цветы и выгуливали свою собачонку; покой их был нарушен столь внезапно, что две из них, те, что справа, выронили цветы, которые несли в поднятых подологах. Одна из шести девушек — находящаяся слева — останавливается и жестом выражает свое удивление; другая, справа, несмотря на то что потеряла цветы, выглядит довольно любопытной; ее

соседка высокомерно и сочувственно показывает на мальчика. Наконец, центральная фигура с материнской заботливостью помогает юноше подняться, тогда как, будь это Гилас, она тянула бы его вниз.

Без сомнения, здесь перед нами выражение не трагической страсти, а сердечной доброты и милосердия. Мальчик, похожий на кого угодно, только не на героя-любовника, и впоследствии очень метко названный «колченогим юношей»⁵, изображен в нелепой, вялой, изогнутой позе. Ситуация, в которую он попал, по-видимому, достаточно неожиданна, чтобы вызвать некоторое смятение, но не настолько серьезна, чтобы исключить известную долю веселости. В классической мифологии есть только одно событие, которое согласуется с этим изображением: первая неудача бога, чье невезение в сочетании с редким даром веселого добродушия и находчивости сделало его самым комичным и одновременно самым любимым персонажем языческого пантеона; это Падение или, скорее, Обнаружение Вулкана.

Классические авторы единодушно утверждают, что Вулкан, или Гефест, был «сброшен с горы Олимп» и не допускался во Дворец Богов до тех пор, пока не истек изрядный срок. Расхождения в предании касаются лишь некоторых деталей; по мнению одних, он был изгнан ребенком, по мнению других — зрелым мужчиной; иные источники и вовсе не указывают на какой-либо определенный возраст. Согласно одним авторам, падение повлекло за собой его легендарную хромоту, согласно другим, именно хромота была причиной падения, ибо родителей раздражала врожденная неподвижность его колена и они решили избавиться от сына, просто-напросто

скинув его с Олимпа. Существуют разногласия и относительно того, где он нашел свое временное пристанище, — в океане или на острове Лемнос⁶. И все-таки Средневековые и Ренессанс в целом придерживались единой общепринятой версии, согласно которой Вулкан был «низвергнут» с Олимпа в нежном возрасте, поскольку мать невзлюбила его за увечье, и в результате падения он очутился на острове Лемнос, где был милосердно принят и заботливо воспитан местными обитателями⁷.

Именно этот миф изображен на картине Пьеро ди Козимо. Юный Вулкан, характерной чертой которого является очевидная неподвижность левого колена, приземлился на лугу, там, где шесть девушек собирали цветы. Будучи бессмертным, он остается невредимым, но пребывает в легком замешательстве и не в состоянии подняться на ноги. Неожиданность его появления, его нескладное телосложение, потерянный вид и беспомощность — все это вызывает у девушек разные психологические реакции: безмолвное изумление, мягкое сострадание, легкую насмешку и — у главной фигуры — пробуждение материнских инстинктов.

Есть лишь одно обстоятельство, которое, по-видимому, не согласуется с историей Вулкана. Почему группу островитян составляют «обитатели Лемноса» не обоего пола, а исключительно нимфоподобные девушки — нимфоподобные настолько, что толкование данного сюжета как мифа о Гиласе долгое время не подвергалось сомнению, несмотря на то что принадлежащая Пьеро трактовка истории Гиласа приводила многих исследователей в недоумение как «несколько странная»?⁸

Нет надобности ссылаться на «артистические вольности» или на «недостаток классического образования у художника»; если, как отмечалось в первой главе, не принимать во внимание окольные пути постклассической мифографии, присутствие нимф можно объяснить чисто филологическими методами.

Как мы помним, все известное раннему Ренессансу о классической мифологии главным образом было почерпнуто из постклассических источников. Так вот, почти все, что эти постклассические источники сообщали о юношеских испытаниях Вулкана, основано на «Комментарии к Вергилию» Сервия. Здесь мы находим следующие строки: «qui [Вулкан] cum deformatis esset et Juno ei minime arrisisset, ab Jove praecipitatus est in insulam Lemnum. Illic nutritus ab Sintiiis»⁹, что означает: «Он был сброшен Юпитером на остров Лемнос, потому что был увечным и Юнона не одаривала его улыбками. Там он был взращен Sintiiis». Эти «Sintii» (Σίντοι или Σίντιες ἄνδρες, как их называет Гомер)¹⁰ в латинской литературе не упоминаются ни в каком другом контексте, а потому должны были непременно приводить в недоумение средневековых переписчиков, читателей и переводчиков. Неудивительно, что рукописные или печатные копии «Комментария» Сервия, так же как и основанные на нем средневековые трактаты, обнаруживают огромное число разночтений, одни из которых вовсе не имеют смысла, а другие ставят своей целью сделать то или иное место более понятным. Одно из подобных интерпретирующих прочтений таково: «Illic nutritus absintiiis»¹¹ (или «absinthio»)¹², что значит: «Там он был взращен на полыни». Другое — «Illic nutritus ab simiis»¹³, что значит: «Там он был взращен обезьянами».

Наконец, третье звучит так: «*Illic nutritus ab nimphis*»¹⁴, что значит: «Там он был взращен нимфами».

Если Пьеро ди Козимо хотел проиллюстрировать именно это событие из жизни Вулкана, то ему предстояло выбрать одно из трех: он мог либо показать бога, находящего удовольствие в странной вегетарианской диете, либо поручить его воспитание обезьянам, либо сделать его объектом материнской опеки нимф. Никто не может осудить его за то, что он предпочел третий вариант.

Вариант «*ab simiis*» был тем не менее принят Боккаччо¹⁵, и это обстоятельство, кстати, делает понятным неожиданное присутствие обезьян на фреске с изображением Вулкана в палаццо Скифанойя в Ферраре¹⁶. Однако Боккаччо был слишком добросовестным и изобретательным автором, чтобы не попытаться найти объяснение такой странной детали. Обезьяны, утверждает он, сопоставимы с людьми, поскольку они подражают поведению человека точно так же, как человек подражает действиям природы. Каким же образом человек подражает природе? Он делает это, занимаясь искусством и ремеслами, ибо, согласно аристотелевскому определению, *τέχνη* означает «действие, подобное действию природы». Но для того чтобы заниматься искусствами и ремеслами, человеку необходим огонь, а Вулкан как раз и является воплощением огня. Следовательно, у Боккаччо рассказ о том, что Вулкан был найден и взращен обезьянами, аллегорически показывает, что люди не могли реализовать свои врожденные склонности к искусству и производству прежде, чем открыли огонь и научились его поддерживать. «*Et quoniam homines arte et ingenio suo in multis naturam imitari conantur, et*

circa actus tales plurimum opportunus est ignis, fictum est simias, id est homines, nutrisse Vulcanum, id est ignem fovisse», то есть: «Поскольку человек в своем искусстве и одаренности стремится всегда соперничать с природой и поскольку огонь приносит наибольшую пользу в подобных начинаниях, вообразили, будто обезьяны, а именно люди, взрастили Вулкана, то есть взлелеяли огонь».

Далее Боккаччо восхваляет многочисленные возможности огня¹⁷, указывает на то, что Вулкана следует считать не только «кузнецом Юпитера» и «производителем разнообразных не существующих в природе вещей», но также истинным основателем человеческой цивилизации, ибо «взрачивание Вулкана», то есть целенаправленное поддержание огня, повлекло за собой образование первых социальных объединений, изобретение речи и возведение построек. В подтверждение этой мысли Боккаччо *in extenso** цитирует некоторые главы из Витрувия, а именно: «Первобытные люди, подобно животным, рождались в лесах, пещерах и рощах и проводили свою жизнь, питаясь полевой пищей. Тем временем в некоем месте часто растущие деревья, шатаемые бурями и ветром и трясь друг о друга ветвями, вспыхнули огнем, и находившиеся в окрестностях люди, перепуганные сильным его пламенем, разбежались. Затем, когда все успокоилось, они подошли ближе и, заметив, что тепло от огня очень приятно, стали подбрасывать в огонь дрова и, таким образом поддерживая его, привлекать других и показывать им знаками, какую можно извлечь из этого пользу. В этом сходбище людей, когда каждый по-раз-

* Пространно (лат.).

ному испускал дыханием голоса, они, благодаря ежедневному навыку, установили, как случилось, слова, а затем, обозначая ими наиболее употребительные вещи, ненароком стали наконец говорить и таким образом положили начало взаимной речи. Итак, благодаря открытию огня у людей зародилось общение, собрание и сожитие. Они стали сходиться во множестве вместе и, будучи от природы одарены тем преимуществом перед остальными животными, что ходят не склонившись, а прямо, взирая на великолепие небосвода и звезд, и легко делают что угодно руками и пальцами, начали в этом сборище одни — делать шалаши из зеленых ветвей, другие — рыть в горах пещеры, а иные, подражая гнездам ласточек и приемам их построек, — делать себе убежище из глины и веток. Тут, наблюдая чужие жилища и прибавляя к собственным выдумкам новые, они день ото дня строили все лучшие и лучшие виды хижин»^{* 18}.

Включив эту длинную цитату из Витрувия в свою «Genealogia Deorum», Боккаччо придал большую значимость теории, которая являлась не только не христианской, но и решительно антирелигиозной; он считает необходимым в шутливой, извиняющейся форме добавить, что знаменитый римский писатель был явно незнаком с Библией, из которой мог бы узнать, что имена всему дал совершенно другой изобретатель речи — Адам¹⁹ — и что Каин не только строил дома, но и возвел целый город²⁰. То, чему учил «знаменитый римский писатель», — не что иное, как тот особый эпикурейский эволюционизм, который обрел свое окончательное выражение в «De Rerum Natura» Лукре-

* Перевод Ф. А. Петровского.

ция²¹ и который мыслил человечество не в категориях Божественного творения и промысла, а в категориях стихийного развития и прогресса.

С самого начала в классической мысли существовало два противоположных воззрения на жизнь первобытного человека — «мягкий», или позитивный, примитивизм, сформулированный Гесиодом, считавшим первобытную форму существования «золотым веком», в сравнении с которым более поздние фазы были не чем иным, как следующими одна за другой стадиями одного продолжительного отхода от Благодати; в то же время «жесткий», или негативный, примитивизм представлял доисторическую форму существования как истинно звериное состояние, из которого человечество счастливо вышло вследствие технического и интеллектуального прогресса²².

Обе эти концепции явились результатом отвлечения сознания от цивилизованной жизни. Однако если «мягкий» примитивизм рисует цивилизованную жизнь очищенной от всего непривлекательного и проблематичного, то «жесткий» примитивизм видит цивилизованную жизнь лишенной каких-либо удобств и культурных достижений. «Мягкий» примитивизм идеализирует начальное состояние первобытного мира и соответствует, таким образом, религиозному взгляду на жизнь и судьбу человека, прежде всего различным учениям о Первородном Грехе. «Жесткий» примитивизм, напротив, стремился к реалистичной реконструкции начальной фазы мира и, следовательно, легко вписывался в систему рационалистической или даже материалистической философии. Эта философия трактует происхождение человечества как чисто природный процесс, осуществлявшийся исключи-

тельно благодаря врожденным способностям человеческого рода, чья цивилизация началась с открытия огня, в то время как все последующие усовершенствования объясняются вполне логически. Первым в цепи воображаемых событий был стихийный лесной пожар, вызванный либо трением раскачиваемых ветром деревьев, как считали Витрувий и Плиний²³, либо молнией, что допускал Диодор Сицилийский²⁴, либо и тем и другим, как предполагал Лукреций²⁵. Далее следовало отважное приближение к огню одного человека или группы людей, в то время как остальные спасались бегством; ощущение комфорта, вызванное теплом; решение взять огонь из горящего леса и постоянно поддерживать его; приход остальных, что повлекло за собой необходимость взаимопонимания и как результат — изобретение речи; в итоге — возведение постоянных жилищ, учреждение семейной жизни, приручение животных, развитие искусств и ремесел (где опять-таки наблюдение за естественными процессами плавления привело к изобретению искусственных технологий)²⁶ и вообще установление социального порядка. Такова реконструкция очередности событий, нарисованная классическими представителями философии просвещения, а позднее переложенная на язык образов художниками Ренессанса, которые иллюстрировали либо текст Витрувия, либо основанные на его учении современные трактаты по архитектуре (ил. 19—23)²⁷.

Тем не менее изначально даже эта чисто материалистическая теория основывалась на религиозной или по меньшей мере на мифологической концепции. Несмотря на то что римский автор не упоминает ни Вулкана, ни какой-либо иной мифический пер-

сонаж, Боккаччо был совершенно прав, включив длинный эпикурейский отрывок из Витрувия в свою главу о Вулкане. Ибо задолго до того, как философы-эволюционисты признали значение огня в развитии культуры, бог огня почитался учителем человечества в мифологической поэзии: «Муза, Гефеста воспой, знаменитого разумом хитрым, — говорится в гомеровском гимне, — вместе с Афиною он светлоокою славным ремеслам смертных людей на земле обучил. Словно дикие звери, в прежнее время они обитали в горах по пещерам»^{* 28}. В Афинах Гефесту и Афине был посвящен один храм, так называемый Тесейон, как и великий праздник Халкейя, и оба они считались основателями эллинской цивилизации, покровителями искусных ремесленников и представителями того, что Платон называет *φιλοσοφία* и *φιλοτεχνία*^{** 29}. Отнюдь не меньше, чем Лукрецию, Витрувий обязан своими сведениями евгемеристическому источнику, где имя Гефеста явно упоминается в связи с теорией лесного пожара: «Когда в горах дерево было поражено молнией и соседние деревья загорелись, Гефест [представленный в данном случае как легендарный царь Египта] очень обрадовался теплу в зимнюю пору и, когда огонь потухал, подкладывал дрова. Поддержав таким образом огонь, он создал других людей, чтобы и они насладились»^{*** 30}.

«Витрувианское» толкование мифа о Вулкане у Боккаччо проливает свет на иконографию менее известной,

* Перевод В. В. Вересаева.

** Любовь к мудрости и любовь к искусству (*греч.*).

*** Перевод Ф. А. Петровского.

но чрезвычайно интересной картины Пьеро ди Козимо, которая ранее находилась в коллекции лорда Лотиана в Далкейте, в Шотландии, и недавно была приобретена Национальной галереей Канады в Оттаве (ил. 18)³¹.

По стилю и общему характеру эта работа, несомненно, очень близка к картине, изображающей Гиласа. Обе они написаны на крупнозернистом холсте — «tele», или «raппи», если пользоваться терминами, фигурировавшими в инвентарных описях того времени, — и размеры их почти идентичны. Хартфордская картина — 60×66,5 дюйма по внутренней стороне рамы и 61,25×68,5 дюйма с оборотной стороны; картина из Оттавы — 61,5×65,5 дюйма с оборотной стороны, с учетом узкой полоски живописной поверхности, забранной с обеих сторон при натяжке холста.

Отсюда следует, что эти две картины взаимосвязаны³². Если действительно так и если, с другой стороны, толкование хартфордского полотна как «Обнаружение Вулкана на Лемносе» верно, то сюжетом второй картины тоже должна быть одна из «историй Вулкана». Так оно и есть, причем источники, приведенные выше, позволяют с первого взгляда определить, что это за история. Картина из Оттавы представляет «Вулкана как главного ремесленника и первого учителя человеческой цивилизации».

Это подтверждает сцена на заднем плане. Четверо крепких работяг возводят каркас примитивного дома. У них уже есть кое-какие инструменты — гвозди, молотки и пилы, но они все еще используют необтесанные стволы деревьев, в точном соответствии с тем, что Витрувий и многие его ренессансные последователи сообщали о самой ранней «технологической фазе» человеческой цивилизации. «Primumque

furcis erectis virgulis interpositis luto parietes texerunt» («Сначала установив рогатки и скрепив их ветвями, они покрывали стены глиной»³³). Сцена выглядит как буквальный перевод на язык живописи этого описания первобытного строительства, и отнюдь не случайно, что самые удивительные параллели обнаруживаются в чуть более поздних гравюрах на дереве, иллюстрирующих собственно текст Витрувия (ил. 22, 23)³³, и в некоторых более ранних рисунках, иллюстрирующих такие ренессансные трактаты, как «Об архитектуре» Филарете³⁴ (ил. 21).

Приняв вышесказанное за отправную точку, можно легко объяснить любую деталь картины Пьеро. На переднем плане слева, за наковальней, показан сам Вулкан. У него лоб мыслителя, руки и грудь кузнеца и тонкая негнувшаяся нога, сделавшая его посмешищем богов. Он взмахивает молотом³⁵, и создается впечатление, будто он только что сделал изобретение: он мастерит подкову (другая подкова уже готова), а юный всадник в центре явно проявляет живой интерес к этому новшеству. Добродушный старик, примостившийся у костра, — не кто иной, как Эол, бог ветров³⁶; его присутствие позволяет определить место действия. В знаменитом пассаже Вергилия мастерская Вулкана помещается на одном из островов, расположенных между берегом Сицилии и островом Липара, где правил Эол:

Insula Sicanium juxta latus Aeoliamque
Erigitur Liparen fumantibus ardua saxis...³⁷

* Перевод Ф. А. Петровского.

** В море Сиканском лежит близ Липары Эоловой остров, / Скалы крутые на нем день и ночь окутаны дымом (*лат.*). Перевод С. Ошерова.

На основании этих стихотворных строк поздние мифографы вообразили тесную связь между Вулканом и Эолом, в результате чего их стали считать своего рода деловыми партнерами. «Совершенно естественно полагать, — говорит Сервий, — что мастерская Вулкана находилась между горой Этной (Сицилия) и Липарой, то есть между огнем и ветром, в равной мере необходимыми для кузнечного дела. Гора Этна — горящая гора (то есть вулкан), а Липара относится к островам, где властвует Эол»³⁸, — утверждение, которое почти буквально повторил Александр Неккам³⁹ и на которое ссылается Боккаччо⁴⁰. Оставалось сделать только еще один шаг в данном направлении, чтобы в «*Libellus de Imaginibus Deorum*»* представить Эола работающим с двумя настоящими кузнечными мехами («*flabia, instrumenta fabrilia*»⁴¹) и соответствующим образом это проиллюстрировать⁴².

Итак, присутствие фигуры Эола в картине Пьеро ди Козимо совершенно понятно. Два больших предмета, на которые он надавливает обеими руками, было бы трудно идентифицировать без знания относящейся к ним текстовой и изобразительной традиции. Как бы то ни было, в них можно распознать кожаные мешки, используемые в тех же целях, что и ножные мехи на иллюстрациях к «*Libellus de Imaginibus Deorum*». Возможно, Пьеро ди Козимо заменил современное приспособление архаичным и, следовательно, более благородным, исходя из личного вкуса и предпочтений (к анализу которых мы скоро обратимся). Однако столь же вероятно, что ему было знакомо упоминание Гомера о том, что Эол упрятал не-

* «Книге об изображениях богов» (лат.).

послушные ветры в винные бурдюки, или же одно из многочисленных ранних изображений, более или менее соответствующих описанию Гомера, какие можно обнаружить на классических геммах, византийских ларцах из кости и романских капителях⁴³.

Присутствие крошечного, показывающегося из-за скалы верблюда с выючным седлом и симпатичной жирафы, взирающей на происходящее с робким любопытством (и, кстати, позволяющей датировать две картины с Вулканом немногим позднее 11 ноября 1487 года)⁴⁴, может быть объяснено безумным интересом Пьеро к «*cose che la natura fá per istranezza*»⁴⁵; более того, эти изображения позволяют определить период, когда домашние животные уже были приручены⁴⁶, а дикие животные человека еще не боялись. Однако нам предстоит объяснить, кем являются спящий юноша на переднем плане и семейная группа позади него⁴⁷, — композиция в духе Синьорелли или даже Микеланджело. Эти мотивы тоже сопряжены с образом Вулкана, трактуемым в классической литературе. Они олицетворяют незатейливое счастье первобытной цивилизации — цивилизации мирной и благодушной, ибо она возникла на базе «семейной жизни». (Группа с отцом, матерью и ребенком повторена в меньшем масштабе слева на заднем плане картины.) Однако противопоставление спящего юноши и «идеальной социальной группы» поодаль наделено и особым смыслом, касающимся личности Вулкана. Дело в том, что в самом начале уже упоминавшегося в связи с Эолом известного отрывка Вергилий характеризует Вулкана как усердного, просыпающегося ни свет ни заря работника: «Ночь прошла полпути, и часы покоя прогнали / Сон с отдохнувших очей. В это время же-

ны, которым / Надобно хлеб добывать за станом Минервы и прялкой, / Встав, раздувают огонь в очаге, под золою заснувший, / И, удлинив дневные труды трудами ночными, / Новый урок служанкам дают, ибо ложе супруга / Жаждают сберечь в чистоте и взрастить сыновей малолетних. / Столь же бодро восстал в такую же раннюю пору / С мягкого ложа и бог огнемощный, чтоб взяться за дело»^{*48}. Это запоминающееся описание, очевидно, и является источником, вдохновившим художника на создание интересующих нас четырех фигур. Вулкан не покладая рук трудится вместе со своими верными учениками и помощниками, в то время как «ночь прошла полпути» и обыкновенные люди, подобно скорчившейся фигуре на переднем плане, все еще спят; только энергичная молодая супружеская чета пробуждается, прогнав «сон с отдохнувших очей»; еще не совсем проснувшийся молодой супруг разминает затекшие конечности, а жена занимается своим «малолетним». Это начало нового дня символизирует зарождение цивилизации.

Таким образом, полотно из Оттавы явно согласуется с хартфордским полотном не только стилем и размером, но и иконографией⁴⁹. Были ли эти картины парными, или же они принадлежали целой серии «историй Вулкана» — об этом, конечно, остается лишь догадываться. Тем не менее веским аргументом в пользу второй альтернативы является то обстоятельство, что Вазари упоминает еще одну картину Пьеро ди Козимо, ныне утраченную или, по крайней мере, неизвестную, которая изображала Марса, Вене-

* Перевод С. Ошерова под ред. Ф. А. Петровского.

ру с Купидоном и Вулкана⁵⁰. Это полотно, иллюстрирующее, как следует из названия, третью главу эпической поэмы о Вулкане, вполне могло быть третьим в серии, остальные картины которой Вазари либо не видел, либо не помнил, либо решил опустить, поскольку не мог определить их сюжеты⁵¹.

С чисто иконологической точки зрения картину из Оттавы можно сравнить с двумя кассоне (один из Мюнхена, другой из Страсбурга), которые представляют миф о Прометее и Эпиметее (ил. 33)⁵². В обоих случаях воображение художника сосредоточено на «пробуждении человечества», и в обоих случаях стимулом этого пробуждения является огонь. Однако две панели с Прометеем созданы гораздо позднее; скорее всего, они относятся к последнему периоду творчества Пьеро и отличаются от композиций с Вулканом как содержанием и атмосферой, так и стилем и манерой исполнения. Они не только демонстрируют резкое сокращение числа реалистически написанных деталей ради стремления к простоте и драматической насыщенности, но также показывают ту фазу человеческой цивилизации, когда уже явно преодолена первобытная стадия, показанная на картине с Вулканом. Техническая и социальная организация жизни уже достигла высокого уровня, постройки уже возводятся не из стволов и ветвей, люди более не живут разрозненными семейными группами. «Технологическая» фаза эволюции человека завершена, и очередной шаг, который следует сделать, не может не вести к жажде самостоятельности мышления, которая, будучи посягательством на права богов, означает скорее обожествление, нежели очеловечивание. Это

предполагает жертву и влечет за собой наказание. Поздние мифографы, в первую очередь Боккаччо, всегда настаивали на том, что если Вулкан олицетворяет *ignis elementatus*, или физический огонь, дающий человечеству возможность решить практические проблемы, то факел Прометея, зажженный от колес солнечной колесницы («*rota solis, id est e gremio Dei*»^{*}), несет «небесный огонь», символизирующий «чистоту знания, вселенного в сердце невежественного», и эта чистота может быть достигнута только ценой счастья и спокойствия ума⁵³.

Таким образом, композиции с Прометеем можно считать запоздалым постскриптумом к эпической поэме о Вулкане, относящимся к ней скорее косвенно, чем прямо. Существует, однако, еще одна группа небольших панно Пьеро ди Козимо, которая связана с картинами о Вулкане не только смыслом, но также стилем, временем, эстетической направленностью, а возможно, и своим назначением. В эту группу входят: 1) «Сцена охоты» и «Возращение с охоты», обе — в Музее Метрополитен, в Нью-Йорке; 2) «Пейзаж с животными», ранее принадлежавший принцу Павлу в Югославии, а теперь находящийся в Музее Эшмолеан, в Оксфорде (ил. 27—29)⁵⁴.

Эти три панели посвящены периоду человеческой истории, предшествовавшему времени, когда благодаря наставлениям Вулкана началось техническое и социальное развитие; иными словами, представлен каменный век как противоположность веку железному. Они схожи отсутствием достижений, на которых было сосредоточено внимание в картине из

* «Колесницы солнца, то есть из недр божества» (лат.).

Оттавы; детали, свидетельствующие об истинно первобытном существовании человека, все еще пребывающего в неведении относительно огня, выполнены Пьеро с той же археологической или, скорее, палеонтологической добросовестностью, какую он проявил, изображая жизнь при Вулкане⁵⁵. Здесь нет ни металлических орудий, ни оружия, поэтому стволы деревьев, которые в «Возвращении с охоты» служат мачтами тростниковых лодок и плотов, не только не обтесаны за неимением рубанков, но даже не подрезаны за неимением пил. (Обратите внимание на торчащие сучья и грубые концы стволов.) Здесь нет тканых материй для одежды и уюта, поэтому люди ходят обнаженными или облачены в невыделанные шкуры. Здесь нет ни домашних животных, ни настоящих построек, ни семейной жизни. Главенствующий принцип этого туземного состояния человечества, а именно неведение относительно использования огня, явно обозначен тем, что можно назвать «лейтмотивом» всей серии — лесным пожаром, который на всех трех панелях пожирает деревья и распугивает зверей⁵⁶; на двух из них он изображен даже несколько раз. Настойчивое повторение данного мотива нельзя объяснить лишь прихотью живописца. Скорее всего, он является иконографическим атрибутом, а не причудливым *conceit*^{*}, ибо идентичен тому знаменитому лесному пожару, который преследовал воображение Лукреция, Диодора Сицилийского, Плиния, Витрувия и Боккаччо. Мы помним, что он присутствует на всех иллюстрациях к Витрувию и в эпоху Ренессанса столь же характерен для изо-

* Замыслом (*ut*).

бражений каменного века, как башня — для изображений св. Варвары.

Итак, «*priscorum hominum vita*»*, если цитировать Витрувия по книге, изданной в Комо, является сюжетом трех картин. Однако в рамках данной единой программы две работы из Музея Метрополитен не только размерами, но и содержанием связаны между собой более тесно, нежели каждая из них — с оксфордской панелью. В двух картинах из Музея Метрополитен господствуют необузданные страсти. Поскольку здесь отсутствует явное различие между людьми и животными, с одной стороны, и людьми и полуживотными вроде сатиров и кентавров — с другой, все эти создания беспорядочно любят и спариваются либо дерутся и убивают, не обращая никакого внимания на общего врага — лесной пожар. Тем не менее даже этот крайне примитивный мир предстает в двух разных аспектах. В «Сцене охоты» (ил. 27), с отвратительным трупом на переднем плане, нет ничего, кроме ужаса и смерти, — это война джунглей, всех против всех (к примеру, лев бросается на медведя, в то время как на него нападает человек), всеобщее разорение, где герои Поллайоло, возрожденные в виде стада сатиров и пещерных людей, сражаются за жизнь, пуская в ход дубинки, зубы и всю силу своих мускулистых рук.

*Arma antiqua manus ungues dentesque fuerunt
Et lapides et item silvarum fragmina rami***⁵⁷.

* «Жизнь людей древности» (*лат.*).

** «Древним оружием людей были руки, ногти и зубы, / Камни, а также лесных деревьев обломки и сучья» (*Лукреций*. О природе вещей, кн. 5, 1283—1284. Перевод Ф.А. Петровского).

В этой композиции нет ни женщин, ни следов созидательного труда.

«Возвращение с охоты» (ил. 28) показывает ту же первобытную форму жизни в несколько более дружелюбном свете. Жестокое убийство прекратилось. Добыча доставлена «домой» на тех замысловатых лодках, которые были описаны выше. (Кстати, бычьи черепа, прикрепленные к мачтам первой лодки, — еще одно свидетельство археологических интересов Пьеро⁵⁸.) Показано, как один из мужчин сооружает новый плот. Женщины тоже присутствуют здесь; в некоторых группах и правда, кажется, осуществилась заветная мечта многих цивилизованных людей⁵⁹ — «остров Киферы» каменного века.

На оксфордской панели — одном из первых пейзажей в постклассическом искусстве — первобытные страсти стихли и налицо явный прогресс, ведущий к цивилизации (ил. 29). Здесь уже имеется маленькая хижина, хотя и сработанная довольно грубо, а рядом изображены несколько фигур, которые возятся с примитивной посудой (ср. с гравюрой на дереве из венецианского издания Витрувия 1511 года). Время тканых одежд еще не пришло, но человек на среднем плане справа облачен в грубую куртку, сшитую из кожи вместо невыделанной шкуры. Леса все еще населены странными существами, являющими собой результат беспорядочного совокупления людей и животных; свинья с лицом женщины и козел с лицом мужчины — отнюдь не фантазии в духе Босха: их назначение — свидетельствовать в пользу одной очень серьезной теории, которая отстаивалась и в итоге успешно была выражена не менее чем тридцатью пятью строками Лукреция⁶⁰. Эти странные создания, по-ви-

димому, мирно уживаются в лесах и полях со львами, оленями, журавлями, коровами и милым семейством медведей. Если бы не восхищающая своей утонченностью живописная техника, можно было бы принять данную картину за произведение Анри Руссо или Эдварда Хикса⁶¹. Но в действительности то, что кажется дружескими отношениями в «мирном царстве», рождено общим страхом и общей усталостью, ибо эти звери и полузвери не столько миролюбивы, сколько изнурены бегством и ошеломлены ужасом лесного пожара. Человек тоже уже познал этот пожар, но вместо того, чтобы испугаться, пользуется случаем поймать несколько коров или других рогатых животных, которые убегают из горящего леса; будущее ярмо для них он предусмотрительно несет на плече.

Система, на которой основаны эволюционистские композиции Пьеро ди Козимо, имеет некоторое сходство с богословским делением человеческой истории на три эры — *ante legem*, *sub lege* и *sub gratia**. Используя те же предлоги, мы могли бы назвать эру *ante Vulcanum*, эру *sub Vulcano* и эру *sub Prometheo*; аналогия обусловлена тем, что в обоих случаях основоположник третьей фазы распят во имя тех, кого он был предназначен спасти. Таким образом, хартфордская картина «Вулкан на Лемносе» и картина «Вулкан и Эол, обучающие человечество» из Оттавы, вероятно, интерпретируют эру *sub Vulcano*, тогда как три небольшие панели из Нью-Йорка и Оксфорда — эру *ante Vulcanum*. И поскольку единодушно признается, что эти две серии написаны одновременно, было бы уместно предположить, что их объединяет скорее

* До Закона, под Законом и под Благодатью (*лат.*).

техническая сторона, а именно то, что они были задуманы как единая декоративная программа и изначально помещались под одной крышей. Данная гипотеза согласуется с сообщением Вазари. По его словам, Пьеро ди Козимо расписал «в доме Франческо дель Пульезе целиком одну из комнат разнообразными мелко-фигурными историями и всякого рода фантазиями, которыми он любит заполнять свои истории и которые настолько разнообразны, что это не поддается описанию. Там были и постройки, и животные, и различные одежды, и инструменты, и другие причуды, какие только пришли ему в голову для мифологических историй»⁶². Очень вероятно (и подтверждается другими исследователями⁶³), что эти три причудливые картины идентичны трем доскам из Оксфорда и Нью-Йорка, которые действительно в качестве мифологической «истории» не имеют никакого определенного смысла. Более того, Вазари говорит: «истории эти после смерти Франческо дель Пульезе и его сыновей исчезли, и куда они делись — не знаю»⁶⁴, из чего мы заключаем, что это были панели, а не фрески. Затем Вазари сразу переходит к утраченной картине с Венерой и Вулканом: «То же самое случилось и с картиной, где Марс и Венера со своими амурами, а также Вулкан...»⁶⁵ — и хотя нет абсолютной уверенности в том, что вазариевское «*e così*» означает, что эта живопись тоже была исполнена для Франческо дель Пульезе, данный вывод вполне допустим, и именно к такому мнению склонялись авторы, опиравшиеся исключительно на текст Вазари⁶⁶.

* Здесь и далее цитаты из «Жизнеописаний» Джорджо Вазари даются в переводе А. Венедиктова и А. Габричевского. — *Прим. ред.*

Таким образом, действительно имеется веское основание полагать, что три панели из Нью-Йорка и Оксфорда и «серия с Вулканом» выполнены для одного заказчика; можно предположить, что три меньшие панели, вероятно предназначавшиеся для помещения средних размеров, украшали переднюю, ведущую в салон, декорированный монументальными историями Вулкана, и что оксфордская картина, изображающая переход от грубого, животного состояния к более или менее человеческой жизни, помещалась над дверным проемом. Если дело обстояло именно так, то обе интересующие нас серии картин должны были составлять единый полный цикл, где две древнейшие фазы человеческой истории представлены в яркой и убедительной форме — так, как они описаны в классических текстах и проиллюстрированы в изданиях Витрувия двумя следующими друг за другом гравюрами: «Vulcanus», неистовствующий в лесах, в то время как человек, еще не пользующийся его помощью, разделяет волнения и страхи животных и гибридных чудовищ; и тот же «Vulcanus», сходящий на землю в человеческом облике и указывающий путь к цивилизации.

Джованни Камби в своей «Истории»⁶⁷ рассказывает о Франческо ди Филиппо Пульезе, или просто Франческо дель Пульезе (*uomo popolano e mercatante e ricco**), который в 1490—1491 годах (всего за несколько лет до возможной даты исполнения наших картин), а затем снова в 1497—1498 годах был одним из старейшин Флоренции. В тревожном 1513 году он

* Человек известный, богатый торговец (*um*).

был изгнан из города за публичное оскорбление имени Лоренцо Медичи Младшего раблезианским выкриком «el Magnifico merda»*. Если этот состоятельный и прямой демократ был, что наиболее вероятно, заказчиком рассматриваемых нами серий, то нет ничего удивительного в том, что их сюжет сосредоточен вокруг фигуры Вулкана, единственного труженика, поступающего не по-джентльменски, — βάναυσος**, если цитировать «De Sacrificiis»*** Лукиана, — среди незанятого класса олимпийцев. Возможно даже, что поразительно индивидуализированный облик Вулкана на картине из Оттавы является портретом самого Франческо дель Пульезе, которому в то время, когда художник создал это произведение, было около тридцати пяти лет⁶⁸.

Однако было бы нелепо объяснять нарочитый примитивизм рассматриваемой серии исключительно политическими убеждениями и социальным положением Франческо дель Пульезе. Живописные работы Пьеро ди Козимо, невзирая на их сюжет, личность заказчика и назначение, практически пронизаны пристальным вниманием художника к обстоятельствам жизни и эмоциям первобытного существования.

То, что мы имеем дело с четко выраженной индивидуальностью, с особым, последовательным интересом, постоянно будоражащим сознание художника, находит дальнейшее подтверждение в другой серии живописных произведений, которые очень близки к трем панелям из Нью-Йорка и Оксфорда; они точно

* «Великолепное дерьмо» (*ит.*).

** Ремесленника (*греч.*).

*** «О жертвоприношениях» (*лат.*).

так же были размещены в одной из комнат аристократического дворца Флоренции. Правда, они отличаются чуть большей зрелостью стиля (что является веским основанием для того, чтобы датировать их 1498 годом или несколько позднее), а с точки зрения иконографии, изображая вклад Вакха в человеческую цивилизацию, в частности «Обретение меда», занимают промежуточное положение между сериями с Вулканом и двумя кассоне с Прометеем.

У Вазари мы находим следующее описание этих картин: «Для младшего Веспуччи, проживавшего на-супротив церкви Сан-Микеле, что на виа деи Серви... он расписал одно из помещений несколькими историями с вакханалиями (*storie baccanarie*), изобразив там фавнов, сатиров и сильванов (*silvani*), а также путтов и вакханок столь необычайных, что даешься диву, видя различие мехов и одежд и разнообразие козлиных морд, изображенных изящно и весьма правдиво. На одной из историй есть Силен верхом на осле, окруженный детьми, которым он дает выпить*, и веселье показано очень живо и с большим талантом»⁶⁹. Это подробное описание дало возможность идентифицировать две панели из тех, что первоначально входили в состав серии Джованни Веспуччи, а затем из коллекции Себрайт в Бичвуде (Англия) попали в американские музеи (ил. 31, 32)⁷⁰.

Одна из этих панелей (см. ил. 32) осталась незаконченной: если восхитительный пейзаж практиче-

* Неточность в переводе А. Венедиктова и А. Габричевского: в действительности — «Силен верхом на осле, окруженный детьми, которые дают ему выпить». — *Прим. ред.*

ски завершен, то большинство фигур лишь «прописаны». Однако благодаря тексту, который будет приведен ниже, мы можем определить сюжет. «Большое оленеподобное животное», как оно было названо в предшествующих описаниях, — это осел Силена, лежащий своего неудачливого седока, упавшего на землю. Силен появляется на картине еще дважды. В правой части картины его спутники помогают ему подняться на ноги, для этого один из них в качестве рычага использует тяжелую палку, другие действуют сообща. В левой части он изображен лежащим на земле, в то время как его веселящиеся товарищи, и среди них Вакх и Ариадна, смотрят на него, а дети собирают в миски грязь, чтобы выпачкать ему лицо (не эту ли необычную сцену, совершенно непонятную тем, кто незнаком с ее литературным источником, имел в виду Вазари, говоря о детях, «которые дают ему выпить»?).

Вторая панель, в настоящее время хранящаяся в Художественном музее в Ворчестере, прекрасно сохранилась. В качестве главных героев на ней изображены довольно неотесанного вида широко улыбающийся Вакх, которого можно узнать по виноградной лозе, обвивающей тирс⁷¹, и по серебряному кубку, и Ариадна, искусно одетая, держащая классицизирующей формы кувшин для вина. Бог привел свой фиас из расположенного на возвышенности небольшого мирного городка вниз, на луг, в центре которого растет огромное дуплистое дерево. Здесь свита, состоящая из Силена и его братьев, сатиров обоего пола и разных возрастов, а также нескольких женщин, разделилась. Кто-то отдыхает, кто-то печется о младенцах, кто-то блуждает по лесу, а самая многочисленная

группа намеренно производит ужасающий шум. Шум должен заставить пчелиную стаю сесть на одну из ветвей этого дерева. Некоторые насекомые уже начали слетаться в характерный, похожий на виноградную гроздь рой благодаря настойчивости трех сатиров, двое из которых — взрослый и ребенок — заняли удобную позицию на сучковатом дереве.

Об использовании производящих шум инструментов, с тем чтобы не дать роящимся пчелам разлететься, — методе, который до сих пор применяется пчеловодами всего мира, — писали многие классические поэты и естествоиспытатели⁷². Однако трудно понять, каким образом Вакх с Ариадной и их свита участвуют в этом действе. Ответ находим в одном из отрывков из «Фаст» Овидия (III, 725 и далее), который проливает свет также и на сюжет первой картины⁷³. Овидий намеревается объяснить, почему празднества Вакха включают в число ритуалов жертвоприношение и поедание сладких пирогов, именуемых *liba*. Он говорит, что само название этих пирогов, как и слова «*libamen*» или «*libatio*», обозначающие жертвоприношения вообще, происходит от латинского прозвища Вакха — *Liber*. Именно Вакх, возвратившись из Азии, научил людей возжигать огонь на алтарях и воздавать богам почести пышными жертвоприношениями. Эти сладкие пироги, предназначенные для жертвования Вакху, были самым подходящим подношением, поскольку считалось, что он обнаружил мед: «Богу пекут пироги, ибо именно он наслаждается соком / Сладким, а мед, говорят, тоже был Вакхом открыт. / Шел меж сатирами он с побережья песчанного Гебра / (Не ожидайте дурных шуток в сказанье моем!) / И до Родопы дошел, до цветистого кряжа

Пангея [оба во Фракии]; / Громко камфалов его звон раздавался кругом. / Стаи неведомых тут насекомых на шум прилетели, / Пчелы то были: на звук меди несутся они. / Тотчас же рой их собрал и в полом дупле заключил их / Либер, и был за труды желтый наградою мед»^{* 74}. Его почитатели радостно воспринимают открытие и добровольно рыщут в поисках сот. Только Силен, как всегда прожорливый и ленивый, направляет своего осли к дуплистому вязу, где надеется найти еще один пчелиный рой, и взбирается ослу на спину. Однако сук, на который он навалился всей своей тяжестью, ломается, а улей оказывается гнездом шершней. И вот его лысая макушка ужасающе искусана, он падает с осли, получает пинка, вывихивает колено, зовет на помощь и, наконец, спасен своими спутниками, которые, потешаясь, учат его, как лечить укусы грязью и тиной, и в итоге ухитряются поставить его на ноги⁷⁵.

Этот восхитительный рассказ объясняет почти все ставящие в тупик детали двух картин из дома Веспуччи. Он делает понятным и присутствие свиты Вакха в сцене с пчелами, и подчеркнутое внимание к двум дуплистым деревьям, одно из которых приспособлено под жилище первого принадлежащего человеку пчелиного роя, а второе служит убежищем злобных шершней, и наличие сатиров, карабкающихся на деревья в поисках новой порции меда, и многочисленные несчастья Силена. Однако этот сценарий Овидия Пьеро переработал на свой собственный лад.

Даже если не принимать во внимание такие особенности, как сентиментально-выразительный осел,

^{*} Перевод Ф. А. Петровского.

имеющий более поздние аналогии в голландской живописи XVII века, или неестественно искривленное дерево, достойное кисти немецкого художника-романтика⁷⁶, версия Пьеро отличается от всех прочих изображений вакхического шествия тем, что кортеж бога показан здесь не в виде экстатической толпы почитателей, а как фантастическое племя кочевников. Овидий описывает корибантическую свиту, издающую неистовый шум, который случайно привлекает пчел; Пьеро показывает группу странников, одни из которых наслаждаются привалом, другие идут по своим делам, остальные же вовлечены в целенаправленное занятие пчеловодством. Подобно всем авторам, когда-либо обращавшимся к теме вакхических обрядов, Овидий изображает находящиеся в *aeriferae comitum manus** инструменты как церемониальные кимвалы; у Пьеро же сатиры используют простую домашнюю утварь — горшки, тазы, черпаки, щипцы, совки и терки, а в качестве барабанных палочек — дубины, кости и оленье копыта. Персонаж, усевшийся на переднем плане справа, — скорее всего, Пан, — улыбаясь, вытаскивает три луковицы из своего мешка (у Вазари — *zaino*), где хранится также маленькая свирель. Две женщины, которым по правилам вакхического действа следует быть быстроногими и шумными менадами, степенно ведут за руку сатиренка и несут большой котел.

Тонкое понимание Пьеро первобытных условий и его переход от дионисийского их толкования к пасторальному⁷⁷ — нечто большее, чем просто добрая шутка, хотя элемент осторожной пародии здесь, безусловно, есть⁷⁸; за счет этого автор намеревался

* Медноносных (несущих медь) руках спутников (*лат.*).

усилить аспект, который был лишь обозначен, но не развит в «шутливом рассказе» Овидия. Вакх, так же как и Вулкан, оказал цивилизующее влияние. Дикую, необработанную, бесплодную землю Фракии он снабдил ценностями, которые дополняют привнесенные Вулканом сугубо технические достижения человека и окружают первобытную жизнь пастухов и крестьян ореолом достоинства и простодушного веселья, — незатейливыми обрядами пасторальной религии, а именно принесением в жертву первых плодов и пряностей⁷⁹, а также скромными удовольствиями пастушеской жизни — вином и медом. Этот эволюционистский аспект Овидиевого рассказа должен был привлечь воображение Пьеро, и он усилил его, воспользовавшись обычным для живописи позднего Средневековья и Ренессанса приемом разделения пейзажного фона на две символически противопоставленные друг другу части. Подобный, как мы могли бы его назвать, «paysage moralisé»^{*} часто встречается в религиозной живописи, где «Aera sub lege»^{**} контрастирует с «Aera sub gratia»^{***}, особенно при изображении сюжетов, подобных «Геркулесу на распутье», где антитеза Добродетели и Наслаждения символически выражена противопоставлением легкой дороги, бегущей по красивой местности, и крутой, каменистой тропы, взбирающейся на устрашающую скалу. Пейзаж этой «вакханалии» немного напоминает пейзаж в картине «Геркулес на распутье», ранее считавшейся работой Пьеро, а ныне приписываемой

* «Морализованный пейзаж» (фр.).

** «Эра под Законом» (лат.).

*** «Эрой под Благодатью» (лат.).

Никколо Соджи (ил. 34)⁸⁰. Левая часть полотна, где начинается фиас, олицетворяет мир и благоденствие: лес уступает место упорядоченному ландшафту с добротными строениями, лужайками и великолепными деревьями, над которыми сияет ясное, безоблачное небо. Справа перед нами дикая местность, населенная обезьянами, львами и несколькими жуткими дикарями (мы видим их карабкающимися на гору); некоторые деревья голые и мертвые, остальные скоро бросят семена; на бугристой земле среди валунов лежит скелет какого-то животного, вокруг него выют мухи и осы; между тем грозные тучи собираются над ужасной скалой, написанной в духе Патинира, в то время как замок на противоположной стороне напоминает Беллини или даже Джорджоне. Однако противоположный символический смысл этих двух пейзажей здесь имеет обратное значение, сообразно различию между аскетическим морализмом и гедонистическим эволюционизмом. В изображении Геркулеса на распутье бесплодный, необитаемый вид символизирует похвальные добродетели, тогда как изобильная и красивая природа воплощает предосудительные удовольствия. Для Пьеро тот же контраст означает противопоставление неблагодарных тягот суровой дикости и невинного счастья пасторальной цивилизации. Даже иллюстрируя Овидия, он не может удержаться от того, чтобы не превратить поэтический образ оргиастического культа в причудливо-реальную картину первобытной жизни, отмечая тем самым славный успех на пути к цивилизации.

Подобно Лукрецию, Пьеро представлял себе эволюцию человека как процесс, находящийся в полной

зависимости от природных способностей и талантов человеческого рода. Именно с тем, чтобы символически изобразить эти способности и таланты, а также универсальные силы природы, его картины превозносят классических богов и полубогов, которые не были творцами, подобно библейскому Яхве, но воплощали и открывали законы мироздания, сопутствующие «прогрессу человечества». Однако, как и Лукреций, Пьеро с горечью осознавал те опасности, которые влечет за собой эта эволюция. Он от всей души приветствовал возвышение человечества над жестокими испытаниями каменного века, но сожалел о каждом шаге, уводящем от той неискушенной в житейских делах стадии, которую назвал периодом правления Вулкана и Диониса. Для него цивилизация означала царство красоты и счастья, пока человек жил в единении с природой, и одновременно кошмар угнетения, опасности и страдания, как только человек отдалялся от нее⁸¹.

Подобный подход, не имеющий аналогов в художественной среде раннего Возрождения, может быть объяснен только с психологической точки зрения. К счастью, о Пьеро ди Козимо нам известно больше, чем о каком-либо другом художнике его эпохи. Эта личность, одновременно отталкивающая и притягательная, так глубоко врезалась всем в память, что Вазари, которому было всего девять лет, когда Пьеро умер, сумел запечатлеть его образ в чрезвычайно убедительном психологическом портрете.

Мы уже имели случай упомянуть о «безумной» любви Пьеро к животным и всему, что природа производит по «прихоти или случаю». Однако насколько

он был «влюблен» в *sottigliezze della natura*^{*}, настолько же тяготился обществом людей и в первую очередь своих сограждан. Ему претили всевозможные звуки городской жизни и нравилось быть предоставленным самому себе, хотя порой, снисходя до общения с людьми, он проявлял подлинное остроумие. Он был «затворником», «любителем уединения», испытывал величайшее наслаждение от долгих одиноких прогулок: «quando pensoso da se solo poteva andersene fantasticando e fare suoi castelli in aria»^{**}. Он не выносил колокольного звона и монашеских песнопений; он отказывался «свести счеты с Господом Богом», хотя «не то что был человеком нехорошим или неверующим; набожным он был донельзя, хотя и жил поскотски». Вазари также рассказывает, что он испытывал отвращение к обычной горячей пище и ел одни сваренные вкрутую яйца, которые готовил впрок в больших количествах, «чтобы сберечь топливо»⁸². Он не убирал мастерскую, не подстригал растения в саду, даже не собирал плоды, потому что не хотел ни в коей мере вмешиваться в природу, «allegando che le cose d'essa natura bisogna lassarle custodire a lei senza farci altro»^{***}. Он страшился молнии — этого огненного оружия Вулкана, но любил смотреть на проливной дождь.

Согласно своему рационалистическому и несколько снобистскому представлению о том, каким должен быть художник, Вазари говорит, что Пьеро «una vita da

* Тонкости природы (*um*).

** «Было для него удовольствием бродить задумчиво в одиночестве, мечтая и строя воздушные замки» (*um*).

*** «Заявляя, что вещи, созданные природой, следует оставлять на ее собственное попечение, не изменяя их по-своему» (*um*).

uomo piuttosto bestiale che umano»^{*}. Он пишет о нем как о предостерегающем примере умственного расстройств, как о невротике со склонностями к «анималитаризму»⁸³ и, как мы сказали бы сегодня, к комплексу огня. Однако одно из замечаний Вазари дает ключ к натуре этого человека: «si contentava di veder salvatico ogni cosa, come la sua natura»^{**}. Слово «salvatico», которое происходит от «silva» (лес), как и английское «savage» (дикарь), мгновенно объясняет и одержимость Пьеро примитивистскими идеями, и его магическую способность своей кистью вдохнуть в них жизнь. На его картинах первобытная жизнь не преобразована в духе утопической сентиментальности, как это происходит в поэтических и живописных воплощениях «Аркадии»⁸⁴; она показана по-новому — предельно реалистично и конкретно. Пьеро не идеализирует, наоборот, он до такой степени ясно представляет себе первые стадии развития мира, что самые фантастичные из его созданий, например звери с человеческими лицами, прямо иллюстрируют серьезные эволюционистские теории. Шалаши из необработанных бревен, причудливых форм лодки, живописные детали, которые подходят под вазариевское определение «casamenti e abiti e strumenti diversi»^{***}, основаны на археологических исследованиях и находят параллели в чисто научных изображениях. Мир Пьеро кажется фантастичным не потому, что его компоненты нереальны, а, напротив, потому, что предельная достовер-

* «Вел жизнь скорее скотскую, чем человеческую» (ит.).

** «Он предпочитал видеть все таким же диким, каким он сам был от природы» (ит.).

*** «И постройки, и различные одежды, и инструменты» (ит.).

ность его толкования позволяет самым убедительным образом представить то время, которое осталось далеко за пределами нашего потенциального опыта. Его картины проникнуты атмосферой загадочности, потому что им удастся вызвать в воображении образы дохристианской эпохи, более древней, чем язычество в историческом смысле этого слова, — в сущности, более древней, чем сама цивилизация.

Пьеро ди Козимо можно назвать атавистическим явлением, имея в виду, что атавизмы чувственного могут находиться в полном согласии с самой высокой степенью эстетической и интеллектуальной утонченности. В его искусстве мы сталкиваемся не с ностальгией, сопутствующей цивилизованному человеку, страстно желающему или претендующему на то, чтобы желать счастья первобытной эры, а с осознанным воспоминанием о первобытном человеке, которому случилось жить в эпоху зарождающейся цивилизации. Реконструируя внешние атрибуты доисторического мира, Пьеро, кажется, пропустил через себя все эмоции первобытного человека — и творческую восторженность пробуждающегося разума, и страсти и страхи пещерного жителя и дикаря.

Примечания

¹ Ср.: *Austin A.E., Jr.*: Библ. 16; см. также: *Marle R. van*: Библ. 209. Vol. XIII. P. 346. Fig. 237; *Venturi L.*: Библ. 375. Pl. CCXVII.

² См.: *Roscher W.H.*: Библ. 290, «Hylas»; ср. также: *Gyraldus L.G.* Hercules: Библ. 127. Bd. I. Col. 578.

³ *Virgil*. Ecl. VI, 44. Отсюда греческая фраза «τὸν Ὑλαν κρᾶνυύειν», означающая «напрасно стараться» или «пытаться сделать невозможное».

4 См.: *Roscher W.H.*: Библ. 290, «Hylas»; см. также: Библ. 151. Pl. 224.

5 *Austin A.E.*: Библ. 16. P. 6.

6 Ср.: *Roscher W.H.*: Библ. 290, «Nephiastos»; *Gyraldus L.G.*: Библ. 127. Bd. I. Col. 413; см. также: *Freudenthal H.*: Библ. 99.

7 См. цитаты, приведенные ниже.

8 *Austin A.E.*: Библ. 16. P. 5; даже П.Шубринг (Библ. 309. S. 411) не выражает никаких сомнений, хотя замечает, что девушки скорее являются обитающими на земле нимфами, чем наядами, и обращает внимание на то, что центральная фигура помогает мальчику подняться на ноги.

9 *Servius*. Comm. in Verg. Ecl., IV, 62.

10 *Homer*. Ilias. I, 594.

11 *Servius*. Comm. in Verg. (Библ. 314). Fol. 7, col. 2.

12 Mythographus II, по ватиканской рукописи, приводимой Боду (Библ. 38. Vol. II. P. 44).

13 Mythographus I, по ватиканской и вольфенбюттельской рукописям, приводимым Боду (там же); *Servius*. Comm. in Verg. (Библ. 315). Fol. 18 v.

14 *Servius*. Comm. in Verg.; Wolfenbüttel, cod. 7.10. Aug. 815, приводимый Боду (там же).

15 *Boccaccio G.* Genealogia Deorum. XII, 70.

16 См.: *Warburg A.*: Библ. 387. Bd. II. S. 641, где появление на фресках с Кибелой «пустых сидений» объясняется сходным образом: «Sedes fingantur» вместо «Sedens fingatur», то есть «должны быть изображены сиденья» вместо «она должна быть изображена сидящей».

17 Боккаччо также цитирует вдохновенный отрывок из Исихора Севильского: «Nihil enim paene quod non igne efficitur... igne ferrum gignitur et domatur, igne aurum perficitur, igne cremato lapide cements et parietes ligantur... stricta solvit, soluta restingit, dura mollit, mollia dura reddit»*.

* «Ведь нет почти ничего, что бы изготовлялось без помощи огня... в огне рождается и закаляется железо, огнем обрабатывается золото, из камня, обожженного огнем, складываются стены... он распускает сжатое, стягивает распущенное, размягчает твердое и вновь делает твердым мягкое» (*лат.*).

18 *Vitruvius*. De Architectura Libri decem. II, 1 (см.: Lovejoy A. O., Boas G.: Библ. 200. Р. 375). То, что Боккаччо приводит пространную и точную цитату, свидетельствует о хождении рукописных текстов Витрувия задолго до пресловутого «открытия», совершенного Поджо Браччолини в 1414 году (см. также: *Schlosser J. von*: Библ. 305. S. 219). Все это тем более поучительно, что потребовался «дух Возрождения» для того, чтобы «реализоваться» на основе этого наследия.

19 Быт. II: 19.

20 Быт. IV: 17.

21 Библ. 200. Р. 222.

22 Читателям, интересующимся терминами «мягкий (soft) и жесткий (hard) примитивизм», так же как и проблемой примитивистских воззрений в целом, я рекомендую книгу Лавджоя и Боаса (Библ. 200). Безусловно, верно, что особенно в позднеклассических текстах эти два противоположных направления мысли нередко пересекались. Овидий, наслаждающийся в самом начале «Метаморфоз» прекрасной мечтой о Гесиодовом «Aurea Aetas»*, без особого энтузиазма описывает «безоблачную» жизнь обитателей Аркадии — оставим в стороне его собственные обстоятельства жизни вдали от цивилизации (Fast. II, 289; ср. также Ars Amat. II, 467, цит.: Библ. 200. Р. 373). Для Ювенала, как и для многих других, первобытная жизнь означала лишения и дикость, но одновременно и нравственное превосходство (Sat. VI, 1, цит.: Библ. 200. Р. 71.); даже Лукреций, как бы он ни восхищался стихийным развитием цивилизации, был не в состоянии оценить опасности морального свойства, которые сулил этот прогресс. С его точки зрения, всеобщая эволюция подобна волнообразной кривой: 1) первобытное звериное состояние; 2) зарождение человеческой цивилизации, сопровождаемой техническими достижениями, речью и общественной жизнью (подразделенной на более ранний бронзовый век и следующий за ним железный век); 3) уход от социальных и моральных норм и общая анархия; 4) новый подъем в направлении эпохи законности.

* «Золотом веке» (лат.).

²³ *Pliny. Nat. Hist. II, 111 (107), 1.* Комментатор Витрувия Чезаре Чезариано (Библ. 379. Fol. XXXI) рассказывает о лесном пожаре в окрестностях Милана, вызванном в 1480 году «per simile confricatione de venti come narra Vetruvio»*. Комментарий Чезариано на обсуждаемый нами отрывок (fol. XXXI) является чем-то вроде предтечи «Документальной истории примитивизма» Лавджоя и Боаса: он ссылается, помимо прочих, на Гесиода, Вергилия (Aen. VIII), Овидия (Metam. I), Ювенала (Sat. VI), Диодора Сицилийского и даже на стихи Стация о беззаботных жителях Аркадии (Thebais. IV, 275, цит.: Библ. 200. P. 380).

²⁴ *Diodorus Siculus. Bibliotheca. I, 13, цит.: с. 106, прим. 30.*

²⁵ *Lucretius. De Rer. Nat. V, 1091:*

Fulmen detulit in terram mortalibus ignem...
Et ramosa tamen cum ventis pulsa vacillans
Aestuat in ramos incumbens arboris arbor,
Exprimitur validis extritus viribus ignis...
Quorum utrumque dedisse potest mortalibus ignem**.

²⁶ *Lucretius. De Rer. Nat. V, 1241.*

²⁷ В первом иллюстрированном издании Витрувия (Библ. 378) «открытие огня» изображено, хотя и не слишком убедительно, на листе 13, воспроизведенном в кн.: *Essling prince d'*: Библ. 86. Partie II. Vol. III, 1. P. 214. В книге, изданной в Комо (Библ. 379. Fol. XXXI v.), мы находим гораздо большую по размерам и более подробную версию этого сюжета (ил. 19 наст. изд.), которая и служила образцом для толкований (Библ. 380. Fol. 15, и Библ. 382. Fol. LXI; ил. 20

* «Порывом ветра, подобным тому, как рассказывает Витрувий» (лат.).

** Знай же, что смертным огонь принесен на землю впервые / Молнией был. От нее и расходится всякое пламя. / Видим ведь много вещей, огнем небесным объятых, / Блещут, ударом с небес пораженные, вспыхнув от жара. / Но и от ветра, когда, раскачавшись, деревья, ветвями / Сильно шатаясь, начнут налегать одно на другое, / Мощное трение их исторгает огонь, и порою, / Вспыхнувши, вдруг заблистит и взнесется горячее пламя, / Если взаимно они и стволами и сучьями трутся. / То и другое могло огонь доставить для смертных (лат.). Перевод Ф. А. Петровского.

наст. изд.), где композиция из комоского издания была усовершенствована за счет заимствований из «Суда Париса» Рафаэля (гравюра Маркантонио Раймонди В. 245) и «Бегства в Египет» Дюрера (гравюра на дереве В. 89). Полезную библиографию изданий Витрувия и итальянских архитектурных трактатов можно найти в кн.: *Lukomski G.*: Библ. 203. Р. 66 ff.

28 Библ. 200. Р. 199:

Ἡφαιστον κλυτόμητιν αἰέσσο, Μοῦσα λίγεια
ἴ'Ος μετ' Ἀθηναίης γλαυκώπιδος ἀγλαά ἔργα
Ἀνθρώπους ἐδίδαξεν ἐπὶ χθονός οἱ τό πάρος περ
Ἄντροις ναιετάσσκον ἐν οὔρεσιν, ἥ τε θῆρες.

29 Ср.: *Roscher W.H.*: Библ. 290, «Hephaistos», V. У Платона об этом говорится в «Kritias», 109C (см. также «Leges». XI, 120D; «Protagoras», 321D, и «Kritias», 112B). Иконография скульптур Тесейона была к тому же прокомментирована в лекции г-на Э. К. Олсена.

30 Этот источник называет Диодор Сицилийский (*Bibliotheca*, I, 13): Γενομένου γάρ ἐν τοῖς ὅρεσι κεραυνοβόλου δένδρου καὶ τῆς πανσίον ὕλης καιομένης, προσελθόντα τὸν Ἡφαιστον κατὰ τῆς χειμέριον ὥραν ἡσθῆσαι διαφερότως ἐπὶ τῇ θερμασίᾳ, λήγοντος δὲ τοῦ πυρός αἰεὶ τῆς ὕλης ἐπιβάλλειν, καὶ τοῦτω τῷ τρόπῳ διατηροῦντα τὸ πῦρ προκαλεῖσθαι τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους πρὸς τὴν ἐξ αὐτῷ γινομένην εὐχρηστίαν. См. также: *Ibid.* V, 74, где Гефест представлен обучающим человечество всем видам искусств и ремесел.

31 Первоначально эта картина приписывалась Синьорелли, однако затем А. Вентури убедительно атрибутировал ее как произведение Пьеро ди Козимо (Библ. 374. Р. 69. Fig. 39). Она также упоминается ван Марлем (Библ. 209. Vol. XIII. Р. 344), однако оба ученых относят ее к собранию Национальной галереи в Эдинбурге, где она временно экспонировалась. Б. Беренсон правильно указывает на ее местонахождение в Далкейте, в Ньюбэтл-Холле (Шотландия): Библ. 30. Р. 473; Библ. 31. Р. 389—390.

32 А. Вентури (Библ. 374. Р. 69) уже указал на то, что «эдинбургская» картина «*può far riscontro in qualche modo*»*

* «Может некоторым образом соответствовать» (*um*).

так называемой композиции с Гилосом, которая тогда находилась в коллекции Бенсона. Эта догадка была поддержана К. Гамбой (*Gamba C.*: Библ. 110), который также считал возможной принадлежность этих двух картин совокупно с серией малоформатных панелей единому циклу, представляющему «il formassi dell'intelligenza humana»*.

³³ Приведены в кн.: Библ. 378; Библ. 379, fol. XXXII (ил. 22 наст. изд.); Библ. 380. Fol. 16 v. (ил. 23 наст. изд.); Библ. 382. Fol. LXII; ср. также гравюры на дереве в кн.: *Rusconi G.A.*: Библ. 292. Р. 25–28, воспроизведенные в издании Витрувия Полени (Библ. 381. Т. II, 1. Tav. VIII).

³⁴ Ср.: *Lazzaroni M., Muñoz A.*: Библ. 185. Pl. I, fig. 3, 4. Что касается более позднего использования необработанных деревьев или корней в качестве «motif rustique»**, а также ренессансной теории, согласно которой готический стиль, с его удлиненными опорами, причудливыми нервюрными сводами и натуралистическими декоративными мотивами, восходил прямо к первобытным приемам строительства, см.: *Panofsky E.*: Библ. 240, особенно с. 39 и далее. Правда, в классической архитектуре необработанные перекладыны использовались для строительных лесов, о чем можно судить по изображениям Вавилонской башни в «Энциклопедии» Рабана Мавра (ср. *Amelli A.M.*: Библ. 7. Pl. CXIII; cod. Vat. Pal. lat. 291. Fol. 193 v.).

³⁵ Ср.: *Walleys T.*: Библ. 386. Fol. 19: «malleum in manu tenens»***, или «Libellus de Imaginibus Deorum» (*Liebeschütz H. (ed.)*: Библ. 194. S. 122: «maleum in manu tenentis»****), а также ил. 38 наст. изд. Поза сидящего Вулкана, обусловленная слабостью его ног, не является исключением в классическом искусстве (ср., например: *Reinach S.*: Библ. 276. Р. 189, или *Furtwängler A.*: Библ. 109, 1896. Taf. 23. Nr. 2482; Taf. 32. Nr. 4266, 4268). Именно к этому типу восходит «zum Schmieden sehr wenig geeignete»***** поза Адама, изображен-

* «Формирование человеческого мышления» (*ит.*).

** «Деревенского мотива» (*фр.*).

*** «Держащий в руке молот» (*лат.*).

**** «Держащего в руке молот» (*лат.*).

***** «Очень мало подходящая кузнецу» (*нем.*).

ного на двух византийских резных ларцах (*Goldschmidt A., Weitzmann K.*: Библ. 116. Bd. I. 1930. Taf. XLVIII. Nr. 67e; Taf. XLIX. Nr. 68d; ил. 25 наст. изд.), где прародители представлены как ювелиры, возможно, потому, что ларцы предназначались для хранения драгоценностей.

36 См.: *Roscher W.H.*: Библ. 290, «Aiolos»; *Gyraldus L.G.*: Библ. 127. Bd. I. Col. 188.

37 *Virgil.* Aen. VIII, 416.

38 *Servius.* Comm. in Aen. VIII, 416: «Physiologia est, cur Vulcanum in his locis officinam habere fingitur inter Aetnam et Liparen; scilicet propter ignem et ventos, quae apta sunt fabris. “Aeoliam” autem “Liparen” ideo (scil. appellat), quia una est de septem insulis, in quibus Aeolus imperavit»*.

39 *Mythogr.* III, 10, 5 (Библ. 38. P. 224).

40 *Boccaccio G.* Genealogia Deorum. XII, 70.

41 *Liebeschütz H.*: Библ. 194. S. 121: «tenens sub pedibus flabia, instrumenta fabrilia, quasi cum illis insuflans et flata movens»**. Согласно евгемеристической теории, переданной Сервием, Эол был в действительности не более чем хорошим метеорологом, он следил за туманами и дымами своего вулканического соседа и таким образом мог предсказывать штормы и бури (*Servius.* Comm. in Aen. I, 52; повторено в кн.: *Mythograph.* II, 52; Библ. 38. P. 92, и *Mythograph.* III, 4; Библ. 38. P. 170). В этих текстах штормы и бури именуются «flabra» («praedicens futura flabra ventorum imperitis visus est ventos sua potestate retinere»***). Автору «*Libellus*» был, очевидно, чужд этот высокий поэтический мир, и, мысля присущими ему визуальными образами (ср. ил. 25, 26), он истолковал слово «flabra» (или в его написании «fabia») как настоящие кузнечные мехи.

* «Совершенно естественно, что сочинители помещают мастерскую Вулкана в этих местах, между Этной и Липарой, то есть вблизи огня и ветров, которые необходимы ремесленникам. Эоловой же Липару [он называет] потому, что она один из семи островов, на которых правит Эол» (*лат.*).

** «Держащий под ногами ветры, орудия своего ремесла, словно вместе с ними дует и направляя их порывы» (*лат.*).

*** «Предсказывая неопытным будущие порывы ветров, он, казалось, удерживал ветры своей властью» (*лат.*).

42 *Liebeschütz H.*: Библ. 194. Taf. XXII. Abb. 36. По этой причине фигура Эола имеет определенное сходство с самим Вулканом (*Ibid.* Taf. XXIII. Abb. 38).

43 *Homer.* *Odyss.* X, 17 ff. Из изображений такого рода я хотел бы привести в качестве примера несколько классических гемм, показывающих Одиссея с винными мехами Эола (*Furtwängler A.* Библ. 109. Taf. XX. Nr. 20; Taf. XXVII. Nr. 50; см. также иллюстрацию в кн.: *Daremberg-Saglio (ed.)*: Библ. 70. Vol. I. Fig. 156), Еву на византийских резных ларцах и в особенности персонификации четырех богов ветра на хорошо известной капители церкви Сент-Мадлен в Везеле, иллюстрация в кн.: *Kingsley Porter A.* Библ. 275. Vol. II. Pl. 31 (ил. 26 наст. изд.); ср. также капитель в Ключи (ил. в кн.: *Terret V.* Библ. 336. Pl. LVI). Боги ветра в Везеле держат как современные мехи (ил. 25 наст. изд.), так и архаичные кожаные бурдюки (ил. 24 наст. изд.). Совмещение мешка с ветром и более распространенное изображение выдувающей ветер головы можно увидеть на иллюстрации «Aër» в *cod. Vind. 12600. Fol. 30* (в кн.: *Hermann H.J.*: Библ. 143. S. 79. Abb. 36).

44 Имея дело с таким страстным «animalier»*, как Пьеро, жертвовавшим всем, чтобы увидеть экзотических зверей (см. след. прим.), и оставившим целый альбом «disegni d'animali»** (см.: *Vasari G.*: Библ. 366. Т. IV. Р. 138), мы можем смело утверждать, что он нарисовал жирафу с натуры, в то время как ее достаточно уродливый детеныш, который старается не отстать от матери, видимо, является плодом воображения художника. Теперь благодаря дневнику Луки Ландуччи мы знаем, что среди редких животных, доставленных во Флоренцию 11 ноября 1487 года и подаренных султаном синьории, был и жираф: «Una giraffa molto grande e molto bella e piacevole; com'ella fussi fatta se ne può vedere i molti luoghi in Firenze dipinte. E vissi qui più anni»*** (*Landucci L.* *Diario*: Библ. 181.

* «Анималистом» (*фр.*).

** «Рисунков животных» (*ит.*).

*** «Симпатичный жираф, очень крупный и очень красивый; из-за строения его тела его изображение невозможно увидеть во многих местах Флоренции. Он жил здесь больше года» (*ит.*).

Р. 52, в связи с тем же цит. в кн.: *Gamba C.*: Библ. 110, с дополнительной информацией о том, что еще до 1492 года бедное животное сломало шею о дверной косяк). Наверное, именно этот жираф служил Пьеро моделью (совершенно очевидно, что о нем упоминает и Шубринг, ошибочно датируя событие 1492 годом, в связи с изображением на кассоне, приписываемым Бартоломео ди Джованни (Библ. 309. Taf. XCIII. Nr. 396). Датировка немногим позднее 1490 года соответствует стилю композиций с Вулканом Пьеро ди Козимо, которые, по единодушному признанию, относятся к его раннему, флорентийскому периоду и все еще демонстрируют сильное влияние Синьорелли.

⁴⁵ См: *Vazari G.*: Библ. 366. Т. IV. Р. 134: «Recavasi spesso a vedere o animali o erbe o qualche cose che la natura fa per istranezza o da caso di molte volte e ne aveva un contento e una soddisfazione che lo furava tutto di se stesso»*.

⁴⁶ В литературе о первобытном мире постоянно подчеркивается как жизненная необходимость домашних животных для развития человеческой цивилизации, так и изначальная дружба людей и животных. Что касается первого аспекта, то будет достаточно сослаться на «Фасты» Овидия, II, 295:

Nullus anhelabat subb adunco vomere taurus...
Nullus adhuc erat usus equi. Se quisque ferebat.
Ibat ovis lana corpus amicta sua**.

О теме дружбы см.: Библ. 200. Р. 34, 60, 93 ff.

⁴⁷ См. в особенности группу пророка Осии на плафоне Сикстинской капеллы. Что касается Синьорелли, см. центральную фигуру фрески с Моисеем в Сикстинской капелле и фигуры на заднем плане тондо «Святое семейство» из Уффици и Мюнхена. Происхождение этой компактной группы

* «Часто срисовывал с натуры животных, или травы, или какие-то иные предметы, которые природа создает по странной прихоти либо в силу многих случайностей, и испытывал радость и удовлетворение, только если добивался их совершенного подобия» (*ит.*).

** Вол не пытался, ведя борозду сошником искривленным, / И никакою землей пахарь у них не владел. / Не применяли коней никогда, а двигались сами, / Овцы, бродя по лугам, собственным грелись руном (*лат.*). Перевод Ф. А. Петровского.

восходит к классическому искусству, где подобные группы использовались в том случае, когда относительно узкую полосу необходимо было заполнить фигурами, масштаб которых должен был быть не мельче других фигур, помещавшихся в пространстве нормальных пропорций. См., например, «Agate de Tibère» (*Babelon E.*: Библ. 17. Pl. I) или такие образцы резьбы по слоновой кости, как в кн.: *Delbrück R.*: Библ. 72. Tafelband. 1929. Taf. 2.

48 *Virgil*. Aen. VIII, 407—415:

Inde ubi prima quies medio iam noctis abactae
Curriculo expulerat somnum, cum femina primum,
Cui tolerare colo vitam tenuique Minerva
Impositum, cinerem et sopitos suscitāt ignis
Noctem addens operi, famulasque ad lumina longo,
Exercet penso, castum ut servare cubile
Coniugis et possit parvos educere natos:
Haud secus ignipotens nec tempore segnior illo
Mollibus e stratis opera ad fabrilīa surgit.

Я использовал перевод Брайса (*Bryce A.H.* The Works of Virgil, a literal translation. 1894. P. 375), однако передал «quies» как «rest» [«покой»] вместо «сон» и опустил произвольное «worthily» [«подобающе»] перед «bring up» [«взрастить»].

49 Прежний владелец картины из Оттавы сообщил мне, что доктор А. Шарф, который в настоящее время работает над монографией о Пьеро ди Козимо, предположил, что сюжетом данной композиции является легенда о Форонее, царе Аргоса. Основанием для подобной интерпретации служат следующие замечания Павсания: «Они (то есть люди Аргоса) приписывают изобретение огня Форонею» (*Periegesis*. II, 19, 5), а также: «Фороней... впервые собрал людей в сообщества, до этого они жили разрозненно и поодиночке; поэтому город, где они впервые объединились, был назван Фороникум» (*Ibid.* II, 15, 5). Однако очевидно, и это чувствовал сам Павсаний, что местные патриоты Аргоса просто переложили мифы о Прометее и Вулкане на имя своего легендарного царя, который в других случаях известен только либо как законодатель (*Plato*. *Timaeus*. 22, A/B; *Eusebius*. *Chronic.* P. 29; *Isidorus*. *Etymolog.* V, I, 6; *Brunetto Latini*. *Tesoro*. I, 17; Библ. 184. T. I. P. 52; *Boccaccio G.* *Genealog. Deor.* VII, 23; ср. также рельеф на

флорентийской Кампаниле, ил. в кн.: *Schlosser J. von*: Библ. 304. Abb. 6), либо как учредитель местного культа Геры (Mythographus II, 8: Библ. 38. P. 77, восходящий к *Hyginus. Fabulae*, 225, 274). Павсаний является единственным автором, передающим прославляющую царя концепцию, созданную патриотами Аргоса, и кажется совершенно невероятным, чтобы Пьеро ди Козимо имел возможность познакомиться с этой версией. Ведь Павсаний был практически неизвестен в XV веке — первое грекоязычное издание появилось в 1516 году в Венеции, а первый латинский перевод, выполненный Ромоло Амадео, был закончен и опубликован не ранее 1547 года, хотя еще один перевод был начат в 1498 году (см.: *Stark C.B.*: Библ. 321. S. 93). Более того, легенда о Форонее не объясняет многих деталей картины из Оттавы, которые могут быть поняты в контексте мифа о Вулкане, и не имеет ничего общего с содержанием хартфордской картины.

⁵⁰ *Vasari G.*: Библ. 366. T. IV. P. 139: «E così un quadro di Marte e Venere con i suoi Amori e Vulcano, fatto con una grande arte e con una pazienza incredibile»*.

⁵¹ Следует помнить, что имущество Франческо дель Пульезе, для которого, по-видимому, были написаны эти картины, к тому времени, когда Вазари трудился над своими «Жизнеописаниями», уже было рассеяно.

⁵² Страсбургская доска (ил. 33 наст. изд.) приводится в кн.: *Schubring P.*: Библ. 309. Taf. XCVI. Nr. 413; *Marle R. van*: Библ. 209. Vol. XIII. Fig. 256; мюнхенская доска — в кн.: *Schubring P.*: Библ. 310. Taf. XV. Nr. 412. Об иконографии обеих картин см.: *Habich G.*: Библ. 130; *Borinski K.*: Библ. 45.

⁵³ По Боккаччо (*Genealogia Deorum*. XII, 70), невидимый *elementum ignis* олицетворяется Юпитером, тогда как Вулкан олицетворяет *ignis elementatus*, который можно разделить на воздушный огонь (молнию) и земной огонь. Хромота Вулкана может символизировать одновременно зигзагообразную форму молнии и колышющееся непостоянство огня (об этом см. «Комментарий на Марциана Капеллу» Ремигия в переска-

* «То же самое случилось и с картиной, где Марс и Венера со своими амурами, а также Вулкан были выполнены с большим искусством и терпением невероятным» (*um.*).

зе Либешютца: *Liebeschütz H.*: Библ. 194. S. 44 ss. и *Mythographus* III, 10, 4: Библ. 38. P. 223). Что касается мифа о Прометее, см.: *Boccaccio G.* Ibid. IV, 44: «Hanc demum flammam, id est doctrinae claritatem, immittit pectori lutet hominis, id est ignari»*. В панели Пьеро из Страсбурга эта идея прекрасно выражена за счет разительного контраста между триумфальным жестом статуи и мучительной позой Прометея. Наказание последнего символизирует цену, которую человечество должно было заплатить за свое интеллектуальное пробуждение, а именно «a meditationibus sublimibus anxii» (быть пытаемым нашими глубокими размышлениями), и вернуться к жизни только для того, чтобы вновь подвергнуться пытке. Об основополагающем значении мифа о Прометее см.: *Habich G.*: Библ. 130; *Borinski K.*: Библ. 45; см. также: *Cassirer E.*: Библ. 59. S. 100. Я хотел бы упомянуть о трех важных отрывках из Марсилио Фичино, основателя неоплатонического движения эпохи Возрождения: *Quaestiones quinque de mente* (Библ. 90. P. 680); *Comment. in Platon. Philebum* (Ibid. P. 1232); *Comment. in Platon. Protagoram* (Ibid. P. 1298).

⁵⁴ О двух панелях из Музея Метрополитен, а именно «Сцене охоты» (Catal. P. 61, 1, далее — «А») и «Возвращении с охоты» (Catal. P. 61, 2, далее — «В»), см.: *Schubring P.*: Библ. 309. Nr. 383, 384. Taf. XC; *Marle R. van.*: Библ. 209. Vol. XIII. P. 248. Fig. 169 (с дальнейшими примечаниями). О «Пейзаже с животными», ранее принадлежавшем принцу Югославии Павлу (далее — «С»), см.: *Schubring P.*: Библ. 310. Nr. 932. Taf. XVI; *Marle R. van.* Op. cit. P. 346. Fig. 236 (с дальнейшими примечаниями). Их размеры, приведенные Шубрингом с ошибками и опечатками и исправленные в статье Роджера Фрая, цитируемой ниже, следующие:

- А (ил. 27 наст. изд.), Schubring 383: 28×66 1/4 дюйма,
- В (ил. 28 наст. изд.), Schubring 384: 28×66 5/8 дюйма,
- С (ил. 29 наст. изд.), Schubring 932: 28×77 3/8 дюйма.

Сходство в стиле и настроении, а также одинаковая высота всех трех панелей уже были отмечены Роджером Фраем (*Fry R. Pictures at the Burlington Fine Arts Club*: Библ. 107). Они

* «Именно этот огонь, то есть ясность учения, он влагает в сердце глиняного человека, то есть несведущего» (*лат.*).

демонстрируют наличие единой иконографической программы и, без сомнения, предназначались для украшения стен одной комнаты (см. также: *M(ather) F.J.*: Библ. 211). Роджер Фрай приписывает всю серию Пьеро ди Козимо и, таким образом, оспаривает атрибуцию Шубринга, назвавшего ее автором Бартоломео ди Джованни. Р. ван Марль, как ни странно, приписывает «А» и «В» Бартоломео ди Джованни, а «С» — Пьеро ди Козимо. Беренсон правильно атрибутирует все три доски как принадлежащие кисти Пьеро ди Козимо (Библ. 31. Р. 389, 390). К этой серии из трех картин Шубринг добавил четвертую (далее — «D») — «Битву лапифов с кентаврами» из коллекции Риккетс-Шэннон, находящуюся сейчас в экспозиции Национальной галереи в Лондоне (Библ. 309. Nr. 385. Taf. XC; ср.: *Marle R. van*. Op. cit. P. 248, ил. 30 наст. изд.). Действительно, картина была написана — само собой разумеется, Пьеро ди Козимо (опять см.: *Berenson B.* Op. cit.) — примерно в то же время, что «А», «В» и «С»; она, кроме того, имеет ту же самую высоту (28×102 дюйма). Однако ее иконография свидетельствует о том, что она не может принадлежать данной серии. В противоположность «А», «В» и «С», на этой картине изображены *ragarphernatia** более развитой цивилизации — прежде всего металлические изделия и тканые материалы; к тому же она имеет явное мифографическое значение — даже такая странная деталь, как использование горящего алтаря в качестве метательного снаряда, может быть объяснена Овидиевым описанием Кентавра Гриней («Метаморфозы». XII, 258 и далее). «D», скорее всего, самостоятельная композиция, как и многие другие произведения на этот сюжет данной эпохи, например знаменитый рельеф Микеланджело в Casa Buonapotti. Кстати, следует заметить, что существует связь между этим рельефом и «Битвой лапифов с кентаврами» Пьеро. В обеих композициях присутствует впечатляющий мотив — женщина, которую кентавр и лапиф вырывают друг у друга, — и можно усмотреть реминисценцию центральной группы картины Пьеро в небольших группах скорчившихся, охваченных ужасом фигур на фреске

* Предметы обихода (*лат.*).

«Потоп» (схожие группы, несколько видоизмененные, вновь встречаются на рисунках тридцатых годов), а также в фигуре Ignudo* справа от пророка Даниила.

Две другие картины, упоминавшиеся в связи с рассматриваемыми нами панелями (*Schubring P.*: Библ. 309. Nr. 386; *Marle R. van.*: Op. cit. P. 248 — в обеих книгах отсутствуют иллюстрации и размеры), являются собственностью господина Фрэнсиса Ховарда в Лондоне (ранее они принадлежали господину Мейеру в Лондоне) и изображают «Свадьбу Пирифоя и Гипподамии» (или Дейдамии). Однако автором этих картин (ил. в кн.: Библ. 65. P. 52, 53) является Бартоломео ди Джованни (см.: *Berenson B.*: Библ. 29. 1909. P. 98). Информацией об этих картинах я обязан доктору А. Шарфу из Лондона. По странному совпадению, которое должно предостеречь нас от того, чтобы придавать большое значение сходству размеров, две доски Ховарда имеют размеры (31,5×51 дюйм), почти точно совпадающие с двумя подлинными панелями Пьеро ди Козимо, исполненными им для Джованни (или Гвидантонио) Веспуччи. Об этих картинах, которые не следует путать с серией для Франческо дель Пульезе, см. с. 91 наст. изд. и далее, а также ил. 31, 32.

⁵⁵ Два судна, появляющиеся на заднем плане «Возвращения с охоты» (ил. 28 наст. изд.), с их сильно загнутыми носами и длинным тараном на корме, очень похожи, например, на те, что изображались на архаических греческих вазах. См., например: *Torr C.*: Библ. 359. Fig. 15. Тот факт, что древние вазы были известны художникам итальянского Возрождения и использовались ими, был уже справедливо отмечен в связи с творчеством Антонио Поллайоло Ф. Р. Шэпли (Библ. 317) и может быть подкреплён длинным и восторженным описанием керамики, найденной в Ареццо (*Ristoro d'Arezzo. De la composizione del mondo*; напечатано в кн.: *Nannucci V.*: Библ. 227. Vol. II. P. 201; ср.: *Schlosser J. von.*: Библ. 305. S. 31; *Idem.*: Библ. 306. S. 152).

⁵⁶ Гравюры на дереве в комоском издании (ил. 19 наст. изд.) и в его французском переводе также изображают испуганных зверей, убегающих из горящих лесов.

* Обнаженного (*um.*).

57 *Lucretius*. De Rer. Nat., V, 1283.

58 Действительно, самой древней формой украшения корабельного носа была бронзовая голова быка (см.: *Torr C.*: Библ. 359. P. 64. Fig. 17, 43; кроме того, *Daremberg-Saglio* (ed.): Библ. 70. Vol. IV. Fig. 5282, 5958). «Ренессансный археолог» мог прийти к выводу, что эта особенность происходит от первобытного обычая использовать настоящие черепа животных в качестве оберегов, как это было и остается в сельских районах по всему миру (об Италии см.: *Alberti L.B.* De Architectura. X, 13, где лошадиный череп, насаженный на столб, рекомендован в качестве защиты от гусениц, и это практикуется по сей день). Более того, благодаря Тациту («*Germania*», 45) было известно, что «*Aestii*», то есть обитатели берегов Балтийского моря, имели обыкновение использовать изображения быков в качестве «тотема»: «*insigne superstitionis formas aprorum gestant; id pro armis omnique tutela securum deae cultorem etiam inter hostes prestat*»^{*}.

59 Согласно сообщению в «*New Yorker*» (Библ. 229), Эалин Скроггинс и Герман Джарретт, облаченные в шкуры диких животных, совершили свадебный обряд в пещере.

60 *Lucretius*. De Rer. Nat. V, 890—924. Есть только один случай в искусстве раннего Средневековья, когда, вследствие слишком уж добросовестного толкования Книги Бытия, в изображение рая были включены полулюди-полуживотные (взятые из «*Physiologus*», бестиариев и энциклопедий), в результате чего независимо от намерения художника получился эффект, сопоставимый с «первобытной» серией Пьеро ди Козимо: на резной пластине из слоновой кости (ил. в кн.: *Goldschmidt A.*: Библ. 117. Bd. I, 1914. Taf. LXX, Nr. 158) окружение Адама и Евы включает в себя не только кентавров и сирен, но также сатиров с оленьими головами и человеческие существа с коровьими или собачьими головами. В эпоху Возрождения попытки «реалистического» толкования подобных гибридных чудовищ (на что мое внимание обратил профессор М. Шапиро) предпринимались не толь-

^{*} «Как отличительный знак своего культа они носят на себе изображения вепрей; они им заменяют оружие и оберегают почитателей богини даже в гуще врагов» (*лат.*).

ко Пьеро ди Козимо, но также Чима да Конельяно, который, однако, старался найти им скорее этнологическое, нежели палеонтологическое объяснение: сатиры в его «Процессии Силена» (*Venturi L.*: Библ. 375. Pl. CCCX) имеют явно негроидный тип. О влиянии Лукреция на флорентийское Кватроченто см.: *Warburg A.*: Библ. 387. Bd. I. S. 41 ss., 321; Bd. II. S. 478; кроме того, *Pflaum H.*: Библ. 265. S. 15ff.

⁶¹ См. интересную статью Луизы Дрессер (Библ. 78) с иллюстрациями.

⁶² *Vasari G.*: Библ. 366. Т. IV: «Fece parimente in casa di Francesco del Pugliese intorno a una camera diverse storie di figure piccole; nè si può esprimere la diversità delle cose fantastiche che egli in tutte quelle si diletto dipignere, e di casamenti e d'animali e di abiti e strumenti diversi, ed altre fantasie, che gli sovvennono per essere storie di favole».

⁶³ Библ. 199. No. 225.

⁶⁴ «Queste istorie, doppo la morte di Francesco del Pugliese e de' figliuoli, sono state levate, ne sò ove sieno capitate».

⁶⁵ Итальянский текст цит. в прим. 50.

⁶⁶ *Marle R. van.*: Библ. 209. Vol. XIII. P. 380.

⁶⁷ *Cambi G.*: Библ. 53. Т. XXI. P. 58, 125; Т. XXII. P. 28. Согласно Камби, Франческо дель Пульезе в 1513 году «*sanza figliuoli d'età 55*»*, что подтверждается его завещанием, написанным 28 февраля 1502 (1503) года, по которому все принадлежащее ему имущество он оставлял своим кузенам Филиппо и Никколо (см.: *Horne H.P.*: Библ. 148. P. 52). Утверждение Вазари, что состояние Франческо дель Пульезе было рассеяно «после того, как он *и его сыновья* умерли», является, следовательно, без сомнения, ошибочным.

⁶⁸ Синьор А. Панелла, главный хранитель Государственного архива Флоренции, которому я выражаю искреннюю благодарность, был столь любезен, что собрал следующие документальные сведения, касающиеся Франческо дель Пульезе: его семья занималась торговлей шерстью и портновским делом. Франческо ди Филиппо ди Франческо дель Пульезе — единственный Франческо в своем поколении, что подтверж-

* «Не имел сыновей и был в возрасте пятидесяти пяти лет» (*um.*).

дает его идентификацию с заказчиком Пьеро ди Козимо, — родился 30 мая 1458 года (*Liber secundus approbationum aetatum. Serie delle Tratte*, 41, carta 32 t.). 5 января 1462 года (или, соответственно, 1463-го) он был зарегистрирован в *Arte della Lana* «ex persona Filippi sui patris»* (*Arte della Lana*, 22, carta 152). В 1469 году он жил в доме своего дяди Франческо дель Пульезе и тогда упоминался как десятилетний. В 1480 году он все еще числится там же (*Catasto 1001, Campione del Quartiere Santo Spirito, Gonfalone del Drago*, a 212), но указанный здесь его возраст — девятнадцать лет, что, если принимать в расчет данные двух первых документов, цитируемых нами, очевидно, является ошибкой. Первый раз в должность приора он вступил 1 сентября 1490 года, во второй раз — 1 января 1497 года. Выходит, что сведения Джованни Камби о возрасте и сроках его пребывания в официальном статусе верны до мелочей; поэтому нет причины не доверять его рассказу об изгнании Франческо в 1513 году, хотя мы не располагаем другими документами, которые могли бы подтвердить это событие.

⁶⁹ *Vasari G.*: Библ. 366. Т. IV. P. 141: «Lavorò per iovan Vespucci, che stava dirimpetto a S. Michele della via de'Servi, oggi di Pier Salviati, alcune storie baccanarie che sono intorno a una camera; nelle quali fece sì strani fauni, satiri, silvani, e putti, e baccanti, che è una maraviglia a vedere la diversità de'zaini e delle vesti, e la varietà della cere caprine, con una grazia e imitazione verissima. Evvi in una storia Sileno a cavallo su uno asino con molti fanciulli che lo regge e chi gli dà bere; e si vede una letizia al vivo, fatta con grande ingegno». В современных переводах слово «zaino» передается как «гнедая лошадь». Однако сочетание «zaini e vesti», так же как и явная несовместимость лошадей с вакханалиями, служит доказательством того, что Вазари имел в виду не «záino», а «zaíno», то есть мешок или пастушью сумку (см. ил. 31); это слово до сих пор используется для обозначения рюкзака, изготовленного из меха (в противоположность «bisaccia», который может быть сделан из любого другого материала). Мотив, который, кажется,

* «От лица Филиппа, отца его» (лат.).

поразил Вазари своей необычностью, позволяет толковать обсуждаемые здесь две картины с большой степенью уверенности. К. Гамба (Библ. 110) полагает, что серия Веспуччи могла быть исполнена не для Джованни Веспуччи, а для его отца Гвидантонио, который в 1498 году приобрел дом на виа деи Серви и в том же году украсил его, пригласив разных художников. Эта дата согласуется со стилистическими особенностями картин (неизвестных Гамбе), которые несомненно относятся к раннему периоду творчества Пьеро, однако, по-видимому, написаны несколько позднее, чем три панели из Оксфорда и Нью-Йорка.

⁷⁰ Размеры обеих картин составляют 31,25×50,25 дюйма. Впервые с панелями Веспуччи их отождествил Х. Ульман (Библ. 362. S. 129), однако эта верная идентификация, кажется, утеряна в современной литературе, за исключением некоторых изданий Вазари, таких как немецкий перевод (Библ. 367. S. 193) или новое итальянское издание (Collezione Salani: Библ. 368. P. 447 ss.). Ф. Кнапп (Библ. 167. S. 86 ss.) просто дает неточное описание картин из коллекции Себрайт (перепечатано Шубрингом — «Bartolommeo di Giovanni» в кн.: Библ. 309. Nr. 391—392). Р. ван Марль (Библ. 209. Vol. XIII. P. 380) обозначает панели Веспуччи как «утраченные» и приписывает картины Себрайта Бартоломео ди Джованни (Ibid. P. 248). Б. Беренсон (Библ. 30, 31) их вообще не упоминает, но, как сообщают, подтвердил их принадлежность кисти Пьеро ди Козимо, когда они стали ему известны.

⁷¹ Тирс, обвиваемый виноградной лозой, является типичным атрибутом Вакха в классической скульптуре и, вероятно, может быть отождествлен с вязом, который традиционно соединяется с виноградной лозой. См.: *Joachim Camerarius*: Библ. 54. Symb. XXIV, с цитатами из Катуллы: *Catullus. Carmina*. LXII, 49 ff.

⁷² См.: *Pauly-Wissowa*: Библ. 256. Bd. V, «Biene», особенно кол. 444 и далее.

⁷³ Интересно отметить, что во времена Пьеро «Фасты» Овидия были особенно популярны среди флорентийских гуманистов. Анджело Полициано прочел о них ряд публичных лекций и, по-видимому, сделал их предметом своего комментария, написанного в стихах по-латыни, а его друг,

которого звали Микель Веринус, назвал «*illius vatis [Овидия] liber pulcherrimus*»* (см.: *Warburg A.*: Библ. 387. Bd. I. S. 34).

74 *Ovid. Fasti. III, 735—744:*

Liba Deo fiunt: Succis quia dulcibus ille
Gaudet, et a Baccho mella reperta ferunt.
Ibat arenoso Satyris comitatus ab Herbo:
(Non habet ingratos fabula nostra jocos)
Jamque erat at Rhodopen Pangaeaeque florida ventum:
Aeriferae comitum concrepuere manus.
Ecce novae coeunt volucres, tinnitibus actae:
Quaque movent sonitus aera, sequuntur apes.
Colligit errantes, et in arbore claudit inani
Liber: et inventi praemia mellis habet.

75 *Ibid. 747—760:*

Ut Satyri levisque senex tetigere saporem:
Quaerebant flavos per nemus omne favos.
Audit in exesa stridorem examinis ulmo:
Adspicit et ceras, dissimulatque senex.
Utque piger pandi tergo residebat aselli;
Adplicat hunc ulmo corticibusque cavis.
Constitit ipse super ramoso stipite nixus:
Atque avide trunco condita mella petit.
Millia crabronum coeunt; et vertice nudo
Spicula defigunt, oraque summa notant.
Ille cadit praeceps, et calce feritur aselli:
Inclamatque suos, auxiliumque rogat.
Concurrunt Satyri, turgentiaque ora parentis
Rident. Percusso claudicat ille genu.
Ridet et ipse Deus: limumque inducere monstrat.
Hic paret monitis, et linit ora luto**.

* «Прекраснейшей книгой этого поэта» (*лат.*).

** Роя Силен услышал жужжание в вязе дуплистом, / Соты увидел в дупле и притаился старик. / Ехал лентяй на осле, который сгибался под ношей; / Вот он его прислонил к вязу, где было дупло, / Сам же встал на осли, на ствол опираясь ветвистый, / И ненасытной рукой мед потащил из дупла. / Тысячи шершней летят и, на / череп его обнаженный / Тучей нещадною сев, жалят курносого в лоб. / Падает он кувырком, под копыта осли попадает / И, созывая своих, кличет на помощь себе. / Все тут сатиры бегут и над вздутою рожей отцовской / Громко хохочут, а он еле встает, охромев. / С ними хохочет и бог, старику велит смазаться тиною; / И, повинаясь, Силен грязью мараёт лицо (*лат.*). Перевод Ф. А. Петровского.

76 См., например: К. В. Кольбе, ил. в кн.: *Grote L.*: Библ. 124. Abb. 13.

77 Сходное перетолкование можно увидеть в картине «Венера и Марс» Пьеро (Берлин, Музей кайзера Фридриха) при сравнении ее с трактовкой того же сюжета Боттичелли (Национальная галерея, Лондон). Сюжет — прославление «космической любви», умиротворяющей вселенную, — восходит к Лукрецию (*De Rer. Nat.* I, 31—40; см.: *Pflaum H.*: Библ. 265. S. 20):

Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare
Mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors
Armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
Reicit aeterno devictus vulnere amoris,
Atque ita suspiciens tereti cervice reposta
Pascit amore avidos inhians in te dea visus,
Eque tuo pendet resupini spiritus ore...*

Однако и здесь очаровательная примитивистская пастораль заменена торжественной классицизирующей аллегорией.

78 Мой друг Ф. Заксль обратил мое внимание на то, что группа Вакха и Ариадны пародирует классические образцы (см.: *Reinach S.*: Библ. 277. Vol. II, I. P. 129) и что мотив луковиц может быть намеком на те афродические свойства, которые приписывались этому овощу (*Celsus. De medicina.* II, 32: «sensus excitant... сепа...»**).

79 *Ovid.* *Fasti.* III, 727—732.

80 См.: *Panofsky E.*: Библ. 243, *passim*. Воспроизведение панели Соджи: *Ibid.* Taf. XXXI. Abb. 52; *Schubring P.*: Библ. 309. Nr. 419.

81 См. «третий период» Лукреция, упоминаемый в прим. 22.

* Ты ведь одна, только ты можешь радовать мирным покоем /
Смертных людей, ибо всем военным делом жестоким / Ведает Марс
всеоружный, который так часто, сраженный / Вечною раной любви,
на твое склоняется лоно; / Снизу глядя на тебя, запрокинувши
стройную шею, / Жадные взоры свои насыщает любовью, богиня, /
И, приоткрывши уста, твое он впивает дыханье (*лат.*). Перевод
Ф. А. Петровского.

** «Лук возбуждает... чувства...» (*лат.*)

82 Психоаналитик мог бы прийти к заключению, что даже испытываемое Пьеро отвращение к вареной пище и его странная привычка готовить сразу «una cinquantina»^{*} крутых яиц, «per risparmiare il fuoco»^{**} (ван Марль — *Marle R. van*: Библ. 209. Vol. XIII. P. 336, — по-видимому, не понял, что имел в виду Вазари, так как он утверждает, что Пьеро ди Козимо «съедал около пятидесяти крутых яиц в день»), были не только следствием экономии, но служили также осуществлению неосознанного желания избежать, насколько возможно, соприкосновения со стихией, которая одновременно привлекала и пугала его.

83 См.: *Lovejoy A. O., Boas G.*: Библ. 200. P. 19.

84 То есть Аркадия Вергилия, а не Овидия. См. прим. 22 и *Panofsky E.*: Библ. 241.

^{*} «Полсотни» (*ит.*).

^{**} «Чтобы сберечь топливо» (*ит.*).

Светские композиции Пьеро ди Козимо, хотя и основаны на почти дарвиновском эволюционизме и часто обращаются к первобытному миру, предшествующему всем историческим эпохам, являют собой чрезвычайное и практически уникальное свидетельство общей тенденции к возрождению «*sacrosancta vetustas*»*. Как правило, эта тенденция сводилась к воскрешению античности в историческом смысле этого слова; сам Пьеро, как мы увидели, был не только примитивистом, но и археологом. Однако реинтеграция классических мотивов и классических тем — лишь один аспект ренессансного движения в искусстве. Разумеется, существует большое количество изображений языческих божеств, классических мифов или событий из греческой и римской истории, не выказывающих (по крайней мере с точки зрения иконографии) признаков того, что они созданы в эпоху постсредневековой цивилизации. Тем не менее даже большим и гораздо более опасным с точки зрения ортодоксального христианства было число произведений, где дух Возрождения не ограничивался воссозданием классических типов в пределах класси-

* «Священной древности» (*лат.*).

ческой сферы, а стремился к визуальному и эмоциональному синтезу языческого прошлого и христианского настоящего. Такой синтез достигался разными способами, которые могли применяться как по отдельности, так и в различных сочетаниях.

Способ, получивший самое широкое распространение, можно назвать *перетолкованием* классических образов. Эти образы либо наделялись новым символическим содержанием светского, но определенно неклассического характера (свидетельство тому — бесчисленные олицетворения и аллегории, появившиеся в ходе развития Возрождения), либо ставились на службу исключительно христианским идеям. Последнее опять-таки могло быть осуществлено либо путем сопоставления (например, когда в сцене Рождества изображаются классические саркофаги и руины¹ или на фресках Филиппино Липпи в церкви Санта-Мария Новелла св. Филипп изгоняет дракона, стоя перед чем-то вроде *scaenae frons*^{*}, изобилующей языческой символикой), либо путем ассимиляции, как в случае с Иисусами, следующими мотиву Аполлона Бельведерского, и Пресвятыми Девами, сделанными по образцу Венер или Федр. Если средневековое искусство присвоило классические мотивы без долгих размышлений, то Ренессанс пытался теоретически обосновать эту практику: «Язычники приписывали совершенную красоту своему языческому богу Аполлону, — говорит Дюрер, — поэтому мы используем его для изображения Господа Иисуса Христа, самого прекрасного мужчины, и, поскольку в их представлении Венера была самой красивой женщиной,

^{*} Фасада сцены, то есть задника сценической площадки (*лат.*).

мы просто перенесем ее черты на образ Святой Девы, матери Божией»².

В то время как классические образы подвергались намеренному перетолкованию подобного рода, существовало множество примеров абсолютно естественного или даже автоматического соединения оживших классических традиций с еще живыми средневековыми традициями. Когда классический персонаж приходил из Средних веков в абсолютно неклассическом облике (что кратко объяснялось в первой главе) и Ренессанс возвращал ему первоначальный вид, конечный результат часто нес на себе следы этого процесса. Некоторые средневековые детали костюма или атрибуты не могли не пристать к реконструированной форме и тем самым вносили средневековый элемент в содержание нового образа.

Это привело к тому, что я предпочел бы назвать «псевдоморфозисом»: заведомо ренессансные образы часто наделялись значением, которое, при всей их классицизирующей наружности, не имело места в классических прототипах, хотя нередко предвещалось классической литературой. Благодаря своим средневековым предшественникам ренессансное искусство часто оказывалось способным перевести на язык образов то, что в классическом искусстве считалось невыразимым. В этой и в следующей главе я попытаюсь проиллюстрировать типичные примеры «псевдоморфозиса», анализируя два персонажа, считающихся классическими. В отличие от многих других персонажей подобного рода, им удалось противостоять полному изгнанию гуманистической темы из искусства конца XIX века, и они продолжают пользоваться популярностью по сей день, вплоть до того, что появля-

ются как на валентинках и новогодних открытках, так и в комиксах и серьезных рекламных объявлениях: это Старик Хронос и Слепой Купидон.

Старик Хронос, фигурирующий, к примеру, на рекламе сберегательного банка Бовери — скромный представитель своего класса. Из числа атрибутов, делающих персонификацию узнаваемой, он обладает лишь признаками преклонного возраста и косой. Его



предки, как правило, снаряжены намного богаче. В ренессансном и барочном искусстве Старик Хронос обычно изображается крылатым и почти всегда обнаженным. К его постоянному атрибуту — косе или серпу — добавляются (или иногда заменяют его) песочные часы, змея или дракон, кусающий свой хвост, или же зодиак; к тому же существует много примеров, когда он опирается на костыли.

Некоторые черты этих более изощренных образов можно найти в воплощениях идеи Времени классической или поздней античности, однако ни одно из характерных сочетаний, составляющих тип Старика Хроноса в современном понимании, в древнем искусстве не обнаруживается. В нем мы находим, грубо говоря, два основных типа концепций и образов.

С одной стороны, это изображения Времени как «Kairos», то есть краткого решающего момента, которым отмечен перелом в жизни людей или в развитии вселенной. Эту концепцию олицетворяла фигура, широко известная как «Счастливый случай» (ил. 35). Счастливый случай изображался в виде находящегося в стремительном движении мужчины (первоначально обнаженного), обычно молодого и никогда — очень старого, несмотря на то что в греческой поэзии Время иногда называется *πολύς* (седым)³. Он имел крылья — как за плечами, так и на пятках. Его атрибутами были весы с двумя чашами, первоначально балансировавшие на лезвии бритвы, и несколько позднее — одно или два колеса. Кроме того, часто у него на голове изображался хохолок, за который, согласно пословице, можно схватить лысый Счастливый случай⁴. Именно благодаря этому замысловатому аллегоризму образ Кайроса, или Счастливого случая, импонирует духу поздней античности и Средневековья. Он дожил до XI века, а затем слился с образом Фортуны, чему способствовало то обстоятельство, что в латинском языке слово «*occasio*», обозначающее «Kairos», имеет тот же род, что и *fortuna*⁵.

С другой стороны, в древнем искусстве представлена и прямая противоположность идеи «Kairos», а именно иранская концепция Времени в образе «*Aion*» — божественной первоосновы вечной и неисчерпаемой творческой мощи. Эти образы либо связаны с культом Митры — тогда они представлены в виде зловещей крылатой фигуры с львиной головой и львиными когтями, плотно обвитой гигантской змеей и держащей в каждой руке по ключу⁶, либо воплощают орфическое божество, известное как Фанес, и изображены

прекрасным крылатым юношей, окруженным знаками зодиака и снабженным многочисленными атрибутами космической власти; его также обвивают кольца змеи (ил. 36)⁷.

Ни на одном из этих древних изображений мы не находим ни песочных часов, ни косы или серпа, ни костылей, ни каких-либо других признаков слишком преклонных лет. Другими словами, древние образы Времени определяются символами либо стремительности и шаткого равновесия, либо космической власти и неистощимого плодородия, но никак не символами распада и разрушения. Но откуда же взялись эти самые характерные атрибуты Старика Хроноса?

Ответ кроется в том факте, что греческое слово, обозначающее время — Chronos, — очень похоже на имя Кроноса (римского Сатурна), старейшего и самого грозного из богов. Покровитель земледелия, он, как правило, держал в руках серп. Как старейшина греческого и римского пантеона, он, согласно своему статусу, был стар, а позднее, по мере того как главные классические божества отождествлялись с планетами, Сатурн стал ассоциироваться с самой дальней и медленной из них. Когда религиозное почитание постепенно пошло на убыль и окончательно было вытеснено философским осмыслением, к случайному сходству между словами «Хронос» и «Кронос» стали апеллировать как к доказательству действительного тождества двух идей, и впрямь имеющих между собой нечто общее. Согласно Плутарху, которому выпало первым из авторов письменно заявить об этом тождестве, Кронос означает Время так же, как Гера означает Воздух, а Гефест — Огонь⁸. Неоплатоники приняли это толкование по соображени-

ям скорее метафизическим, нежели физическим. Они интерпретировали Кроноса, отца богов и людей⁹, как Νοῦς, космический ум (в то время как его сын Зевс, или Юпитер, приравнивался к его «эманации» — Ψοῦή, или космической душе), и могли легко соединить эту концепцию с идеей Хроноса, «отца всех вещей»¹⁰, «мудрого старого строителя»¹¹, как его называли. Ученые авторы IV и V веков нашей эры стали снабжать Кроноса-Сатурна новыми атрибутами, такими как змея или дракон, кусающий себя за хвост¹², призванными подчеркнуть его значение, связанное с идеей времени. Кроме того, изначальные черты его образа они также перетолковали в символы времени. Его серп, традиционно считавшийся либо земледельческим орудием, либо инструментом кастрации, приобрел значение символа *tempora quae sicut falx in se resurgunt**¹³, а мифическое предание, будто он съел своих собственных детей, означало, по их мнению, что Время, еще ранее названное Симонидом «острозубым»¹⁴, а Овидием — *edax rerum***¹⁵, пожирает все, что бы оно ни сотворило¹⁶.

Таким образом, дополнительное свидетельство мы должны искать скорее в иконографии Кроноса-Сатурна, нежели в иконографии Времени. Однако синтез, в конце концов породивший знакомый нам образ Старика Хроноса, произошел не без многих превратностей. В классическом искусстве Кронос, или Сатурн, предстает необычайно величественным, хотя и несколько мрачным персонажем с такими характерными признаками, как серп, покрывало на го-

* Времени, которое, словно серп, обращено на себя (*лат.*).

** Пожирателем вещей (*лат.*).

лове (ил. 38)¹⁷ и, если он изображается сидящим, — скорбной позой: голова его лежит на руке¹⁸. Крылья вообще не встречаются¹⁹, как и посох с костылями.

В Средние века произошли изменения. В соответствии с общей схемой эволюции, намеченной в первой главе, классический образ Сатурна иногда возрождался и в каролингском, и в византийском искусстве среднего периода, однако удерживался лишь в течение сравнительно короткого промежутка времени. Изображения Сатурна, более или менее буквально повторяющие классический тип, лучше всего представленный на стенной росписи в Casa dei Dioscuri в Помпеях, мы находим, во-первых, на копиях календаря IV века, известного как «Хронограф 354», или «Календарь Филокала» (ил. 39)²⁰, во-вторых, в «planetaria»*, появляющихся в астрономических трактатах как каролингского, так и византийского происхождения²¹; в-третьих, в списках омилий св. Григория XI и XII веков, где события из мифа о Сатурне представлены в ряду других сцен, демонстрирующих безнравственность языческих богов; на интересующей нас миниатюре он пожирает запеленатый камень, подложенный вместо младенца Юпитера²². В-четвертых, на иллюстрациях к главе «De diis gentilium»** энциклопедии «De universo»*** Рабана Мавра, дошедшей до нас в двух независимых копиях (одна из них была исполнена в Монтекассино в 1023 году (ил. 40), другая — в Южной Германии в первой половине XV века (ил. 41); интересно отметить, что в рукописи из

* «Таблицах планет» (лат.).

** «О языческих богах» (лат.).

*** «О Вселенной» (лат.).

Монтекассино классический серп (благоговейно сохранный в более поздней немецкой копии) уже заменен современной косой²³.

В период зрелого Средневековья западное искусство отказалось от каролингских изображений, преданных забвению вплоть до XV столетия и вытесненных между тем совершенно неклассическими типами. Вследствие того что Сатурн, подобно Юпитеру, Венере и так далее, был отождествлен с одной из планет, эти новые образы появляются на иллюстрациях как к мифографическим, так и к астрологическим сочинениям.

Облеченному властью повелителя планет Сатурну отводилась роль особенно зловещего персонажа; мы до сих пор используем слово «сатурнический» для обозначения, если цитировать Оксфордский словарь, «вялого, угрюмого темперамента». Те, кто подвластен влиянию Сатурна, обладают скорее могуществом и богатством, но никак не добротой и великодушием; они могут быть мудрыми, но не счастливыми. Ведь люди, родившиеся под знаком Сатурна, волей-неволей являются меланхоликами. Однако даже эти весьма условные преимущества были дарованы лишь абсолютному меньшинству «детей» Сатурна. Как правило, Сатурн, самая холодная, безводная и медленная среди планет, ассоциировался с преклонным возрастом, крайней нищетой и смертью²⁴. Действительно, Смерть, как и Сатурн, с самых ранних времен изображалась с косой или серпом (ил. 43)²⁵. Сатурна считали ответственным за наводнения, голод и всякие другие бедствия. Родившихся под его знаком причисляли к самым жалким и отверженным среди смертных — калекам, нищим, бродягам, преступни-

кам, бедным крестьянам, чистильщикам отхожих мест и могильщикам. Лишь в последней четверти XV века флорентийские неоплатоники (чье влияние на ренессансное искусство будет рассмотрено в следующих главах) вернулись к платоновской концепции Сатурна и, почитая его за образец покровителя глубокого философского и религиозного созерцания, отождествили Юпитер с сугубо практическим и рациональным складом ума²⁶. Однако даже это неоплатоническое возрождение, которое в конце концов должно было привести к отождествлению сатурнической меланхолии с гением, не могло ослабить всеобщее убеждение, что Сатурн является наиболее зловредной из планет.

Астрологическая образность, отчасти восходящая к арабским источникам, никогда не упускала случая подчеркнуть эти неблагоприятные коннотации. Как правило, Сатурн²⁷ предстает в облике угрюмого немощного старика, чаще напоминающего сельского жителя. Его серп или косу нередко заменяют мотыгой или лопатой (даже если он представлен царем — на троне и с короной; ил. 44)²⁸, лопата же постепенно превращается в посох или костыль, указывающие на преклонный возраст и общую дряхлость (ил. 48). В конечном итоге Сатурн даже изображается калекой на деревянной ноге — предвестнице его куда более отвратительного увечья (ил. 49)²⁹. На миниатюрах и гравюрах, иллюстрирующих влияние семи планет на характер и судьбу человека — излюбленная тема искусства XV и XVI веков в Италии, а еще более в северных странах, — качества «детей» Сатурна в полной мере отражают непривлекательную сущность их «отца»: такого рода картинки показывают сборища

бедных крестьян, лесорубов, заключенных, инвалидов и преступников на виселицах, единственной искупающей особенностью которых является присутствие монаха или отшельника, низшего представителя *vita contemplativa*³⁰.

На мифографических иллюстрациях, основанных исключительно на текстовых источниках, наружность Сатурна постепенно становится не фантастической, а устрашающей и отталкивающей. На самом раннем из известных примеров — уже упомянутом³¹ регенсбургском рисунке, выполненном около 1100 года (ил. 13), — он облачен в большое развевающееся покрывало (иллюстрирующее *caput velatum** или *glauco amictu coopertum***) и держит в руке серп, равно как и косу, и в придачу дракона, кусающего себя за хвост. Канонический тип сложился в XIV веке, когда стали иллюстрировать «Морализированного Овидия» и производные от него тексты³². Эти иллюстрации обычно включали в себя дополнительных персонажей, связанных с мифом о Сатурне: они были призваны усилить мрачность характера и подчеркнуть его жестокость и зловердность еще более остро, чем это было в астрологических иллюстрациях. Художники-иллюстраторы не стеснялись изображать ни отвратительную процедуру кастрации, ни акт пожирания живого ребенка — сцену, которая не фигурирует ни в одном классическом произведении. Этот каннибалистический образ был воспринят искусством позднего Средневековья (ил. 45)³³ и в конце концов столь прочно вошел в репертуар астроло-

* Покрытую голову (*лат.*).

** Окутанную туманным покровом (*лат.*).

гических изображений, что порой можно обнаружить соединение кастрации с заглатыванием ребенка (ил. 46)³⁴ или сочетание заглатывания с мотивом деревянной ноги³⁵. В более или менее классицизированной форме обе эти сцены — пожирания и кастрации — продолжали существовать в искусстве Высокого Возрождения, барокко и даже позднее; всем известен внушающий ужас Сатурн Гойи, а сцену кастрации и сейчас можно видеть, к примеру, на фресках виллы Ланте, авторство которых приписывается Джулио Романо³⁶.

Таково было положение дел в то время, когда художники принялись иллюстрировать «*Trionfi*»^{*} Петрарки. Целомудрие, как известно, торжествует над Любовью, Смерть — над Целомудрием, Слава — над Смертью, а Время — над Славой, чтобы быть побежденными только Вечностью. Поскольку о наружности Времени поэт умалчивает, сообщая лишь о его «*andar leggiero dopo la guida sua, che mai non posa*»^{**}³⁷, иллюстраторы имели свободу представлять его так, как им заблагорассудится. Несколько схоластических воплощений Времени было изобретено в эпоху Средневековья — к примеру, французская миниатюра, выполненная около 1400 года, на которой представлено «Время» с тремя головами (означающими прошлое, настоящее и будущее) и четырьмя крыльями, символизирующими времена года, тогда как каждое перо символизирует месяц (ил. 50)³⁸. Однако образы

* «Триумфы» (*ит.*).

** «Легком течении вслед за своим проводником, который никогда не останавливается» (*ит.*).

столь умозрительного толка, казалось, не подходили для выявления сущности могущественного безжалостного разрушителя, созданного воображением Петрарки. Время у Петрарки — не отвлеченное философское понятие, а конкретная сила. Неудивительно, что иллюстраторы решили объединить безобидное воплощение «Времен» с мрачным образом Сатурна. От первого они взяли крылья³⁹, от последнего — утрюмую и дряхлую внешность, костыли и, наконец, такие сугубо сатурнические признаки, как коса и тема пожирания. То, что этот новый образ олицетворяет Время, часто подчеркивалось изображением песочных часов, впервые появившихся, по-видимому, в рассматриваемом новом цикле иллюстраций, а иногда также зодиаком или драконом, кусающим свой хвост.

Я приведу лишь пять характерных примеров иллюстраций к Петрарке: 1) венецианская гравюра на дереве XV века, связанная со средневековыми воплощениями «Времен» строго фронтальным расположением фигуры и тем, что она украшена четырьмя крыльями, призванными символизировать времена года (ил. 52)⁴⁰; 2) приписываемая Пезеллино панель кассоне, где число крыльев сократилось до обычных двух (ил. 54)⁴¹; 3) панель кассоне работы Якопо дель Селлайо, куда проникли различные новые и отчасти необычные атрибуты: помимо песочных часов, мы обнаруживаем здесь солнечные часы и двух крыс — черную и белую, — которые символизируют разрушение жизни и днем и ночью (ил. 55)⁴²; 4) вторая венецианская гравюра на дереве, где крылья — а не коса — опущены, тогда как идея бесконечного повторения выявлена посредством дракона, кусающего

свой хвост; здесь, как и в первой венецианской гравюре, губительная сила Времени представлена пустынным пейзажем с бесплодными деревьями и разрушенной архитектурой (ил. 53)⁴³; 5) гравюра на дереве из издания Петрарки XVI века, которая, хотя и изображает крылатую фигуру, пожирающую младенца, восходящую к сатурнической традиции позднего Средневековья, одновременно демонстрирует классицизирующие тенденции Высокого Возрождения, преобразая дряхлого старика в обнаженного, пышущего здоровьем, несмотря на костыли, мужчину (ил. 56)⁴⁴.

В таком случае здесь именно тот прототип Старика Хроноса, который нам известен⁴⁵. Эта полуклассическая и полусредневековая, полузападная и полувосточная фигура иллюстрирует и абстрактное величие философского начала, и вредоносную прожорливость демона-разрушителя, и только сложностью нового образа объясняется как частое появление, так и разнообразие значений образа Старика Хроноса в ренессансном и барочном искусстве.

Иногда фигура Старика Хроноса используется просто для обозначения течения месяцев, лет и веков, как в шекспировской «Зимней сказке», где Время, представленное Хором, появляется перед пятым актом, или как опять же в одном из проектов Бернини, где Время вынуждено нести египетский обелиск (ил. 586)⁴⁶, или в огромном количестве аллегорий антикварного и исторического характера⁴⁷. Однако в других, и даже более многочисленных, случаях фигура Старика Хроноса наделяется более глубоким и более конкретным смыслом; в общем, он может действовать либо как разрушитель, либо как обличитель⁴⁸

или же как универсальная и непреодолимая сила, которая, проходя цикл порождения и уничтожения, вызывает то, что может быть названо космической непрерывностью: «рождает все и губит все, что есть», говоря словами Шекспира⁴⁹.

Выступая в первой из перечисленных ролей, Время, присвоив себе качества Сатурна — беспощадного людоеда, орудующего косой, — постепенно стало все прочнее и прочнее связываться со Смертью, и именно у Времени в самом конце XV столетия изображения Смерти начали заимствовать характерные песочные часы⁵⁰, а иногда даже крылья, как на надгробии Александра VII работы Бернини⁵¹. В свою очередь, Время могло быть изображено в виде сводни, поставляющей Смерти ее жертвы⁵², или же в виде демона с железными зубами, стоящего посреди руин (ср. гравюры на дереве, показанные на ил. 52 и 53)⁵³. Это понятие о «зубе Времени»⁵⁴ в странном приложении к археологии очень буквально и вследствие этого забавно воспроизведено на фронтисписе издания XVII века «One Hundred Roman Statues Spared by the Envious Tooth of Time»^{*}; на нем среди архитектурных и скульптурных фрагментов мы видим Старика Хроноса с косой и кусающей свой хвост змеей, грызущего Бельведерский торс абсолютно так же, как старик Сатурн, пожирающий своих детей (ил. 60)⁵⁵.

О Времени как обличителе (ил. 59) известно не только по многим пословицам и поэтическим оборотам⁵⁶, но также и по бесчисленным изображениям таких сюжетов, как Истина, открытая или спасенная

* «Сто римских статуй, которые пощадил завистливый зуб Времени» (англ.).

Временем, Добродетель, реабилитированная Временем, Невинность, оправданная Временем, и тому подобное⁵⁷. Художественные интерпретации темы Времени и Истины, основанные на классическом выражении «*veritas filia temporis*»*, были исчерпывающе представлены в недавней статье доктора Ф. Заксля⁵⁸. Поэтому я ограничусь упоминанием лишь одного случая, который заслуживает внимания вследствие своей кажущейся загадочности, а также вследствие значимости причастного к нему художника.

В Галерее дельи Арацци во Флоренции висит шпалера, исполненная фламандским ткачом Джованни Ростом по картону Аньоло Бронзино⁵⁹. В этой композиции, именуемой в описи 1549 года «*L'Innocentia del Bronzino*»**, показана Невинность, которой угрожают силы зла, символизированные четырьмя дикими животными: собакой, львом, волком и змеей, воплощающими Зависть, Гнев, Жадность и Предательство (ил. 61)⁶⁰. Невинность спасена Справедливостью, которая несет меч и две чаши весов и чей жест в точности воспроизводит жест Христа, выводящего души из Ада⁶¹, тогда как крылатое Время, с песочными часами на плече, обнимает фигуру, которую предыдущий автор называет «юной девушкой»⁶². Однако в действительности Время не только обнимает, но и снимает покрывало с этой юной девушки, оказывающейся, таким образом, воплощением Истины⁶³. Итак, в этой композиции сплавляются три взаимосвязанные вариации одной и той же темы: Истина, спасаемая Временем, Истина, открываемая Временем, и Невинность,

* «Истина — дочь времени» (*лат.*).

** «Невинность Бронзино» (*ит.*).

оправданная после гонений, причем третий сюжет повторяет тему знаменитой «Клеветы» Апеллеса, описанной Лукианом⁶⁴.

Парная ей шпалера «Флора», по-видимому, исполнена несколько позднее и также хранится в Галерее дельи Арацци (ил. 62)⁶⁵. В чисто техническом отношении эти две работы, несомненно, являются парными произведениями. Они имеют равные размеры и одинаковое обрамление. Однако схема «Флоры», хотя и выстроена вокруг одной главной фигуры, композиционно не согласуется с тесным переплетением фигур на своей паре, а иконографически две концепции противоречат друг другу. Дело не только в том, что образ богини, благодушно разбрасывающей вокруг себя цветы, несовместим с духом суровой моральной аллегории, но также легко заметить, что сама композиция «Флоры» изначально принадлежала совершенно другой серии изображений. Эту женскую фигуру, скорее парящую, чем скачущую верхом на овне (восходящую, кстати, к офорту Дюрера «Похищение на Единороге» или, точнее, «Похищение Прозерпины»; ил. 63)⁶⁶, следует называть не Флорой, а *Primavera*, поскольку Флора является самостоятельным мифологическим персонажем, тогда как *Primavera*, Весна, относится к циклу Четырех времен года. Другое тому подтверждение — сопровождающие ее фигуры, которые являются не просто «овном», «тельцом» и «обнимающейся парой», но знаками зодиака трех весенних месяцев: Овен олицетворяет Март, Телец — Апрель, а Близнецы — Май. Конечно, это не исключает того, что композиция Бронзино имеет более широкое значение, нежели только «деление года, связанное с типом погоды и вегетационной стадией», если вновь

цитировать Оксфордский словарь; ибо согласно поверью, существующему уже более двух тысячелетий, четыре времени года соответствуют таким понятиям, как четыре возраста человека, четыре стихии и четыре нрава, так что Primavera Бронзино автоматически указывает на понятия юности, воздуха и сангвинического темперамента со всеми их второстепенными значениями веселья и любви⁶⁷. Очевидно, что так называемая «Флора» изначально была задумана как одна из четырех шпалер, входящих в серию; ее нынешнее соединение со шпалерой «Невинность», несомненно, является решением более поздним и притом с точки зрения иконографии совершенно неудачным. Вывод следующий: шпалера «Флора» была объединена со шпалерой «Невинность» только вследствие того, что шпалера, задуманная как парная к «Невинности», не могла быть выполнена в то время, когда ткачи должны были к ней приступить, поскольку изначально изготовленный для нее картон был уже недоступен.

Действительно, композицией Бронзино, которая могла бы — с точки зрения и некоторой перегруженности построения, и своеобразной иконографии — стать превосходной парой к шпалере «Невинность», является знаменитая «Аллегория» из Лондонской Национальной галереи⁶⁸. Эта картина, обычно датируемая около 1546 года, в точности соответствует картону к шпалере «Невинность». Вазари говорит о ней следующее: «Написал он также картину необычайной красоты, которая была послана во Францию королю Франциску и на которой была изображена обнаженная Венера с целующим ее Купидоном и в окружении с одной стороны олицетворений Наслаждения и

Игры, сопутствуемых другими амурами, а с другой — Обмана и Ревности и прочих любовных страстей»⁶⁹.

Это описание, конечно, было сделано по памяти, потому что картину уже отправили во Францию (отсюда использование прошедшего времени вместо настоящего). Таким образом, свидетельство Вазари не является ни полным, ни абсолютно достоверным. Он ничего не говорит о фигуре Времени, характерными атрибутами которой снова являются крылья и песочные часы; он обобщает многие детали выражением «и другие страсти любви»; наконец, он перечисляет персонажей больше, нежели существует на самом деле, ибо упоминает Игру и Наслаждение, а также других амуров⁷⁰. Тем не менее описание Вазари достаточно полезно и в том виде, как оно есть, и даже его утверждение, что Наслаждение и Игра были изображены «с одной стороны», а Обман и Ревность — «с другой», неоправданное с точки зрения описания композиционного построения, может быть поддержано, если толковать его с точки зрения смыслового противопоставления. Иконографически эта картина действительно изображает наслаждения любви «с одной стороны» и ее опасности и муки — «с другой», но таким образом, что наслаждения показаны пустыми и ошибочными приключениями, а опасности и муки представлены как крупные и реальные несчастья.

В центральной группе изображен Купидон, обнимающий Венеру, которая держит в руках стрелу и яблоко. Яблоко предлагается страждущему юноше, стрела же скрыта от его глаз, что, возможно, означает идею «сладостно, но опасно». К тому же подростковый возраст и чрезмерно нежный жест Купидона при-

дают известную двусмысленность, казалось бы, безобидному объятию матери и ребенка. Это впечатление скорее усиливается, нежели смягчается тем, что Купидон изображен как бы бесполом существом, несмотря на то что за его спиной виднеется миртовое дерево — классический символ любви, а у его ног целуются два голубка, что означает «любовные ласки»⁷¹. Вывод таков: на картине скорее представлен образ Наслаждения, нежели обычная группа с Венерой, обнимающей Купидона, и это подтверждается тем, что Купидон опирается коленом на подушку — обычный символ праздности и разврата⁷².

Слева от этой утонченно-сладострастной группы появляется голова старухи, в припадке безумия рвущей на себе волосы. Определение Вазари — «Ревность» — ей очень подходит, ибо как ревность соединяет в себе ужасающие черты зависти и отчаяния, так и эта фигура соединяет в себе пафос античных трагических масок с жестикуляцией взбешенного, рвущего на себе волосы человека с офорта Дюрера, известного как «Отчаявшийся»⁷³. Справа — путти, разбрасывающий розы; на его левую ногу надет браслет с колокольчиками — украшение или амулет, часто встречающийся в классическом, особенно эллинистическом искусстве. К нему с равной долей вероятности могут быть отнесены оба названия Вазари — как «Наслаждение», так и «Игра»⁷⁴, и, разумеется, он предназначен для того, чтобы контрастировать с мрачной фигурой Ревности. Тем не менее зловещее присутствие двух масок, одна из которых изображает молодую женщину, а другая — пожилого и злобного мужчину, служит предупреждением о том, что обещанные этим путти удовольствия тщетны и коварны.

То, что маски символизируют суетность, неискренность и обман, слишком хорошо известно и не требует дальнейшего обсуждения⁷⁵. Однако то, что вместо одной маски изображены две и их черты указывают на противопоставление молодости и старости, красоты и уродства, сообщает им более конкретный смысл, связывающий их с фигурой, которая находится позади игрового путти. Эта фигура, иногда именуемая Гарпией⁷⁶, а иногда весьма неуместно «девочкой в зеленом платье»⁷⁷, безусловно, та самая, которую Вазари называет *La Fraude*, или Обман. В ней Бронзино удалось воплотить обобщенный образ и своего рода наглядный комментарий к качествам вероломного лицемерия, которые иконологи XVI века описывали под такими заглавиями, как «*Inganno*», «*Hippocrisia*»^{*} и в особенности «*Fraude*». Согласно старейшине этих иконологов Чезаре Рипе, *Hippocrisia* имеет волчьи лапы, наполовину скрытые одеждой. *Inganno* может быть изображена в виде женщины, прячущей уродливое лицо под красивой маской и предлагающей «попеременно» то воду, то огонь. Наконец, *Fraude* наделена двумя головами — молодой и старой; она держит два сердца в правой руке, а маску — в левой; у нее хвост дракона и вместо человеческих ног — когти грифона.

В созданной Бронзино фигуре эти черты сливаются в единый образ, который задуман и является одновременно притягательным и отталкивающим. Его маленькая «*Fraude*», явная обладательница двух противоположных масок, на первый взгляд и впрямь выглядит как обворожительная маленькая «девочка в зеленом платье». Однако платье не может целиком

^{*} «Ложь», «Лицемерие» (*ит.*).

скрыть чешуйчатое туловище рыбы, когти льва или пантеры и хвост дракона или змеи. Одной рукой она предлагает медовые соты, тогда как в другой прячет ядовитого зверька; более того, кисть ее правой руки (та, что с медовыми сотами) является в действительности левой, в то время как кисть левой руки — на самом деле правая; таким образом, выходит, что фигура предлагает сладости той рукой, которая кажется «доброй», а в действительности является «дурной», и прячет яд в той руке, которая кажется «дурной», а в действительности является «доброй»⁷⁸. Здесь перед нами самый изощренный символ коварного двуличия, когда-либо созданный в искусстве, хотя довольно странно, что этот символ воспринимается современным зрителем не сразу.

Итак, группа в целом включает в себя Наслаждение, окруженное воплощениями и символами сомнительных удовольствий и явных бед⁷⁹; эта группа, в свою очередь, обличается Временем и Истиной. Фигура Времени уже упоминалась, и едва ли необходимо говорить, что помещенная слева женская фигура, помогающая отодвигать занавес, закрывающий все это представление, опять же является не кем иным, как Истиной, «*Veritas filia Temporis*». На шпалере «Невинность», где Истина изображена в точности на том же самом месте, она праздновала оправдание добродетели; здесь с чисто женским возмущением, составляющим параллель мужской ярости Старика Хроноса, она участвует в обличении порока. То, что именно в данный конкретный период в качестве символа порока среди других форм зла было отдано предпочтение соблазнительной сексуальной чувственности, вполне соответствует духу Контрреформации.

Можно лишь догадываться, по какой причине лондонская аллегория не была использована в качестве пары к шпалере «Невинность». Из выражения Вазари «картина исключительной красоты» мы можем заключить, что лондонская аллегория, которая действительно является одним из самых выдающихся произведений искусства, произвела большое впечатление на флорентийский двор. Вполне вероятно, что великий герцог Козимо был так восхищен картоном с этой композицией, что не пожелал передавать его своим фламандским ткачам и приказал выполнить его живописную версию, с тем чтобы рисунок сохранил свою твердость и ясность и был усилен холодным блеском красок Бронзино. Нам легко понять великого герцога, выбравшего эту картину для подарка самому важному из своих союзников.

Однако изначально картон лондонской аллегии, несомненно, предназначался для того, чтобы стать парой к шпалере «Невинность». Вместе эти две композиции, одна из которых представляет Оправдание невинности, а другая — Обличение наслаждения, воплощают двойную роль Времени-обличителя — «срывание маски с лицемерия и выявление истины»⁸⁰.

Описания Времени, как универсального космического закона, фигурируют в поэзии — от орфических гимнов до Эдны Сент-Винсента Миллея и Олдоса Хаксли, в философии — от Зенона до Эйнштейна и Вейля, и в искусстве — от скульпторов и живописцев классической античности до Сальвадора Дали. Грандиозную концепцию, объединяющую образ Времени, развитый иллюстраторами Петрарки, с видениями Апокалипсиса, мы находим в «Приятном времяпре-

провождении» Стефена Хоуэса: здесь оно предстает в виде пожилого бородатого мужчины с крыльями и оперением на могучем теле. В левой руке он держит часы, а в правой — огонь для «сжигания времени»; к его поясу прикреплен меч; на его правом крыле изображено Солнце, на левом — Меркурий, а на теле — остальные пять планет: на макушке — «derkely flamyng»^{*} Сатурн, на лбу — Юпитер, во рту — Марс, на груди — Венера и, наконец, чуть выше талии — Луна (ил. 51). Осознавая свою вселенскую силу, он опровергает притязания Славы и говорит:

Do not I tyme/ cause nature to augment
Do not I tyme/ cause nature to decay
Do not I tyme/ cause man to be present
Do not I tyme/ take his lyse away
Do not I tyme/ cause dethe take his say
Do not I tyme/ pase his youth and age
Do not I tyme/ euery thyng aswage?^{**81}

Однако ни один период не был обуян такой глубиной и широтой, ужасом и величием понятия времени, как эпоха барокко^{81а} — эпоха, когда человек обнаружил свое противостояние бесконечности как свойству Вселенной, а не как прерогативе Бога. Один только Шекспир, если оставить в стороне всех прочих авторов елизаветинской эпохи, умолял, спрашивал, проклинал и побеждал Время более чем в дюжине сонетов и не менее чем в одиннадцати станцах его «Похищения Лукреции»⁸². Он конденси-

^{*} «Зловеще пылающий» (ст.-англ.).

^{**} Не я ли — причина цветенья природы, / Не через меня ли гибель готова, / Не я ль на земле породило народы, / Не я ли их жизнь заключило в оковы, / Не я ли их смерти последнее слово, / Я, время, свидетель всех прожитых дней, / Хозяин всего, что творит мир людей? (ст.-англ.)

рует и опережает размышления и эмоции многих столетий.

В сфере изобразительных искусств более спокойный, почти картезианский ум был призван создать непревзойденные образы Времени как космической силы: это Никола Пуссен. Изображая судьбоносный момент, когда Фазтон — великий символ неумных желаний человека и его ограниченной энергии — вопрошает о колеснице Солнца, даре, который будет означать для него и предельное возвышение, и гибель, — Пуссен заменил фигуру Старика Хроноса множеством индивидуализированных воплощений, собранных Овидием, чье описание он взял за образец (ил. 67). А в его «Il Ballo della Vita Humana»^{*} — своего рода гуманизированной версии колеса Фортуны — силы, составляющие замкнутый круг социального удела человека: Бедность рука об руку с Трудом, Труд — с Богатством, Богатство — с Наслаждением, а Наслаждение опять с Бедностью, — танцуют под звуки лиры Времени, тогда как с его песочными часами играет какой-то малыш, а другой выдувает мыльные пузыри, что означает скоротечность и тщетность. Вся сцена подчинена спокойному движению Солнца, направляющего свою колесницу через зодиак (ил. 68)⁸³.

Развитие образа Старика Хроноса поучительно в двух отношениях. Оно свидетельствует о внедрении средневековых черт в образ, который по своему характеру на первый взгляд кажется сугубо классическим; кроме того, оно демонстрирует связь между чис-

^{*} «Пляске человеческой жизни» (*um.*).

той «иконографией» и толкованием внутренних, или сущностных, смыслов.

Отличительной чертой классического искусства является то, что Время изображалось либо как мимолетная Возможность («*Kairos*»), либо как созидательная Вечность («*Aion*»). Столь же характерно для ренессансного искусства, что оно создало образ Времени-разрушителя, совместив персонификацию «Времен» с наводящей ужас фигурой Сатурна, и таким образом наделило тип «Старика Хроноса» множеством новых значений. Только ниспровергая ложные ценности, Время может выполнять функцию обличающей Истины. Только в качестве принципа перемены оно может проявить свою подлинно вселенскую власть. В этом отношении даже пуссеновские трактовки Времени отличаются от классических: он не подавляет разрушительные силы Времени, с тем чтобы подчеркнуть его созидательность, но сплавляет эти противоположные функции в единое целое. Даже у него образ Времени совмещает в себе классического Айона со средневековым Сатурном.

Примечания

¹ См.: *Warburg A.*: Библ. 387. Bd. I. S. 155 ss.

² *Lange K., Fuhse F.*: Библ. 182. S. 316, также цит. в кн.: *Panofsky E., Saxl F.*: Библ. 238. P. 275. Интересно, что подобные перетолкования классических сюжетов, художественных или литературных, позднее подверглись яростным нападкам с противоположных сторон: Тридентский собор осудил «Морализованного Овидия» — не сам овидиевский текст — с точки зрения ортодоксального католицизма; Винкельман высмеял Поллайоло, использовавшего тип Дианы для воплощения Теологии, с точки зрения пуританского классицизма (цит. в кн.: *Ibid*).

³ См. Diphilos: фрагмент, цит. в прим. 11.

⁴ См.: Roscher W. H. (ed.): Библ. 290, «Aion», «Chronos», «Kairos», «Saturnus». Кроме того: Greifenhagen A.: Библ. 122, особенно ил. 2, 3, 5. Иллюстрация знаменитого рельефа XI века из собора в Торчелло, где энергичный юноша, хватающий Счастливого случая за чуб, противопоставлен Нерешительности, за которой следует Сожаление, приводится в кн.: Ibid., «Kairos»; Greifenhagen A. Op. cit. Fig. 4. Иллюстрацию коптской аллегии Счастливого случая см. в кн.: Strzygowski J.: Библ. 329. Abb. 159. См. также: Kittredge G. L.: Библ. 164. Образ Кайроса со слегка измененными атрибутами мог быть использован для изображения Времени вообще, но примеры тому крайне редки. Единственный известный автору пример — знаменитый рельеф «Апофеоз Гомера», где крылатое Время несет «Илиаду» и «Одиссею».

⁵ О слиянии Occasio и Fortuna см.: Patch H. R.: Библ. 254. P. 115 ss.; Warburg A.: Библ. 387. Bd. I. S. 150, 358; также последнее исследование: Wittkower R.: Библ. 408a (опубликованное, когда данная глава уже находилась в печати). Сложившийся в результате образ обнаженной женщины с атрибутами Кайроса (хохол, иногда бритвенный нож и др.), балансирующей на сфере или колесе, которое часто плывет по морю, практически вытеснил мужскую фигуру Кайроса из искусства позднего Средневековья и Ренессанса. Он постоянно встречается везде, где эмблематическое искусство намерено проиллюстрировать идею Occasio; см. в особенности: Alciati A. Emblemata. Emblema CXXI (эта эпиграмма является латинской версией эпиграммы Посейдипа на «Кайроса» Лисиппа; в ней это имя переводится как «Occasio»), или Typotius J. (Typoets, 1540/1601): Библ. 361. S. 367, с многозначительным выражением «fortunam vel occasionem in pila volubili statuens»*. Об имевших огромное влияние иллюстрациях «Emblemata» Альчиати см.: Green H.: Библ. 121, с факсимильными воспроизведениями самых первых изданий Альчиати, осуществленных в 1531 году Стейнером

* «Уповающий на судьбу или случай, когда катится шар» (лат.).
Перевод К. Емельяненко.

(Occasio — fol. A8), в 1534 году Вехелем (Occasio — p. 20) и в 1546 году Алдусом (Occasio отсутствует). В лионском издании Бономма 1551 года (Библи. 4) Occasio упоминается на с. 133, а также в парижском издании 1608 года — типичном образце всеобъемлющих изданий, включающем в себя самый ценный комментарий Клавдия Миноса, вернее, Клода Миньо (Библи. 5. Р. 577). Нумерация эмблем римскими цифрами соответствует порядку, который сохранялся практически во всех изданиях после 1574 года.

⁶ См.: *Cumont F.*: Библи. 68. Vol. I. P. 74 ss.; Vol. II. P. 53; также: *Junker H.*: Библи. 159, особенно с. 147.

⁷ См.: *Eisler R.*: Библи. 82. S. 2. Abb. 28. Также: *Panofsky E.*: Библи. 243. S. 9. Abb. 8/9. На гравюре Джироламо Ольджиати 1569 года, живописное повторение которой находится в собрании господина Г.В. Юнгера в Лондоне, фигура Фанеса является аллегорией Алхимии (ил. 37 наст. изд.). Надпись «Noc monstrum generat, tum perficit ignis et Azoch»* означает, что время производит грубую материю, тогда как огонь и ртуть совершенствуют ее (существовало поверье, что совместное воздействие огня и ртути превращает грубую материю в «философский камень»). «Turba Sophorum»**, упомянутое в двустии, — это название знаменитого трактата по алхимии, переведенного с арабского и неоднократно переиздававшегося в XVII веке.

⁸ *Plutarch.* De Iside et Osiride, 32; *Aetia Romana.* XII, 266 E, F: ὡς περ ἐνίοι τῶν φιλοσόφων χρόνον οἰοῦνται τὸν Κρόνον εἶναι, τό δ' ἀληθές εὕρισκεי χρόνος***.

⁹ Hymn. Orph. XIII, Abel: Μακάρων τε θεῶν πάτερ ἡδὲ καὶ ἀνδρῶν****. *Aeschylos.* Prometheus, строка 909 и далее: πατρός Κρόνου****. См. также: *Silius Italicus.* Punica. XI, 458: «Saturni... patris»*****.

* «Сие чудовище порождает, а затем совершенствуют огонь и Азох» (лат.).

** «Собрание Мудрецов» (лат.).

*** Как полагают некоторые философы, Кронос — это Хронос, значит, время обнаруживает истинность (греч.).

**** Отец блаженных богов и людей (греч.).

***** Отца Кроноса (греч.).

***** «Отца Сатурна» (лат.).

¹⁰ *Pindar*. Olymp. II, 32 (17). P. 13, Schröder.

¹¹ Krates (Библ. 168. Bd. I. S. 142. Fragm. 49: Τέκτον σοφός*); Diphilos (Библ. 168. Bd. II. S. 569. Fragm. 83: πολίος τεχνίτης**). См. также: *Lobeck Chr.* A: Библ. 197. Bd. I. S. 470.

¹² См.: *Martianus Capella*. Nupt. Philolog. et Mercur. I, 70: «Verum sator eorum [имеется в виду Сатурн, отец богов] gressibus tardus ac remorator incedit, glaucoque amictu tectus caput. Praetendebat dextra flammivorum quendam draconem caudae quae ultima devorantem, quem cradebant anni numerum nomine perdocere»***. Если бы действительно дракон, кусающий свой хвост, обозначал Год, то, вероятно, первоначально он должен был бы принадлежать не Сатурну, а Янусу, как говорится у Макробия (*Macrobius*. Saturnal. I, 9, 12). Однако чудовище, которое «кажется пожирающим самого себя», также связано с иранским Айоном (см.: *Junker H.*: Библ. 159. S. 172. Nr. 90), и в этом случае его первоначальное значение должно было сводиться к Бесконечности или Вечности, как считалось в более поздние времена. «Мифограф III» (*Mythographus* III. I, 6: Библ. 38. P. 155) позаимствовал этот мотив (в качестве атрибута Сатурна) из Ремигиева комментария к Марциану Капелле и передал его последующей традиции.

¹³ *Servius*. In Verg. Georgica. II, 406, перенято в «Мифографе III»: *Mythographus* III. I, 6: Библ. 38. P. 155.

¹⁴ *Stobaios*. Eclog. Phys. et Eth. I, 8, 22:

Ὅτι χρόνος ὄξυς ὀδόντας
καὶ πάντα ψήχει καὶ τὰ βραϊότατα****.

¹⁵ *Ovid*. Metam. XV, 234.

¹⁶ *Fulgentius*. Mitol. I, 2. P. 18. Подзаголовок «Filios vero comedisse fertur, quod omne tempus, quodcumque gignat,

* Мудрый мастер (*греч.*).

** Седой художник (*греч.*).

*** «Их создатель медлителен и шествует неспешными шагами, голова его покрыта туманным плащом. Десница протянута к огнедышащему дракону, пожирающему свой хвост, который, как считается, показывает число лет» (*лат.*).

**** Ибо у времени острые зубы, оно сглаживает все, даже самое тягостное (*греч.*).

consumit»*, заимствованный «Мифографом III»: *Mythographus III*. I, 5: Библ. 38. P. 154.

17 См.: *Hermann P.*: Библ. 144. Taf. 122.

18 См., например, надгробие Корнута в Ватикане, ил. в кн.: *Panofsky E., Saxl F.*: Библ. 253, или бронзовую статую в музее Грегориано, ил. в кн.: *Roscher W. H. (ed.)*: Библ. 290, «Kronos». Abb. 13. Тот же жест сохраняется даже в том случае, когда Кронос изображается введенным в заблуждение видом камня; см. рельеф из Ара Капитолина: *Helbig W.*: Библ. 139. Nr. 511, ил. в кн.: *Roscher W. H. (ed.)*: Библ. 290, «Kronos». Abb. 18.

19 Отождествление митраистского Айона с Кроносом-Сатурном является поздним и довольно сомнительным. Фантастический «финикийский Кронос» с шестью крыльями, изображенный на монетах Вавилона (см.: *Roscher W. H. (ed.)*: Библ. 290, «Kronos», дополн.) и проиллюстрированный Картари (*Cartari V.*: Библ. 56. P. 19) на основе детального описания Евсевия (*Eusebius*. Praeparatio Evangelica. I, 10, 36—39), несомненно, является чисто семитским божеством с херувимоподобным обликом, что подтверждается также его местным именем «'לוֹס» (El).

20 См.: *Strzygowski J.*: Библ. 328. Вопреки современным теориям (*Nordenfalk C.*: Библ. 230), сохранившиеся ренессансные копии позволяют предположить наличие посредников каролингского времени.

21 См.: *Thiele G.* Antike Himmelsbilder: Библ. 338. S. 188 ss. Более качественная репродукция изображения Сатурна в Cod. Leyd. Voss. lat. 79 будет опубликована в кн.: *Panofsky E., Saxl F.*: Библ. 253.

22 См. также: *Omont H.*: Библ. 235. Pl. CXVIII, 14 (из рукописи Coislin 239). Верное толкование сюжета и дальнейшие примеры см. в кн.: *Panofsky E., Saxl F.*: Библ. 253. Интересно, что в более ранних рукописях Григория (IX век) мифологические сцены либо отсутствуют, либо основаны преимущественно на текстовом описании, а не на изобразительной традиции. В Кодексе Ambros. E49/50 Inf. Vol. II. P. 752, изображен совершенно неклассического вида Сатурн, раскалы-

* «Рассказывают, что он съел собственных сыновей, ибо всякое время пожирает все, что бы оно ни породило» (лат.).

вающий топором небесный свод; человек, незнакомый с языческой мифологией, мог легко ошибиться в переводе греческого текста «Ο ΚΡΟΝΟΣ ΤΟΝ ΟΥ(ΠΑ)ΝΟΝ ΤΕΜΝΟ(Ν)» (что значит: «Кронос, кастрирующий Урана») и трактовать его как «Кронос, режущий или раскалывающий небо». Я признателен профессору А. М. Френду-младшему и доктору К. Вайцману за то, что они обратили мое внимание на неопубликованные рукописи Григория и предоставили мне фотографию, воспроизведенную на ил. 42.

²³ *Amelli A.M.*: Библ. 7. Pl. CVIII. Южногерманскую копию (Cod. Vat. Pal. lat. 291) см. в кн.: *Lehmann P.*: Библ. 187, II. S. 13 ss.; *Panofsky E., Saxl F.*: Библ. 253. P. 250. Сохранение мотива серпа в Cod. Vat. Pal. lat. 291 подтверждает предположение, что эта копия, несмотря на ее определенно позднеготический стиль, иконографически более достоверна, нежели рукопись из Монтекассино.

²⁴ См., например: *Mythographus* III. I, 4: Библ. 38. P. 154: «Sunt tamen qui asserant eum... ab effectu frigidum nuncupari, quod sua videlicet constellatione contraria homines enecet. Mortui enim frigidi sunt. Quod si verum est, non improprie senex fingitur, quoniam senum sit morti semper esse vicinos»*.

²⁵ Самое раннее из известных изображений Смерти с серпом встречается в Евангелии Уты, clm. 13601 (начало XI века), ил. в кн.: *Swarzenski G.*: Библ. 333. Taf. XIII (ил. 43 наст. изд.). В Библии Гумперта (до 1195 года) мы находим ее с косой, ил. в кн.: *Swarzenski G.*: Библ. 334. Taf. XLI. Abb. 129. Пояснение обоих мотивов можно найти в Откр. XIV: 14—17, а также Ис. XI: 6—8. Об иконографии Смерти в целом см.: *Janson H.*: Библ. 155.

²⁶ См. ниже, а также: *Panofsky E., Saxl F.*: Библ. 253, passim.

²⁷ Что касается рукописей Михаила Скота и их производных, где Сатурн в результате ошибочного толкования появляется в виде воинственной фигуры в шлеме, см.: *Panofsky E., Saxl F.*: Библ. 238. P. 242 ss.

* «Есть таковые, которые признают, что он... из-за своего воздействия зовется холодным, ибо он своим противоположным местонахождением среди светил, очевидно, убивает людей. Ибо мертвые холодны. Если это правда, его весьма справедливо изображают стариком, ибо старость и смерть — соседи» (*лат.*).

28 Рукопись Моргана М.785, откуда позаимствована ил. 44 настоящего издания, находится в собрании Британского музея, ms. Sloane 3983, ил. в кн.: *Boll F., Bezold C.*: Библ. 41. Taf. XVIII. Abb. 33, 34.

29 Cod. Pal. lat. 1368. Fol. 1 v.; ил. в кн.: *Saxl F.*: Библ. 299. Taf. XIII. Кроме того, см.: *Behrendsen O.*: Библ. 25. Taf. XVI (Мастер J. B., гравюра В. 11), или *Beham H.S.*, гравюра В. 113.

30 *Lippmann F.*: Библ. 195. 1895. Pl. C, 1; *Panofsky E., Saxl F.*: Библ. 253, passim.

31 См. выше, с. 51—52.

32 См. прим. к с. 49 и далее. В оригинальной французской версии «Морализированного Овидия» (*Boer C. de*: Библ. 40) описание Сатурна содержится в т. I, с. 22, строка 513 и далее. Ил. 45 настоящего издания взята из кн.: *Saxl F.*: Библ. 299. Taf. XVII. Abb. 36.

33 См.: *Panofsky E., Saxl F.*: Библ. 253, passim. Необычный тип изображения Сатурна с кораблем или корабельной мачтой (связанный с его морским путешествием в Лациум) имеется в некоторых рукописях «Civitas Dei» св. Августина, ил. в кн.: *Laborde A. de*: Библ. 178. Vol. I. P. 198 ss.; Vol. II. P. 322, 367, 385. Pl. XXIVb, XXXVII.

34 Французский рисунок около 1420/25 года, ил. в кн.: *Panofsky E., Saxl F.*: Библ. 253.

35 Мастер J. B., гравюра В. 11, упомянутая выше, в прим. 29.

36 См.: *Richter J. P.*: Библ. 282. Taf. X. Abb. 1, где, однако, кастрация Сатурна Юпитером ошибочно истолкована как кастрация Урана Сатурном. Особенно устрашающее изображение Сатурна, пожирающего кричащего младенца, можно найти, например, на гравюре В. 24 (ил. 47 наст. изд.) Якопо Каральо, а также на хорошо известной картине Рубенса (Мадрид, Прадо), тогда как Пуссен возвращается к классической схеме, в соответствии с которой ребенок заменяется камнем (см. ил. 67 наст. изд.).

37 *Petrarch. Triumphus Temporis*. I, 46. «Guida» — это солнце («Sol temporis auctor»*, как его называет Макробий), пересекающее пространство на своей колеснице. Довольно любо-

* «Солнце — творец времени» (лат.).

пытно, что иллюстраторы очень неохотно брались за данную тему. Исключение составляют такие образы, как парижская миниатюра из Национальной библиотеки (ms. Fr. 12424. Fol. 137, ил. в кн.: *Essling prince d', Müntz E.*: Библ. 87. P. 219), где Время отождествляется с Солнцем, или гравюра на дереве в кн.: *Petrarch*: Библ. 262. Fol. 407, где его крылатая фигура следует за колесницей Солнца.

³⁸ См.: *Panofsky E.*: Библ. 243. S. 4 ss. Abb. 5.

³⁹ Не на всех иллюстрациях к тексту Петрарки Время представлено крылатым, однако примеры изображений без крыльев встречаются относительно редко и к тому же в других отношениях в большинстве случаев являются исключением (см., например, ил. 53 наст. изд.). Кроме того, см.: *Essling prince d', Müntz E.*: Библ. 87: на венецианской гравюре на дереве 1488 года изображены три старика в колеснице, которую тащат два дракона; один из стариков, сидящий, держит глобус, другой, также сидящий, держит дощечку с надписью: «Темпо», третий опирается на костыли. Там же, на с. 214 (а также в кн.: *Birk E. von.*: Библ. 35. Taf. 12, после с. 248), на фламандской шпалере Время, сидящее на колеснице, которую тащат два оленя, петух и ворон, можно отличить по песочным часам, костылям и зодиаку. Или там же, с. 234: французская миниатюра XVI века, на которой представлено стоящее на земле Время с характерными песочными часами. Миниатюра из Парижской Национальной библиотеки, ms. Fr. 12424, уже упоминалась.

⁴⁰ Эта гравюра на дереве впервые появляется в издании: *Petrarch*: Библ. 259. Fol. O, 5 v., и затем вновь — в нескольких более поздних изданиях. См.: *Essling prince d'*: Библ. 86. Vol. I. No. 79. P. 93. Сходный четырехкрылый тип, возможно еще более близкий к средневековым воплощениям «Temps», появляется на североитальянских миниатюрах примерно того же времени, ил. в кн.: *Essling prince d', Müntz E.*: Библ. 87. P. 167. Украшенное тремя головами основание, изображенное на этой миниатюре, безусловно, символизирует три формы времени, то есть прошлое, настоящее и будущее (см.: *Panofsky E.*: Библ. 243. S. 2 ss.). На упомянутой выше миниатюре четыре времени года представлены по одному.

⁴¹ *Essling prince d', Müntz E.*: Библ. 87, ил. перед с. 148; *Schubring P.*: Библ. 309. Nr. 267. Taf. LX.

⁴² *Essling prince d', Müntz E.*: Библ. 87, ил. перед с. 152; *Schubring P.*: Библ. 309. Nr. 374. Taf. LXXXVII. О мотиве двух крыс (проникшем в западный мир с легендой о Варлааме и Иосафате) см. прим. в кн.: *Panofsky E.*: Библ. 241. P. 233; *Idem.*: Библ. 243. S. 92.

⁴³ *Petrarch*: Библ. 260. 1508. Fol. 121 v.; ср.: *Essling prince d'*: Библ. 86. Vol. I. No. 84. P. 98, ил. на с. 101.

⁴⁴ *Petrarch*: Библ. 261. Fol. 203. Другим примером того, как иллюстратор Петрарки намекает на тему пожирания, является мадридская шпалера, упомянутая, но без иллюстрации в кн.: *Essling prince d', Müntz E.*: Библ. 87. P. 218, на которой Время, вооруженное серпом, душит ребенка и ставит свою левую ногу на песочные часы. На гравюре Г. Пенча (G. Pencz; ил. см. там же, с. 262) изображены два младенца, играющие перед Стариком Хроносом.

⁴⁵ Только на основании концепции, развитой иллюстраторами Петрарки, было возможно воссоздать образ «финикийского Кроноса», как он описан у Евсевия, и заново раскрыть классического Кайроса с крыльями на плечах и на пятках, как он представлен на гравюрах на дереве, репродуцируемых в кн.: *Saxl F.*: Библ. 300. Fig. 2, 4, или же в полном облачении, характерном для Лисиппа, как он описан у Рипы под заголовком «Темпо» (прим. 4) и воспроизведен в кн.: *Greifenhagen A.*: Библ. 122. Abb. 19, 20. В других примерах связанный Эрот превращен в персонификацию Времени (*Greifenhagen A.* Op. cit. Fig. 13; ср. иллюстрацию со скованным Сатурном в кн.: *Cartari V.*: Библ. 56. P. 19). О сочетании Счастливого случая (первоначально Кайроса) с Фортуной см. с. 127 и прим. 5.

⁴⁶ *Brauer H., Wittkower R.*: Библ. 48. S. 150. Taf. 113B.

⁴⁷ См. вместо всех других примеров стенную роспись Рафаэля Менгса в sala dei Papiri* в Ватикане, ил. в кн.: *Voss H.*: Библ. 384. Abb. 423: Хронос несет на крыльях книгу, в которую Клио заносит свои записи.

⁴⁸ В кн.: *Stevenson B.*: Библ. 326, приводится прекрасная подборка знаменитых строк на тему «Время-разрушитель».

* Зале Папирусов (*um*).

49 Шекспир, «Похищение Лукреции», строка 929.

50 Благодаря этому сочетанию, очень быстро завоевавшему популярность, появилась тенденция связывать каждое изображение на тему времени с идеей смерти и сопровождать подписями типа: «Una ex illis ultima»*. Рипа в «Vita Breve», комментируя изображение песочных часов, которые в свое время его земляк Франческо Копетта послал одному из своих родственников, потерявшему брата, цитирует «Sonetto morale». По своему важному символическому значению песочные часы или просто часы отчасти подобны зеркалу, которое в эпоху Средневековья использовалось одновременно в качестве атрибута Наслаждения (см. также Сирина на коптской шпалере, представленной на временной выставке «Темные века»: Библ. 412. No. 138) и Смерти (см. эпитафии, подобные той, что находится в соборе Св. Якоба в Штраубинге:

Sum speculum vitae Ioannes Gmainer, et rite
Tales vos eritis, fueram quandoque quod estis**).

В XVI и XVII веках зеркало стало атрибутом Времени, так как, согласно Рипе («Tempo». No. 1), «del tempo solo il presente si vede e ha l'essere, il quale per ancora e tanto breve e incerto che non avanza la falsa imagine dello specchio»***. Наоборот, фигура Времени использовалась для того, чтобы откидывать с зеркала занавеску, обозначая таким образом постепенное разрушение здоровья и красоты (ср. рисунок Бернини, исполненный им для королевы Швеции Кристины, упомянутый в кн.: Brauer H, Wittkower R: Библ. 48, там же), и в конце концов зеркало превратилось в типичный символ скоротечности, одинаково часто встречающийся в искусстве (картины «Vanitas») и в литературе, о чем достаточно ясно свидетельствуют сонеты III и LXXVII Шекспира, как и впечатляющая сцена с зеркалом в его же «Ричарде II» (IV, 1). Что именно —

* «Одна из тех последняя» (лат.).

** Я зеркало жизни Иоанна Гмайнера, по заведенному порядку и вы станете такими, а я буду, когда бы вы ни были (лат.).

*** «Из одного лишь времени настоящее, видимо, и имеет бытие, которое, сверх того, настолько кратко и неопределенно, что ничего не изменяет в копии, отражаемой зеркалом» (ит.).

зеркало или часы — задумывалось поместить в пустой медальон, который держит Время на рисунке Бернини (см.: *Brauer H., Wittkower R.*: Библ. 48. Taf. 113A; ил. 58а наст. изд.), — остается лишь гадать.

⁵¹ В соответствии со свойственной эмблематическим изображениям лаконичностью сами песочные часы могли быть снабжены крыльями. На интересный пример сочетания крыла птицы с крылом летучей мыши, означающего противопоставление дня и ночи, мое внимание обратил господин Х. Янсон.

⁵² «Bozzetto»* Бернини, упоминаемый в кн.: *Brauer H., Wittkower R.*: Библ. 48. S. 150, со ссылками на иллюстрации.

⁵³ *Ripa C.*, «Tempo». No. 3: «Huomo vecchio alato il quale tiene un cerchio in mano e sta in mezzo d'una ruina, hà la bocca aperta, mostrando i denti li quail sieno del colore del ferro»**.

⁵⁴ См. с. 129. Один из самых ранних случаев в современной поэзии, по-видимому, встречается в пьесе Шекспира «Мера за меру» (V, 1).

⁵⁵ *Perrier F.*: Библ. 258.

⁵⁶ См.: *Stevenson B.*: Библ. 326. P. 2005 ss., «Time and Truth».

⁵⁷ На аллегории Отто ван Веена, посвященной испанскому архитектору Геррере, Время даже выполняет функцию разлучителя героя с Венерой (см.: *Haberditzl F. M.*: Библ. 128. Abb. 39, 40.) Этот же художник очаровательно проиллюстрировал эпиграмму на Время, которое укорачивает Купидону крылья, но при этом не лишает его оружия (*Venius O.*: Библ. 370. P. 237; ил. 57 наст. изд.).

⁵⁸ *Saxl F.*: Библ. 300; см. также: *Bing G.*: Библ. 34a.

⁵⁹ См.: *Goebel H.*: Библ. 114, II. Bd. 1. S. 382; II. Bd. 2. Abb. 380; также см.: *Tinti M.*: Библ. 343. 1920. P. 44; *McComb A.*: Библ. 213. P. 25.

⁶⁰ Согласно Рипе, волк означает «Gula», лев — «Iracundia», собака — «Invidia»*** (обо всем этом см. под заголовком

* «Эскиз» (*um.*).

** «Крылатый старик, который держит в руке кольцо и стоит посреди руины, рот его открыт и видны зубы, окрашенные в цвет железа» (*um.*).

*** «Прожорливость»... «Вспыльчивость»... «Зависть» (*um.*).

«Passione dell'Anima»^{*}). Кроме того, волк символизирует «Rapina», «Voracità», «Peste», «Avaritia»^{**} и так далее, лев — «Vendetta», «Furore», «Fierezza»^{***} (под заголовком «Collerico»^{****}) и так далее, змея — «Inganno», «Furore implacabile», «Perfidia»^{*****} и так далее.

⁶¹ См. в особенности изображение этого сюжета самим Бронзино на исполненной им алтарной картине 1552 года (музей церкви Санта-Кроче, Флоренция). Как показал Заксль (*Saxl F.*: Библ. 300. P. 204. Fig. 4), перенесение схемы «Сошествия во ад» на сюжет «Время и Истина» не было редкостью в искусстве XVI века.

⁶² *Schulze H.*: Библ. 312. S. XXXI.

⁶³ О Времени, обнимающем Истину, см.: *Saxl F.*: Библ. 300. Fig. 5, 6, 7; о Времени, обличающем Истину, см.: *Ibid.* Fig. 9, 11, и многие другие примеры.

⁶⁴ См.: *Förster R.*: Библ. 98; *Giglioli G.Q.*: Библ. 112; *Altrocchi R.*: Библ. 6. Оставляя в стороне то обстоятельство, что само Время не фигурирует на картинах, связанных с темой Клеветы, эти последние существенно отличаются от композиции картины «Невинность» Бронзино, во-первых, тем, что силы зла представлены на них исключительно в человеческом облике, во-вторых, тем, что оправдание невинного происходит слишком поздно. Истина вступает в действие лишь после того, как жертва уже отдана на расправу, и Дюрер на своем рисунке (*Lippmann 577*) делает это абсолютно ясным, вводя в сцену воплощение Наказания («Роспа») прежде Истины. Тем не менее одна знаменитая интерпретация темы Клеветы XVI века, как и «Невинность» Бронзино, обнаруживает тенденцию к замене людей животными и введение счастливого конца. Это «Клевета» Федерико Цуккари (оригинал, как и акварельный эскиз, был найден и опубликован Джильоли (*Giglioli G.Q.* Op. cit.); рисунок из веймарского музея упоминается там же). Композиция Цуккари так-

* «Душевные страсти» (*ut.*).

** «Хищничество», «Ненасытность», «Мор», «Алчность» (*ut.*).

*** «Мсть», «Ярость», «Гордыня» (*ut.*).

**** «Гневливый» (*ut.*).

***** «Обман», «Исступленная ярость», «Коварство» (*ut.*).

же была включена в более поздние издания «Imagini» Картари (Библ. 56, например, с. 313) и была воспроизведена в нескольких гравюрах, самая известная из которых выполнена Корнелисом Кортотом (Le Blan 153, ил. в кн.: *Förster R.* Op. cit.). В связи с этим я хотел бы упомянуть рисунок пером, хранящийся в Кунстхалле в Гамбурге (инв. 21516), который является подготовительным к гравюре Корта и представляет некоторый интерес, поскольку показывает, что в расположенном у верхнего края овальном медальоне, где в настоящее время помещен Триумф Юноны, первоначально предполагалось изобразить Триумф Истины, возносимой на небеса Солнцем и Луной. На композиции Цуккари женская фигура, обычно исполняющая роль Клеветы, заменена, согласно Данте (Ад, XVII, начало), на персонификацию «Fraude», то есть на чудовище с человеческим торсом и змеями вместо ног (см. также: *Cartari V.*: Библ. 56. P. 230, с гравюрой на дереве), а ее окружение составляют две пантеры, волк и маленькое чудовище с лицом человека, крыльями летучей мыши и львиноподобным туловищем, которого можно идентифицировать с Лицемерием (см.: *Saxl F.*: Библ. 300. Fig. 4). Кроме того, жертва спасена «вовремя», вместо того чтобы быть только оправданной «Временем», благодаря действию благоприятных сил: руку глупого судьи, уже пытающегося разомкнуть оковы на свирепом с виду гиганте, олицетворяющем Насилие, останавливает Минерва, а жертву, с которой в данном случае отождествляет себя сам художник (см.: *Giglioli G.Q.* Op. cit.; о его венке из плюща см.: *Ripa C.*, «Furore poetico» и «Academia»), с триумфом уводят прочь Истина и Меркурий.

⁶⁵ *Goebel H.*: Библ. 114, II. Bd. 1. S. 382; Bd. 2. Abb. 379; *Schulze H.*: Библ. 312. S. XXXI; *McComb A.*: Библ. 213. P. 25; *Tinti M.*: Библ. 343. P. 45. Эту шпалеру принято датировать 1553 годом.

⁶⁶ Сюжет офорта Дюрера, безусловно, имеет более или менее демонический характер, скорее всего это «Похищение Прозерпины». Показательно, что на подготовительном рисунке (Lippmann, 817, Библиотека Моргана) вместо фантастического чудовища, соединяющего в себе черты лошади, козы и единорога, изображен обычный конь, а также то, что всадник мчится над толпой побежденных врагов, вмес-

то того чтобы готовиться к прыжку в пустоту. С другой стороны, можно продемонстрировать, что изображение похищения Прозерпины Плутоном, увозящим ее не на колеснице, а верхом на лошади, не являлось чем-то необычным в искусстве позднего Средневековья. См.: Национальная библиотека в Париже, ms. Fr. 1584. Fol. 144 (ил. 64 наст. изд.).

67 Трудно сказать, было ли действительно задумано так, чтобы центральная группа напоминала знаменитый тип Венеры *ἐλτρωγία* (см.: *Hamann R.*: Библ. 134, с примечаниями), однако, если иметь в виду археологические познания Бронзино, это кажется маловероятным.

68 *Tinti M.*: Библ. 343. Fig. 43; *McComb A.*: Библ. 213. P. 70. Pl. 21; *Schulze H.*: Библ. 312. S. XXI. Taf. XVII. Разница в пропорциях может быть объяснена двояко: либо ширина первоначальной композиции была увеличена на лондонской панели, либо — что выглядит более правдоподобно — была уменьшена на флорентийской шпалере. Хорошо известно, что ткачи очень часто меняли размеры картонов для того, чтобы они соответствовали заданному пространству.

69 *Vasari G.*: Библ. 366. T. VII. P. 598: «Fece un quadro di singolare bellezza, che fu mundato in Francia al rè Francesco; dentro il quale era una Venere ignuda con Cupido che la baciava, ed il Piacere da un lato e il Giuoco con altri Amori; e dall'altro la Fraude, la Gelosia ed altre passioni d'amore».

70 См. с. 163, прим. 79.

71 *Ripa C.*, «Carezze Amatorie»*.

72 Интересно отметить, что в латинском «Морализованном Овидии» Берхория, еще не забытом в XVI столетии, группа обнимающихся Венеры и Купидона комментируется следующим образом: «Cupido matrem osculans significat consanguineos, qui nimis familiariter consanguineos [следует читать „consanguineas“] osculantur, sic quod inde per appetitum *luxurie* ipse consanguinee vulneratur [следует читать „vulnerantur“]»**. См.: *Walleys T.*: Библ. 386. Fol. LXXXIII (коммента-

* «Любовные ласки» (*ut*).

** «Купидон, целующий мать, означает родственников, которые слишком фамильярно целуют родственников, так что само родство уязвляется похотью» (*lat*).

рии на «Метаморфозы» Овидия, X, 525): «Namque pharetratus dum dat puer oscula matri...»*

О символическом использовании подушки и ее связи с вошедшим в поговорку «pluma Sardanapali»** см.: *Panofsky E.*: Библ. 243. S. 97; *Idem*: Библ. 251. S. 8.; кроме того: *Wind E.*: Библ. 406. Этот мотив подчеркивает связь между «развратом» и «ленью», и даже если Ацедия представлена едущей верхом на осле (как, например, в случае с «Eruditorium Penitentie»***, Библ. 85. Fol. G, I v., и со всеми иллюстрированными рукописями «Der Renner»**** Гуго фон Тримберга), иногда она снабжена подушкой, принесенной ей дьяволенком (Cod. Leyd. Voss. G.G.F.4. Fol. 257; ил. 65 наст. изд.).

⁷³ Относительно иконографии этого офорта (B. 70) см.: *Panofsky E., Saxl F.*: Библ. 253. Что касается возможной ее связи с Микеланджело, см.: *Tietze-Contrat E.*: Библ. 342. «Ревность» Бронзино, однако, гораздо ближе к дюреровскому «Отчаявшемуся», чем к названному микеланджеловскому прототипу последнего.

⁷⁴ Такие ножные браслеты, с колокольчиками или без, носили в качестве амулетов; особенно их любили шуты, танцовщики и куртизанки. См.: *Wolters P.*: Библ. 410, 411. Кроме того, см.: *Daremborg-Saglio (ed.)*: Библ. 70, «Tintinnabulum»****, в особенности с. 342, кол. 2. Бронзино, чьи археологические познания хорошо известны, должно быть, видел греко-римскую скульптуру этого типа, такую, например, как очаровательная бронзовая статуэтка из коллекции профессора А. М. Френда-младшего в Принстоне, изображающая девочку-танцовщицу с колокольчиками на платье и с украшенным колокольчиками ножным браслетом на левой ноге. Относительно общей формы и позы статуэтки Бронзино см. также иллюстрацию маленькой танцовщицы в кн.: *Daremborg-Saglio (ed.)*. Op. cit. Vol. IV, 2. Fig. 6055.

* «Ведь в то время, как мальчик, держащий колчан, целует мать...» (лат.)

** «Пером Сарданапала» (лат.).

*** «Внутренним просвещением» (лат.).

**** «Бегуна» (нем.).

***** «Колокольчик» (лат.).

⁷⁵ Рипа упоминает маску в качестве атрибута «Bugia», «Fraude» и «Inganno»; когда маска под ногами, она символизирует «dispregio della finzione»* (под заголовком «Lealta»**) и «Dispregio delle cose mundane»*** (под заголовком «Contritione»****).

⁷⁶ Schulze H.: Библ. 312.

⁷⁷ McComb A.: Библ. 213.

⁷⁸ О символическом значении правой и левой руки в персонификациях такого рода см.: Patch H.R.: Библ. 254. P. 44.

⁷⁹ В менее обличительной форме (мотив Времени—Истины и воплощение Обмана исключены вовсе, а отношения между Венерой и Купидоном сделаны более пристойными) основная идея лондонской аллегии повторена в картине Бронзино из Будапешта (*Tinti M.*: Библ. 343. Fig. 32; *McComb A.*: Библ. 213. P. 48. Pl. 20; *Schulze H.*: Библ. 312. S. V). По сторонам от Венеры, держащей стрелу, и Купидона, держащего стрелу и лук, стоят Ревность (слева) и два путти (справа), каждый из которых плетет для другого венок, в то время как под ними на земле помещены две маски, похожие на сатиров. По мнению автора, неточности в описании лондонской картины у Вазари допущены из-за того, что воспоминание о последней и впечатление от будапештской панели в его сознании слились воедино. Это объясняет: 1) почему пропущены «Время» и «Истина»; 2) почему так подчеркнута строгая симметрия («da un lato — e dall'altro»*****), которая на самом деле сохраняется в будапештской картине; 3) почему упомянуты «Giucoso» и «Piacere», ошибочность чего может быть объяснена присутствием двух игривых путти на будапештской версии. Обе композиции, безусловно, обнаруживают влияние «Венеры» Микеланджело (картона, созданного для Бартоломео Беттини и исполненного в цвете Якопо Понтормо, учителем Бронзино); последняя уже демонстрирует сочетание мотива объятия с мотивом масок.

* «Разоблачение притворства» (*um.*).

** «Искренность» (*um.*).

*** «Разоблачение мирских дел» (*um.*).

**** «Раскаяние» (*um.*).

***** «С одной стороны — с другой» (*um.*).

80 Шекспир, «Похищение Лукреции», строка 939 и далее.

81 *Hawes S.*: Библ. 136. P. 215 ss. Я признателен профессору Сэмюэлу Хью за то, что он обратил мое внимание на этот интересный отрывок, а также на ксилографию, которая фигурирует в изданиях 1509 и 1517 годов.

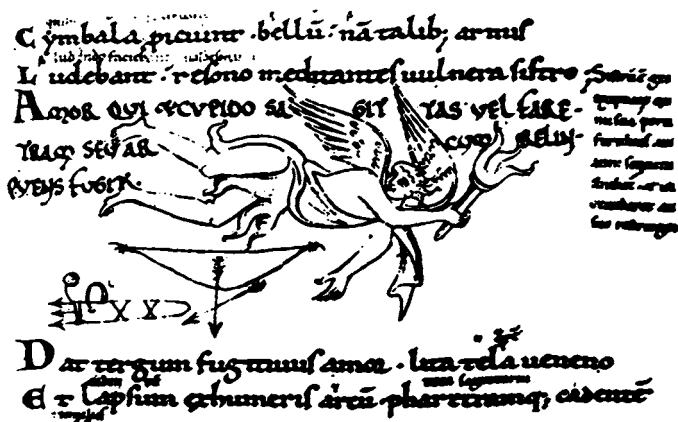
81a Только в собрании Музея Метрополитен хранится более полудюжины рисунков Тьеполо (три из них воспроизведены в кн.: Библ. 227a. No. 40, 42, 49), представляющих такие сюжеты, как Время и Фортуна, Время и Истина, Время на колеснице, запряженной драконами, Венера, передающая Купидона Времени, и так далее. Рисунок, воспроизведенный на нашем фронтисписе, изображает, на мой взгляд, Время, отправляющее в путь Будущее, тогда как мрачная фигура, повернутая к зрителю спиной, олицетворяет прошлое.

82 Сонеты XII, XV, XVI, XIX, LV, LX, LXIII, LXIV, LXV, LXXIII, LXXIV, LXXVI, LXXVII; «Похищение Лукреции», строфы 133—143 (строка 925 и далее).

83 Относительно этой и нескольких других подобных картин Пуссена см.: *Panofsky E.*: Библ. 241, особенно с. 241. Об «Il Ballo della Vita Humana» см. также вариации на тему колеса Фортуны, приведенные в кн.: *Patch H.R.*: Библ. 254. P. 171, а относительно происхождения мотива мыльных пузырей — *Janson H.*: Библ. 155. P. 447 (последняя статья на эту тему, написанная В. Стеховом, будет опубликована в «Art Bulletin»). В слегка измененном виде тема «Ballo» присутствует в композиции Дж. В. Баумгартена (?), изображающей Четыре времени года, танцующих под дудку Времени, ил. в кн.: *Held J.*: Библ. 141. Col. 361/362.

Если образ Старика Хроноса оказался довольно сложной фигурой в результате слияния двух изначально независимых составляющих, то случай с Купидоном, напротив, намного проще. В эллинистическом и римском искусстве маленький крылатый мальчик с луком и стрелами — привычный персонаж. Вот только слепым в классической литературе он изображался крайне редко, а в классическом искусстве — никогда.

Утверждение, что «любящий слеп по отношению к любимому, так что плохо может судить, что спра-



ведливо, хорошо и прекрасно»^{*1}, безусловно, часто встречается в классической литературе, изобилующей выражениями наподобие «caecus amor», «caeca libido», «caeca cupido», «caecus amor sui»^{**2}. Однако слепота такого рода характеризует любовь с психологической стороны чаще всего как чувство явно эгоистического свойства. Когда Любовь рассматривается как действующий персонаж, например у Проперция³, изобразившего ее в своей знаменитой элегии так, как «рисуют художники», она предстает в образе обнаженного крылатого младенца с луком и стрелами или с факелом, а иногда с тем и другим. Таковы его атрибуты в «Октавии» Сенеки, в «Золотом Осле» Апулея и во многих эллинистических эпиграммах⁴. Если забыть о том, что Феокрит шутливо сравнил Эрота с Плутосом (Благополучием), чья «слепота» стала притчей во языцех еще с той поры, когда Гиппонакс осудил несправедливое распределение земных благ⁵, то существует лишь одно небольшое латинское стихотворение, в котором Купидон представлен слепым; к тому же это стихотворение очень позднее и его подлинность сомнительна⁶.

Многочисленные изображения Купидона в эллинистическом и римском искусстве согласуются с описаниями Проперция, Сенеки и Апулея. Всюду отсутствует мотив покрывающей глаза повязки, и всякий раз, когда современные археологи упоминают о Купидоне с завязанными глазами якобы классического происхождения (ренессансные авторы были абсо-

* Перевод А. Н. Егунова.

** «Слепая любовь», «слепое влечение», «слепое желание», «слепое себялюбие» (лат.).

лютно убеждены в том, что в античном искусстве Купидон изображался зрячим), можно доказать, что их утверждения ошибочны⁷. То, что мотив завязанных глаз был чужд греческой и римской иконографии, подтверждают несколько византийских и каролингских художественных произведений, в которых образ обнаженного, имеющего облик ребенка Купидона, как и образы многих других языческих божеств, является прямым воспроизведением классических источников. Этот мотив отсутствует и на византийских резных пластинах (ил. 69)⁸, и на иллюстрациях к Оппиану (ил. 70)⁹, где Эрот представлен как могущественная сила, управляющая инстинктами богов, людей и животных, и на каролингских миниатюрах рукописей «De Universo» Рабана Мавра (ил. 71)¹⁰ и «Psychomachia» Пруденция, где Купидон и его (мнимый) брат Iocus (Шутка) изображены летящими вслед за позорно низверженным Наслаждением (рис. на с. 165 и ил. 72)¹¹.

Конечно, средневековые изображения Купидона, не копирующие классические образцы, но являющиеся вольными реконструкциями, созданными на основе письменных источников, соответствуют описанным в текстах признакам. Оставляя в стороне эпические поэмы, напрямую связанные с гомеровским и вергилиевским сюжетом, например многочисленные версии троянского цикла, в которых Купидон показан как рядовой член классического пантеона и наделен соответствующей внешностью¹², эти тексты можно поделить на два основных типа. Первая группа «варьирует» образ маленького языческого Купидона, который все еще жив в памяти каждого, но

утратил свое первоначальное значение и интерпретируется теперь в метафорическом или аллегорическом ключе. Другая группа выстраивает новое, специфически средневековое представление о возвышенной любви, воплощения которой целиком созданы воображением и абсолютно отличаются от классического образа, но обладают, если можно так сказать, эмоциональной достоверностью. В первом случае мы имеем дело с разъясняющим описанием Купидона, выработанным и получившим продолжение в нравоучительной мифографии; во втором — перед нами метафизическое прославление Любви, развившееся в идеалистической поэзии, хотя при этом множество характерных деталей могло быть почерпнуто из классической литературы или позднеантичной и средневековой науки¹³.

В греческой и римской поэзии от платоновской теории любви не осталось и следа. Дидактически настроенные поэты, такие как Лукреций или Оппиан, прославляли любовь как всемогущую и вездесущую силу, однако видели в этой силе не метафизическое, а природное начало, наполняющее, но не переходящее границы материального мира. С другой стороны, в лирике любовь изображалась как сильнейшее из человеческих чувств, блаженное и мучительное, животворное и гибельное; но ни Феокрит, ни Тибулл, ни Каллимах, ни Овидий не собирались возносить предмет этого чувства в «наднебесную область».

Вместе с тем платоническое учение пришлось по душе исламскому Востоку, где из него вырос пылкий мистицизм Аль Газали и Омара Хайяма, и было воспринято Отцами Христианской церкви, которые

преобразовали платоновскую теорию любви в теорию божественной *ἀγάπη*, или *caritas*^{*}, подобно тому как платоновскую эпистемологию они превратили в логику божественного ума. Понятие «*caritas*», под которым изначально подразумевалась только «любовь, которую имеет к нам Бог» (I Ин. IV:16), затем расширилось до представления о бескорыстной любви человека к Богу и своему ближнему. Но даже и тогда *caritas* (*appetitus boni*, или *amor Dei*, или *amor spiritualis*^{**}) являла собой резкую противоположность всевозможным формам «чувственной» любви, которая относилась к категории *cupiditas* (*appetitus mali*, или *amor mundi*, или *amor carnalis*)^{***}.

Этот контраст слегка смягчился в XII веке, когда поэзия (возможно, в результате восточного влияния) преобразовала чувственную любовь в то, что трубадуры и их последователи называли «*Amour*», «*Amore*» или «*Minne*», в то время как теология XII века, в свою очередь, отклонилась в сторону эмоционального мистицизма и религиозные чувства сконцентрировались на Деве Марии. Понятие «чувственной любви» получило символическое содержание и в то же время наполнилось духом поклонения женщине, равно чуждым как языческому Западу, так и исламскому Востоку.

Именно благодаря этому XIII век оказался в состоянии достичь временного примирения *cupiditas* и *caritas*, сопоставимого с примирением классических и средневековых принципов в скульптуре зрелой готи-

* Любви (*греч., лат.*).

** Любовь (склонность ко благу, или любовь к Богу, или духовная любовь) (*лат.*).

*** Желания (склонность ко злу, или любовь к миру сему, или плотская любовь) (*лат.*).

ки и теологии томизма. Если в более консервативной этике и поэзии старая антитеза все еще сохраняла свое значение (как, впрочем, было всегда)¹⁴, то дух нового поколения пришел к изощренному синтезу конкретного предмета человеческой любви и некоей метафизической сущности более или менее религиозного характера. В «Roman de la Rose»^{*} реальную женщину заменил мистический цветок; Гвидо Гвиничелли и другие представители «dolce stil nuovo»^{**} превратили ее в ангела; а в произведении Данте сверхприродное начало, воплощением которого является Беатриче, столь абстрактно и неопределенно, что комментаторы могли толковать его как Откровение, и Веру, и Божественную милость, и схоластическую Теологию, и Церковь, и, наконец, как платоническую Философию.

Однако эта гармония, как и во всех случаях примирения противоположных принципов, не могла длиться долго. Петрарка возвратил предмету этой страсти человеческое обличье и чувственность, но в то же время возвел его в ранг идола и даже обожествил. В противоположность Дантовой Беатриче, Лаура Петрарки никогда не перестает быть реальным человеческим существом и как женщина тем более желанна, чем более ее прославляют в качестве идеи или даже относятся к ней как к святой, разделяющей почести Христа. Теологическая антитеза *caritas* и *cupiditas*, временно упраздненная «dolce stil nuovo» и Данте, вновь приобрела у Петрарки психологическую насыщенность. Петрарка был достаточно велик, чтобы увековечить эту насыщенность. Однако у подража-

* «Романе о розе» (фр.).

** «Сладостного нового стиля» (ит.).

телей его влияние (которое получило название «хронического заболевания итальянской поэзии») спровоцировало то сентиментальное и слегка двусмысленное отношение — *sinnlichübersinnlich*^{*}, по словам гётевского Мефистофеля, — которое до сих пор ошибочно называют «платонической любовью»^{14а}.

Большинство представителей «*dolce stil nuovo*» даже не пытаются давать зримое описание Любви, ибо отождествляют ее с настолько одухотворенным и возвышенным началом, что она явно выходит за пределы чувственного опыта. «*E non si può conoscer per lo viso*»^{**}, как говорит о ней Гвидо Кавальканти¹⁵, или

Ma io dico ch'Amor non ha sustanza,
Ne è cosa corporal ch'abbia figura^{***},

если цитировать современного ему анонимного поэта¹⁶. Другие источники, прежде всего авторы аллегорических эпических поэм типа «*Roman de la Rose*», изображают «*il Signor Amore*» или «*le Dieu Amour*» как зримый персонаж или, скорее, как видение. Здесь бог уже представлен не ребенком, а благообразным подростком царственной наружности, часто в сопровождении смиренного слуги или целой свиты второстепенных персонификаций¹⁷. Он все еще снабжен крыльями, однако отныне облачен в роскошные одеяния, а голова его увенчана короной или венком. Часто он восседает на троне или представлен владельцем замка или башни. В других случаях он изо-

* Чувственно-сверхъестественное (нем.).

** «И невозможно узнать ее в лицо» (ит.).

*** Но я говорю, что любовь не имеет субстанции, / Лишенная тела не может лица обрести (ит.).

бражен в прекрасном саду, большей частью — на верхушке дерева (ил. 75) — мотив, как я думаю, восходящий к Апулею¹⁸. Он вооружен факелом, либо факелом и дротиком, либо двумя дротиками, либо луком и стрелами, либо очень часто двумя луками: один из них сделан из гладкого белого дерева или кости, другой — темный и сучковатый; для каждого лука предназначены свои стрелы: золотые — для того, чтобы вызывать любовь, а черные, обычно свинцовые, — чтобы гасить ее¹⁹. Красоту Любви часто сравнивают с красотой ангелов («il semble que ce fust uns angels»*, — читаем мы в «Roman de la Rose»), а Данте идет еще дальше, говоря об «Amore» в точности теми же словами, какими в Евангелии от св. Марка описывается ангел, объявляющий женам-мироносицам о воскресении Христа: «Che mi parve nella mia camera lungo me sedere un giovane vestito di bianchissime vestimenta»**²⁰.

В этих поэтических описаниях, как и в произведениях искусства, вдохновленных ими, «Amour», «Amore», «Frouwe Amour», «Venus Cupido», Любовь, как бы ее ни обозначали²¹, никогда не бывает слепа, да и не может быть таковой, поскольку, согласно платоническим представлениям, благороднейшее из душевных волнений проникает в душу человека посредством благороднейшего из чувств. Утверждения такого рода очень часто встречаются в поэзии позднего Средневековья: «El suo cominciamento èper ve-

* «Кажется, будто ангел явился» (ст.-фр.).

** «Что мне показалось, будто вижу я в моем жилище отрока, сидящего возле меня и одетого в белоснежные одежды» (ит.) (Данте. Новая жизнь. Перевод А. М. Эфроса).

дере»^{* 22}, или «E gli occhi in prima generan l'Amore»^{** 23}, или «Vien da veduta forma che s'intende»^{*** 24}. В XVI веке один из комментаторов Петрарки, говоря об образе Любви, замечает, что глаза, будучи органом, благодаря которому любовь рождается и приносит радость, не могут быть незрячими и должны быть прекрасными, «ибо в основе любви лежит не что иное, нежели красота, а прекрасное излучает свет для того, чтобы быть увиденным»²⁵.

Однако в производных «Roman de la Rose» XIV века можно заметить интересное явление. Если в оригинале зоркость Любви воспринимается как нечто само собой разумеющееся, то некоторые более поздние поэты делают специальное отступление для того, чтобы подчеркнуть ее, и ясно дают понять, что, по их мнению, Купидон вовсе не является слепым. Например, перевод Джона Лидгейта «Echecs Amoureux» содержит следующие строки:

Though somme seyn, in special,
That he seeth ryght nothing at al,
But is as blinde as stok or stone...
I espyed by his chere
That his sight was ryghte clere^{**** 26}.

А Чосер говорит:

And al be men seyn that blind is he,
Al-gate me thoughte he mighte wel y-see^{***** 27}.

* «Ее начало зримо» (*ит.*).

** «И прежде всего глаза рожают любовь» (*ит.*).

*** «Приходит через взгляд тот узнаваемый образ» (*ит.*).

**** Хотя иногда кто-то говорит, / Что он совсем ничего не видит / И слеп, как чурбан или камень... / Я замечал по выражению его лица, / Что взгляд его совершенно ясен (*ст.-англ.*).

***** И если люди толкуют о своей слепоте, / Приходит мысль, что они хорошо видят (*ст.-англ.*).

Также и Петрарка в своем 118-м сонете описывает «Amore» следующим образом:

Cieco non già, ma faretrato il veggo,
Nudo, se non quanto vergogna il vela;
Garzon con l'ali, non pinto ma vivo...^{• 28}

Подобные возражения, конечно же, свидетельствуют о бытовании убеждения в том, что Купидон *был* слепым, и о существовании изображений, где он был показан именно таким. Как складывалось это представление, можно проследить по другой группе текстов, отнесенных нами к типу «нравоучительной мифографии».

В уже упомянутой элегии Проперция²⁹ не только описывается образ Купидона, но и дается аллегорическое толкование его характерных черт: его облик ребенка символизирует «бессмысленное» поведение влюбленных, крылья указывают на неувимую изменчивость любовных чувств, а стрелы — на неизлечимые раны, которые любовь наносит душе человека. Итак, оказывается, что в римской поэзии — а также риторике — была разработана нравоучительная интерпретация образа Купидона, которая с самого начала была явно пессимистичной, ибо любовь воспринималась как опасный и болезненный опыт, низводящий разум до состояния непоследовательности и инфантильности. В мифографической литературе подобное дискредитирующее толкование не просто упрочилось, но даже получило дальнейшее развитие, обретя значение, часто упускаемое из виду историками «поэтической любви».

[•] И он не слеп — стрелок вооруженный, / Не нарисован — жив он и крылат... (*ит.*) (Сонет 151. Перевод В. Левики).

Позднеантичные авторы, у которых Средние века унаследовали мифографический материал, придерживались одного направления с Проперцием. Что касается средневековых писателей, то, хотя их внимание все еще было сосредоточено на маленьком обнаженном идоле из языческих преданий, их теологические воззрения усугубляли неодобрение его значительности и способствовали приумножению самых негативных черт Любви. В комментарии Сервия к Вергилию «назидание» Проперция передается все еще без каких-либо видимых изменений³⁰. Исидор Севильский и Рабан Мавр добавляют толкование факела «*quia inflamat*»³¹, а в «Мифографе II» словно обязательно объясняется нагота Купидона, подобно тому как ранее Фульгенций объяснял наготу матери Купидона Венеры: «позор любви всегда очевиден и никогда не бывает скрыт»³². «Мифограф III» (возможно, Александр Неккам) сводит воедино общее содержание этой традиции, добавляет несколько гуманистических деталей вроде мотива двух стрел и предлагает альтернативную трактовку отдельных характерных черт³³.

И вот непосредственные последователи Александра Неккама предприняли решающий шаг, добавив неспособность видеть к числу других атрибутов Купидона. В дидактической поэме Томасина Циркларийского, озаглавленной «*Der Wälsche Gast*» (ок. 1215), Любовь говорит: «Я слепа и ослепляю»³⁴, и, за исключением намеренно классицизирующих описаний у Петрарки³⁵ и нескольких других особых случаев, после «Мифографа III» едва ли найдется хотя бы одно описание «языческого» Купидона, в котором не под-

* «Ибо он воспламеняет» (*лат.*).

черкивалась бы его слепота, притом что в остальном ранней традиции следовали дословно. Так обстоит дело и с оригинальной французской версией «Морализованного Овидия»³⁶, и с «Tesoretto»^{*} Брунетто Латини³⁷, учителя Данте, и с введением к латинскому «Морализованному Овидию» Берхория³⁸, и с «Libellus De Imaginibus Deorum», которое было упомянуто как сокращенное изложение трактата Берхория³⁹, и с «Genealogia Deorum» Боккаччо (где Купидон показан не просто слепым, а с завязанными глазами и к тому же с когтями грифона вместо ступней)⁴⁰, а также с маленькими анонимными стихотворениями, комментирующими популярные изображения «Amor Carnalis»^{**}⁴¹ или «Amor Mundanus»^{***}⁴².

Аллегорические толкования этого только что выявленного недостатка крайне нелестны. Купидон наг и слеп, потому что «лишает людей одежды, владений, здравого смысла и мудрости». Он слеп, «потому что ему все равно, куда целиться, ибо любовь настигает как бедного, так и богатого, как уроды, так и красавца. Его также называют незрячим, потому что он ослепляет людей, поскольку нет человека более слепого, чем тот, кто испытывает воздействие любви к кому-нибудь или чему-нибудь». Или: «Художники закрывают его глаза повязкой, дабы подчеркнуть, что влюбленные безрассудны и, ведомые только страстью, не знают, куда бредут»⁴³.

Подобные рассуждения широко использовались авторами сонетов и других небольших стихотворе-

* «Сокровищем» (ит.).

** «Плотской любви» (лат.).

*** «Мирской любви» (лат.).

ний, начиная с Федерико дель'Амба (ок. 1290), чей Купидон

Spoglia i cor di libertà regnante,
E lascia gli occhi della providenza*⁴⁴,

а в другом стихотворении уподобляется скорее дьяволу, нежели ангелу («L'Amore del Diavol tien semblanza») ⁴⁵, и кончая целой гвардией ренессансных и даже барочных поэтов, которые без усталости варьируют традиционную «морализацию».

Эти мнения, отражающие два разных направления, объясняют настойчивость, с какой некоторые «идеалистические» поэты XIV века заостряют внимание на том, что у бога Любви «sight was ryghte clere»^{**}. Противопоставляя возвышенную духовную любовь низменной чувственной страсти, они, так сказать, свидетельствуют на судебном процессе, где ясноглазая «Amore», превозносимая философской поэзией, выступает против слепого Купидона, изобретенного и заклеянного позором нравоучительной мифографией⁴⁶.

Для современного зрителя повязка на глазах Купидона если что-то и означает, то лишь шутовское напоминание об иррациональном и часто довольно странном характере любовных ощущений и предпочтений. Однако, согласно правилам традиционной иконографии, слепота Купидона определенно относит его к дурной стороне нравственного мира. Как бы ни толковалось слово «caecus» — «неспособный видеть» (слепой физически или духовно), или «тот, кто не может

* Лишает сердце царственной свободы / И пеленой окутывает очи (*ит.*).

** «Взгляд совершенно ясен» (*ст.-англ.*).

быть увиденным» (спрятанный, утаенный, невидимый), или «не позволяющий увидеть глазу и разуму» (темнота, отсутствие освещения, мрак), — слепота всегда «означает для нас нечто негативное, а совсем не позитивное, и под неспособным видеть человеком мы обычно подразумеваем грешника», говоря словами средневекового моралиста⁴⁷. Таким образом, слепота всегда ассоциируется со злом, за исключением разве слепоты Гомера, возможно предохранявшей его сознание от чувственных соблазнов, а также слепоты Справедливости, которая служила гарантией ее беспристрастности. Однако эти толкования чужды как классической, так и средневековой мысли; в частности, фигура Справедливости с завязанными глазами является гуманистическим вымыслом очень позднего происхождения⁴⁸.

Поэтому в Средние века упрочилось соединение Дня (находящегося во власти Солнца) с Жизнью и Новым Заветом, а Ночи (находящейся во власти Луны) — со Смертью и Ветхим Заветом. Эти связи четко прослеживаются в многочисленных сценах Распятия, где различные символы добра, включая персонификацию Церкви, помещены справа от Христа, а символы зла, включая персонификацию Синагоги, — слева от Него. Наиболее яркий пример такого расположения фигур представлен в Псалтыри Уты (начало XI века). Здесь персонификация Церкви составляет пару персонификации Жизни, в то время как надпись «*Pia gratia surgit in ortu*»^{*} привносит идею рассвета; с другой стороны, персонификация Синагоги объединена с персонификацией Смерти, а надпись «*Lex tenet*

* «Милосердная благодать поднимает при восхождении» (лат.).

in occasum»^{*} наводит на мысль о закате⁴⁹. Здесь Синагога (ил. 78) изображается еще без повязки на глазах. На ее погруженность в темноту указывает то, что верхняя часть ее головы, включая глаза, исчезает за пределами изображения, подобно тому как заходящее солнце скрывается за горизонтом. Однако примерно в это же время или даже чуть раньше слепота стала обозначаться новым символом — повязкой. Этот атрибут относится к тому же типу, что и другие специфически средневековые мотивы, такие как колесо Фортуны^{49а}, зеркало Благоразумия или лестница Философии, которые, в отличие от атрибутов классических персонификаций, придают видимую форму метафоре, а не указывают на какую-либо функцию. Повязка впервые появляется на миниатюре, датированной около 975 года, где Ночь — саеса пох, как ее неизменно называют в классической литературе, — представлена в виде женщины с завязанными глазами (ил. 76)⁵⁰. Учитывая взаимосвязи, упомянутые выше, легко понять, как новый мотив переместился сначала на «погруженную во мрак» Синагогу (ил. 79)⁵¹, а затем распространился на такие персонификации, как Неверность⁵², и примерно в то же время — на Смерть.

Синагогу с завязанными глазами (к которой часто применяют выражение: «*Vetus testamentum velatum, novum testamentum revelatum*»⁵³) обычно соотносили со стихами из Иеремии: «Упал венец с головы нашей; горе нам, что мы согрешили! От сего-то изнывает сердце наше, от сего-то померкли глаза наши»⁵³. Она

^{*} «Закон удерживает в падении» (лат.).

^{**} «Ветхий Завет прикровенен, Новый Завет — Откровение» (лат.).

вошла в обиход в середине XII века, и вскоре ей суждено было стать стандартным персонажем средневекового искусства и литературы — до такой степени стандартным, что в XV веке копиист Псалтыри Уты автоматически заменил фигуру Синагоги, просто «погружающейся в темноту», фигурой с завязанными глазами^{53а}. Смерть с повязкой на глазах появляется несколько позднее: вероятно, самые ранние и, безусловно, самые яркие изображения включены во взаимосвязанные апокалиптические циклы, представленные на восточных фасадах соборов Нотр-Дам в Париже, Амьене и Реймсе, где показана злобещая фигура женщины с завязанными глазами (*la Mort*), потрошащая свою жертву⁵⁴. Однако мотив повязки нередко сохранялся даже тогда, когда Смерть стали изображать просто в виде скелета. Шекспировский Джон Гант, сокрушаясь по поводу изгнания своего сына, все еще пользуется эмоциональным потенциалом идеи Смерти с завязанными глазами:

My oil-dried lamp and time-bewasted light
Shall be extinct with age and endless night.
My inch of taper will be burnt and done,
And blindfold Death not let me see my son*⁵⁵.

Итак, Слепой Купидон начал свою карьеру в довольно устрашающей компании Ночи, Синагоги, Неверности, Смерти и Фортуны (классической саеса *Fortuna*), которая — нам точно не известно, когда именно, — тоже присоединилась к группе персони-

* Иссахнет масло в старой сей лампаде; / Ее фитиль день ото дня короче, / Угаснет он во мраке вечной ночи. / Не встретить вновь мне сына своего, / Слепая смерть не даст узреть его (*англ.*) Перевод М. Донского.

фикаций с повязкой на глазах⁵⁶. Из всей этой группы с ним особенно тесно связаны Фортуна и Смерть, поскольку именно эти трое были слепыми и в прямом, и в переносном смысле. Они были слепыми не только как воплощения непросвещенного состояния ума или лишенной света формы существования, но также и как воплощения деятельной силы, поступающей подобно незрячему: они настигают или пропускают наугад, независимо от возраста, положения в обществе или личных качеств⁵⁷. Французский поэт XV века по имени Пьер Мишо свел воедино эти понятия в замечательной поэме, названной «La Danse aux Aveugles»*. В ней Любовь, Фортуна и Смерть представлены как три могущественные слепые силы, заставляющие человечество плясать под дудку их произвольных, но непререкаемых указов:

Amour, Fortune et Mort, aveugles et bandés,
Font danser les humains chacun par accordance**⁵⁸.

Этот образ Слепого Купидона — или «мифографического Купидона», как мы могли бы его назвать, чтобы отличить от «поэтической Любви», — принимал различный облик в зависимости от исторических условий.

Немецкое искусство, возможно, благодаря тому, что слова «Liebe» и «Minne» оба имеют женский род, обнаруживает устойчивую тенденцию к тому, чтобы сделать воплощением Слепого Купидона обнаженную женскую фигуру. Именно так обстоит дело уже с иллюстрациями к «Wälscher Gast», где «слепая и ослепляющая»

* «Пляска под дудочку слепых» (фр.).

** Любовь, Судьба и Смерть, содружество слепых, / Согласно правят бал среди людей безвольных (фр.).

Любовь представлена в виде нагой женщины с открытыми или закрытыми (сообразно разумению иллюстраторов) глазами, но пока без повязки. Она пускает стрелу в глаз «влюбленного» или «глупца», тогда как «мудрец» остается неподвластным ее оружию⁵⁹. В Германии образ нагой женщины — с повязкой на глазах или без нее — долго сохранялся в бесчисленных изображениях сугубо чувственной любви (ил. 84)⁶⁰.

С другой стороны, во Франции и Фландрии влияние живописной традиции, сложившейся под воздействием «*Roman de la Rose*» и сходных поэтических произведений, было столь велико, что «мифографический Купидон», представленный на иллюстрациях к «*Ovide Moralisé*» и его производных, хотя и изображен с повязкой на глазах, однако явно стремится к тому, чтобы сохранить свои роскошные одеяния и зрелую наружность «*Dieu Amour*»; и это несмотря на то, что в самих текстах, к которым относятся эти изображения, недвусмысленно говорится о нагом ребенке, — поучительный пример того, с каким упорством упрочившаяся изобразительная традиция может противостоять требованию написанного (ил. 86, 87)⁶¹.

Именно в период итальянского Треченто и Кватроченто тот процесс, который мы называли «псевдоморфозисом», близился к завершению. Тогда Купидон — все того же пола и уменьшенный в размере — лишился своих одеяний и, таким образом, превратился в популярного *garzone* или *putto* ренессансного и барочного искусства, вернувшего себе — за исключением только что приобретенной слепоты — облик классического *puer alatus**.

* Крылатого мальчика (*лат.*).

Однако даже в Италии это развитие проходило непросто. Пока еще не определилось основное различие между образом, до сих пор сохранявшимся в мифографических текстах — нагой фигурой с завязанными глазами, — и тем французским гибридным типом, в котором повязка сочеталась с придворным костюмом «Dieu Amour»⁶²; и типично ренессансный Купидон, примером которого служит превосходная фигура из церкви Сан-Франческо в Ареццо, выполненная Пьеро делла Франческа (ил. 92), должен был избавиться от своей подозрительной и, безусловно, демонической наружности. Этот образ предстает в группе изображений, где Купидон показан нагим или практически нагим крылатым мальчиком, что знаменует, таким образом, первые попытки вернуться к классическому типу. Однако там Купидон показан не только с повязкой на глазах, но и с когтями, обычно сопутствующими изображению дьявола, а иногда и Смерти⁶³. Эта новая позорная примета фактически превратила Купидона в *diavolo*, с которым в одном из своих сонетов его сравнил Федерико дель'Амба.

Самый известный пример такого типа представлен на относящейся к кругу последователей Джотто аллегории Целомудрия (сейчас датируемой, как правило, примерно 1320—1325 годами) в церкви Сан-Франческо в Ассизи (ил. 88)⁶⁴. Здесь Купидона (подписанного «Amor») и его нагого собрата Ардора изгоняют из «Башни Целомудрия» *Mors* — скелет с косой — и *Penitentia* — крылатая женщина в монашеском облачении, с плетью в руках; вся сцена намеренно следует композиции Изгнания из рая. Купидон имеет облик мальчика двенадцати-тринадцати лет, с крыльями и в ко-

роне из роз. Его глаза покрывает повязка, он совершенно наг, если не считать ремень колчана, на который нанизаны, как скальпы на поясе индейца, сердца его жертв. Вместо человеческих ступней у него когти грифона.

Странные образы, подобные этому, время от времени возникают на протяжении веков, так что Купидоны с когтями не редкость и в более поздние периоды. Они появляются на некоторых *tondi* и панелях кассоне⁶⁵ в период Кватроченто, а на шпалере XVI века, иллюстрирующей «Триумф Любви» Петрарки⁶⁶, Купидон не только имеет когти, но также увенчан короной из роз и снабжен поясом с нанизанными на него сердцами (ил. 89). Эти поздние образцы явно восходят к персонажу из Ассизи и, следовательно, не слишком много сообщают нам о происхождении последнего.

Однако в замке Саббионара ди Авио мы обнаруживаем любопытную стенную роспись (вероятно, исполненную около 1370 года), которая не может восходить к фреске из Ассизи и, должно быть, принадлежит особой, безусловно более древней, чем версия из Ассизи, традиции. Ибо хотя Купидон из Саббионары, как и ассизский Купидон, слеп (насколько это можно установить по остаткам его головы), наг, имеет облик мальчика, снабжен крыльями, луком, стрелами и когтями грифона, тем не менее при нем нет нанизанных сердец и, что довольно удивительно, он изображен стоящим на скачущей во весь опор лошади (ил. 91)⁶⁷.

Таким образом, Купидон с когтями существует в двух независимых версиях: пеший и с нанизанными сердцами либо без оных и на коне. Следователь-

но, обе версии восходят к общему источнику, в котором присутствуют и нанизанные сердца, и лошадь. Этот общий источник волею случая дошел до нас не в первоначальном виде, а намеренно изображен зеркально; однако описание, построенное на инверсии, столь определенно и исчерпывающе, что нам нужно только поменять плюс на минус, чтобы, так сказать, восстановить оригинал. Эту инверсию со всей тщательностью выполнил человек по имени Франческо Барберино — ученый, любитель искусства, поэт и юрист, — который до 1318 года сочинил, написал, проиллюстрировал и затем подробно прокомментировал трактат под названием «Documenti d'Amore»⁶⁸.

Действительно, иллюстрации к этому трактату несут в себе черты обоих вариантов — как из Ассизи, так и из замка Саббионара (ил. 90). На них представлена обнаженная фигура мальчика Купидона, крылья, когти, розы, колчан, нанизанные сердца и лошадь — только в другом сочетании и с противоположным смыслом. Барберино различает Божественную любовь — дозволенную любовь между людьми — и запретную чувственную страсть — слишком низменную, чтобы быть достойной имени любви, и не заслуживающую внимания серьезного мыслителя⁶⁹. Он не жалеет сил для прославления «Amor Divino» и, для того чтобы сделать это с максимальным эффектом, комментирует образ, который в прошлом был придуман теми, кого он называет *saggi*^{*}. Ранее этот персонаж олицетворял «мифографического», то есть более вульгарного, Купидона, однако Барберино пере-

* Мудрецами (*int.*).

толковал его в другом ключе, так что каждая деталь отныне получила новое, благоприятное значение. Он говорит:

Io non descivo in altra guisa amore,
Che faesser li saggi che tractaro
In dimostrar l'effetto suo in figura...
E color che'l vedranno,
Non credan ch'io cio faccia per mutare,
Ma per far novo in altro interpretare.
Che quel che facto e molto da laudare
Secondo lor perfecta intelligença...
Et anco amor commandando m'informa
Com'io'l ritragga in una bella forma.
Nudo con ali, ciecho, e faciul fue
Seviamente ritracto a saettare,
Deritto stante in mobile sostegno.
Orio non muto este facteçe sue,
Ne do ne tolgo, ma vo figurare
Una mia cosa e sol per me la tegno.

Io nol fo ciecho che da ben nel segno,
Ma non si ferma che paia perfetto,
Se no in loco d'ogni vilta netto...
Fanciul nol faccio a simile parere
Che parria poca avesse conoscença,
Ma follo quasi nel'adoloscença...
Io, si gli o facti i pie suoi di falcone,
A intendimento del forte gremire
Che fa di lor chel sa chel sosterranno...
Nudo l'o facto per mostrar com'anno
Le sue vertu spiritual natura...
E poi per honestura,
Non per significança; il covre alquanto
Lo dipintor di ghirlanda e non manto...
Diedi al cavallo in faretra per pena
Li dardi per mostrar che innamorato
A seco quel dond'egli e poi lanciato...⁷⁰

То есть: «Я описываю любовь точно так же, как это делали ученые мужи, стремившиеся показать ее

действие в образе... И те, кто увидит этот образ, не должны думать, что я создаю его для того, чтобы изменить; я это делаю для того, чтобы создать новый образ за счет иного толкования. Ибо то, что они придумали благодаря их совершенному разуму, достойно всяческих похвал... И даже сама Любовь отдает мне распоряжения, как изобразить ее в наилучшем виде. Ее благоразумно представляли в облике нагого, крылатого, слепого мальчика, пускающего стрелы, стоящего на подвижной опоре [лошади]. Я не меняю этих черт, я также ничего не добавляю и ничем не пренебрегаю. Я хочу изобразить кое-что по-своему и оставить это себе. Я не делаю его слепым, потому что он точно поражает цель. Но он не только кажется совершенным — он лишен всякой непристойности... Я не делаю его мальчиком по тем же причинам, ибо тогда он мог бы показаться недостаточно проницательным; он у меня почти отрок... То, что я дал ему соколиные лапы, должно означать сильную хватку, которой он держит тех, кто, он знает, будет служить ему... Я сделал его нагим для того, чтобы показать духовную природу его достоинства, художник же надевает ему на голову не накидку, а что-то вроде венка только ради скромности, а не для того, чтобы придать особый смысл... Лошадь я снабдил ношей — стрелами в колчане, — дабы показать, что влюбленный везет с собой то, чем он впоследствии будет сражен [то есть любовь приходит только к тем, кто готов к ней]...»

За исключением того, что у Купидона нет повязки на глазах — в этом Барберино не сдержал своего обещания «ничего не добавлять и ничем не пренебрегать», — изображение, которое объясняется в этой

поэме и еще более смело трактуется в пространном латинском комментарии, может послужить восстановлению «традиционного образа, ставшего прототипом Купидона как в Ассизи, так и в замке Саббионара. Этот прототип — представляющий, конечно, не того «Amor Divino», который возник в новой интерпретации Барберино, но гораздо менее священный тип любви, — должно быть, появился задолго до написания трактата Барберино, но не ранее XIII века. В нем, как и на стенной росписи в Саббионаре, должна была присутствовать лошадь, символизирующая влюбленного^{70a}. Подобно фреске в Ассизи, он должен был иметь облик слепого Купидона, с поясом из сердец (который Барберино перенес на лошадь) и увенчанного розами, первоначально означавшими мирские удовольствия, а не «заслугу того, кто исполняет распоряжения Священной любви», по словам Барберино. Наконец, как и в обеих версиях, этот прототип должен был иметь когти, описанные Барберино как соколиные и символизирующие прочную хватку «Amor Divino»; первоначально, без всяких сомнений, это были когти грифона, как у «мифографического Купидона», созданного Боккаччо, которые говорили скорее о дьявольском, нежели ангельском характере «обладания».

Итак, легко понять, почему Боккаччо, стремясь описать аллегорию Барберино, смешал ученое панегирическое «перетолкование» поэта с менее лестным первоисточником, представленным во фреске из Ассизи, и в конце концов невольно отобразил последнюю: «В некоторых своих стихах, написанных на местном диалекте, — замечает он, — Франческо Барберино, личность немалозначительная, закрывает гла-

за Купидона повязкой, снабжает его лапами грифона и надевает на него пояс из сердец»⁷¹.

Из этой несколько запутанной ситуации явствуют два обстоятельства. Во-первых (как уже можно было заключить из цитированных нами Лидгейта, Чосера и Петрарки), в XIV веке слепота Купидона имела столь устойчивый смысл, что его образ мог быть превращен из воплощения Божественной любви в воплощение запретной чувственности и наоборот просто путем добавления или удаления повязки. Во-вторых, хорошо знакомый ренессансный тип Купидона, обнаженного «слепого мальчика, вооруженного луком», пришел в жизнь маленьким чудовищем, созданным для предостережения.

Однако это маленькое чудовище до такой степени походило на обнаженных *putti*, которые примерно в то же время начали заполнять искусство Треченто в чисто декоративном качестве (знаменитым примером является «Триумф Смерти» Траини в Кампосанто в Пизе), что их слияние стало почти неизбежным. Так называемый «ассизский тип» был «очеловечен» и в буквальном, и в переносном смысле и в результате сознательного подражания классическим образцам развился в типично ренессансного Купидона: нагого, с мальчишеской или даже младенческой наружностью, крылатого, вооруженного луком и стрелами (чуть реже — факелом), с завязанными *benda** или *fascia*** глазами, но уже без когтей грифона, которые так портили его облик (ил. 92). Имя этим Купидонам Легион, и они полностью

* Бинтом (*ит.*).

** Повязкой (*ит.*).

вытеснили своих средневековых предшественников: как дьявольское маленькое чудовище из Ассизи, так и ангельскую фигуру «Amore» или «Le Dieu Amour».

Когда этот обнаженный мальчик с традиционной и наделенной символическим значением повязкой на глазах стал вездесущим, мотив повязки начал постепенно утрачивать свой особый смысл. В изобразительном искусстве она довольно часто была столь же обыкновенной и маловажной, как обороты «il fanciul cieco»*, «слепой мальчик» или «le dieu aveugle»** в поэзии. Подавляющее большинство художников Возрождения, «vulgo de'moderni pittori»***, говоря словами Андреа Джесуальдо, гуманиста и комментатора Петрарки, используют образ как слепого, так и зрячего Купидона почти наобум⁷². На иллюстрациях к «Триумфам» Петрарки беспорядочно представлен и тот и другой тип. Французский иллюстратор, в 1554 году выполнивший копию «Synepetetica»**** Оппиана, соблюдая археологическую точность в отношении многих других деталей, автоматически завязал глаза всем Купидонам, которых он срисовал с византийского оригинала (ил. 93, 94). Даже иллюстраторы «Emblemata» Андреа Альчиати — первой и самой знаменитой среди многочисленных собраний иллюстрированных эпиграмм или выполненных в форме эпиграмм парафраз визуальных образов, столь популярных в XVI и XVII столетиях, — демонстрируют со временем все большее пренебрежение или полное отсутствие тех

* «Слепой отрок» (*ит.*).

** «Слепое божество» (*фр.*).

*** «Масса современных художников» (*ит.*).

**** «Поэмы об охоте» (*лат.*).

смыслов и идей, которые имел в виду Альчиати. В более поздних изданиях даже те Купидоны, чья слепота существенна для понимания текста, утратили свою повязку в результате небрежности некоторых рисовальщиков и гравиров⁷³.

И все-таки изначальное различие между слепым и зрячим Купидоном отнюдь не было забыто. Наиболее начитанные и образованные художники были осведомлены относительно исходных значений обоих типов. На самом деле оживленная дискуссия вокруг слепоты или зрячести Купидона в ренессансной литературе продолжалась, однако с той разницей, что она переместилась в сферу исключительно гуманистических интересов и, таким образом, тяготела к тому, чтобы либо выродиться в простую *jeu d'esprit*^{*}, либо присоединиться к неоплатоническим учениям о любви, которые будут предметом нашего обсуждения в следующей главе.

Иногда некоторые авторы, даже Шекспир в пьесе «Сон в летнюю ночь» (I, 1), изощрялись в остроумии, перефразируя к случаю добрые старые «нравоучения» à la «Мифограф III» или Берхорий⁷⁴ либо, наоборот, доказывая несостоятельность мифографического персонажа; например, сам Альчиати обращает внимание на абсурдность с точки зрения логики традиционной повязки:

Если он слеп, зачем нужна повязка,
Закрывающая глаза мальчика? Он что, будет хуже видеть?⁷⁵

Другие писатели, особенно эмблематисты, пытаются придать мотиву повязки новый, более конкрет-

* Игру ума (*фр.*).

ный смысл, как в случае с любопытной гравюрой Отто ван Веена: на ней изображена слепая Фортуна, которая завязывает Купидону глаза и ставит его на свою сферу; это должно означать, что нежное чувство переходяще и зависит от удачи (ил. 105)^{75a}. Другие, в свою очередь, сосредоточивают внимание на всевозможных катастрофах, которые могут быть вызваны слепотой Купидона, если он попадет не в того, кого нужно, или по ошибке выберет не золотую, а свинцовую стрелу^{75b}. Одна из версий этой темы, своего рода ренессансная разновидность «Dance aux Aveugles», действительно впечатляет, когда ее иллюстрирует знающий в этом толк художник: Любовь и Смерть вместе отправляются на охоту, Смерть любезно несет два колчана, а малютка Купидон — два лука. Однако, будучи оба слепыми, они по ошибке меняются оружием (или, по другой версии, это происходит умышленно: Смерть крадет оружие у Купидона, пока тот спит, и взамен оставляет свое). В результате старики обречены влюбляться, а молодые обречены умирать, так и не начав жить (ил. 102, 104)⁷⁶.

Как и следовало ожидать, ренессансные поборники неоплатонических теорий опровергали мнение, будто Любовь слепа, не менее яростно, чем средневековые защитники поэтической любви, и если и обращались к образу Слепого Купидона, то лишь для того, чтобы противопоставить ему свое собственное возвышенное восприятие^{76a}. Однако заслуживает внимания тот факт, что в доказательство своих воззрений они иногда приводят не только философские аргументы, но и соображения антикварного характера: «Греческой и римской античности ничего не было известно о слепоте Купидона, — говорит Марио

Эквикола в своем знаменитом трактате „Di natura d'Amore“*, — а пословица гласит, что любовь рождается от взгляда. Платон, Александр Афродисийский и Проперций, которые ясно описали образ Купидона, как не снабдили его покрывалом, так и не сделали его слепым»⁷⁷.

Поэтому повязка на глазах Купидона, хотя и использовалась в ренессансном искусстве без всякого смысла, все же сохраняла особое значение в тех случаях, когда низменная, сугубо чувственная, мирская форма любви умышленно противопоставлялась любви более возвышенной, более духовной и священной, независимо от того, какая она — супружеская, «платоническая» или христианская. То, что в Средние века было альтернативой между «поэтической любовью» и «мифографическим Купидоном», теперь превратилось в соперничество между «Amor sacro» и «Amor profano». Например, если Купидон торжествует над Паном, олицетворяющим простые природные склонности, он никогда не бывает слепым⁷⁸. С другой стороны, если он связан и наказан, то его глаза почти всегда покрыты повязкой⁷⁹. Это прежде всего относится к более скрупулезным изображениям соперничества между Эротом и Антэротом, которое в эпоху Ренессанса часто ошибочно толковалось как поединок между Чувственной любовью и Добродетелью. Задачей классического Антэбота, считавшегося сыном Венеры или Немезиды, было обеспечивать взаимность в любовных отношениях; однако если этот факт был прочно уяснен учеными-антикварами (ил. 96), то моралисты и гуманисты платонической

* «О природе любви» (*ит.*).

выучки склонялись к тому, чтобы интерпретировать приставку «ἀντί» как «против», а не «в ответ», таким образом превращая бога взаимной любви в воплощение добродетельной чистоты^{79а}. Один из этих гуманистов, Петр Хаед, или Хоед (вернее, Кавретто), назвал свои инвективы против любви «Anterici»; другой, по имени Дж. Б. Фульгос (вернее, да Кампо Фрегосо), издал поучительный трактат в том же духе под заглавием «Anteros»; на фронтисписе книги изображен Купидон с повязкой на глазах, привязанный к дереву, ветви которого символизируют противоядия от чувственной страсти, а именно Супружество, Молитву, Долг и Воздержание; его сломанное оружие разбросано по земле, а его дурные поступки представлены Насмешкой, Нищетой и пр., при этом Дьявол (Mors Aeterna) изображен бегущим прочь с душой, погубленной любовью (ил. 95)⁸⁰. Еще чаще Антэрот — это красивый ясноглазый юноша, привязывающий к дереву побежденного Эрота (Купидона) и сжигающий его оружие; и, если иллюстратор не принадлежал к числу невнимательных людей, глаза Купидона закрыты повязкой (ил. 100).

Контрреформация перенесла это противопоставление «чистой» и «чувственной» любви в область благочестия и нередко толковала его в духе сладкой набожности. На фоне множества приторных картинок, созданных для этой цели, выделяется одна маленькая гравюра, которая возвращается к раннехристианской идее Ловца человеков⁸¹, но в то же время заимствует эллинистический мотив двух putti, увлеченных соревнованием в ловле рыбы. В итоге Купидон с завязанными глазами (L'Amour mondain) ловит на удочку человеческие сердца, соперничая

с ясноокиим, снабженным нимбом, но не менее похожим на ребенка Saint Amour. Пояснительная надпись гласит: «Mitam vobis piscatores multos»* (Иерем. XVI:16)⁸².

Иногда торжествующий противник Слепого Купидона явно отождествляется с платонической любовью, как на гравюре с Amor Platonicus, прогоняющей своего врага, с завязанными глазами и размахивающей двумя факелами (ил. 101)⁸³. Однако куда более остроумную аллегория такого рода придумал Лукас Кранах Старший (ил. 106). Его картина, хранящаяся в Пенсильванском художественном музее, представляет маленького Купидона, собственной рукой стягивающего с глаз повязку и превращающегося в воплощение «зрячей» любви. Делая это, он в буквальном смысле опирается на Платона, поскольку стоит на внушительных размерах фолианте с надписью «Platonis opera», откуда он, похоже, «отправится» в более высокие сферы⁸⁴.

Примечания

¹ Платон. Законы. V, 713e; цит. по: Jowett B. The Dialogues of Plato. Vol. V. 1892. P. 113. Следует обратить внимание на то, что фраза: «Τυφλοῦνται γάρ περὶ τὸ φιλοῦμενον ὁ φιλῶν ὥστε τὰ σίκαια καὶ τὰ ἀγαθὰ καὶ τὰ καλὰ κακῶς κρίνει»**, следует за словами: «τὸ δὲ ἀληθεῖα γε πάντων ἀμαρτημάτων διὰ τὴν σφόδρα ἐαντὶ φιλίαν αἴτιον ἐκάστω γίγνεται ἐκάστοτε»***.

* «Я пошлю вам множество рыболовов» (лат.).

** «Ибо любящий слеп по отношению к любимому, так что плохо может судить, что справедливо, хорошо и прекрасно» (греч.).

*** «Но поистине в каждом отдельном случае виновником всех проступков человека выступает как раз его чрезмерное себялюбие» (греч.).

² Ср., например, *Catullus*. Carmina. 67, 25: «impia mens caeco flagrabat amore»^{*}; *Lucretius*. De Rer. Nat. IV, 1153: «Nam faciunt homines plerumque cupidine caeci»^{**}; *Ovid*. Fasti. II, 762: «et caeco raptus amore fuit»^{***}; *Ovid*. Metam. III, 620: «praedae tam caeca cupido est»^{****}; *Cicero*. De invent. I, 2: «caeca ac temeraria... cupiditas»^{*****}; *Seneca*. Dial. I, 6, 1: «caecam libidinem»^{*****}; Ibid. VII, 10, 2: «amorem rerum suarum caecum et improvidum»^{*****}; Ibid. VII, 14, 2: «Evenit autem hoc [т. е. потеря целомудрия] nimia intemperantia et amore caecae rei»^{*****}; *Seneca*. Epist. CIX, 16: «quos amor sui excaecat»^{*****}; *Propertius*. Eleg. II, 14, 17:

Ante pedes caecis lucebat semita nobis,
Scilicet insano nemo in amore videt^{*****};

Horace. Satir. I, 3, 38—39: «amatorem... amicae turpia decipiunt caecum vitia»^{*****}; *Valerius Flaccus*. Argonaut. VI, 454: «Quid si caecus amor saevusque accesserit ignis?»^{*****}; *Gregory Nazianzus*. Poemata moralia. XXIX (Библ. 214. Vol. 37. Col. 895/6): «Там caeca res est amor et praepostera»^{*****}.

³ *Propertius*. Eleg. II, 12 :

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
Nonne putas miras hunc habuisse manus?

^{*} «Нечестивый дух пылал слепой любовью» (лат.).

^{**} «Так большинство поступает людей в ослеплении страстью» (лат.). Перевод Ф. А. Петровского.

^{***} «И слепой любовью схвачен» (лат.).

^{****} «До того ослепляет их жадность к добыче» (лат.). Перевод С. В. Шервинского.

^{*****} «Слепое и сумасбродное... желание» (лат.).

^{*****} «Слепое влечение» (лат.).

^{*****} «Любовь к своему, слепая и безрассудная» (лат.).

^{*****} «Выходит же это [т. е. потеря целомудрия] из чрезмерной неводержанности и слепой любви» (лат.).

^{*****} «Которых ослепляет себялюбие» (лат.).

^{*****} «Ведь у меня, у слепца, под ногами мерцала тропинка: / Только в безумстве любви нам ничего не видеть» (лат.). Перевод Л. Остроумова.

^{*****} «Страстью любви ослепленный не видит ничуть недостатков / В милой подруге» (лат.). Перевод М. Дмитриева.

^{*****} «Что, если нападут слепая любовь и свирепый огонь?» (лат.).

^{*****} «Столь слепая и превратная вещь любовная страсть» (лат.).

Hic primum vidit sine sensu vivere amantes
 Et levibus curis magna perire bona.
 Idem non frustra ventosas addidit alas,
 Fecit et humano corde volare deum.
 Scilicet alterna quoniam iactamur in unda,
 Nostraque non ullis permanet aura locis.
 Et merito hamantis manus est armata sagittis,
 Et pharetra ex humero Gnosia utroque iacet.
 Ante ferit quoniam, tuti quam cernimus hosrem,
 Nec quisquam ex illo vulnere sanus abit...*

4 *Seneca*. Octavia. I, 557 ss.:

Volucrem esse Amorem fingit immitem deum
 mortalis error, armat et telis manus
 arcuque sacras, instruit saeva face
 genitumque credit Venere, Vulcano satum**.

В действительности любовь, согласно Сенеке, есть «vis maga mentis, blandus atque animi calor»***, которая рождается юностью и возвращается наслаждением и досугом. *Apuleius*. *Metam.* IV, 30: «Puerum suum pennatum illum et satis temerarium, qui, malis suis moribus contempta disciplina publica, flammis et sagittis armatus per alienas domos nocte discurrens... committit tanta flagitia»****. Подобными примерами изобилует как

* «Кто бы впервые ни дал Амуру обличье ребенка, / Можешь ли ты не назвать дивным его мастерство? / Первый ведь он увидал, что влюбленный живет безрассудно, / Ради пустейших забот блага большие губя. / Он же Амура снабдил и парюю крыльев летучих, / И человеческих сердец легкость он придал ему: / Право же, носимся мы всю жизнь по изменчивым волнам, / Нас то туда, то сюда ветер все время влечет. / Держит рука у него, как и должно, с зазубриной стрелы, / И за плечами стрелка гносский привязан колчан: / Мы и не видим его, а он уже ранил беспечных, / Из-под ударов его цел не уходит никто» (*лат.*). Перевод Л. Остроумова.

** «Безжалостным крылатым богом сделала / Любовь людское заблуждение, дав ему / Палящий факел, лук и стрелы меткие, / Решив, что сын Венеры и Вулкана он» (*лат.*).

*** «Сила, жаром вкрадчивым / Вползающая в душу» (*лат.*). Перевод С. Ошерова.

**** «Сына своего крылатого, крайне дерзкого мальчика, который, в злонравии своем общественным порядком пренебрегая, вооруженный стрелами и факелом, бежит ночью по чужим домам... совершая такие преступления» (*лат.*). Перевод М. А. Кузмина.

латинская, так и греческая литература (ср., например, эпиграммы в «Anthologia Graeca», такие как в кн.: Библ. 10. Vol. III. P. 244. No. 440; Vol. V. P. 272. No. 196; Ibid. P. 276. No. 201). О пережитках этого представления в византийской литературе см. отрывок, который цитируется ниже.

⁵ *Theocritus*. Idyll. X, 19 s.: «τυφλός σ'οὐκ αὐτός ὁ κλοῦτος, ἄλλὰ καὶ ὠφρὸντιστος ἔρως»*. О легендарной слепоте Плутоса см.: *Roscher W.H. (ed.)*: Библ. 290, «Plutos». Col. 2583 ss.

⁶ *Antholog. Lat.*: Библ. 11. Vol. I, 2. P. 209. No. 812:

Parce puer, si forte tuas sonus improbus aures...
Sed postquam aurata delegit cuspidе telum
Caecus Amor tenuique offendit volnere pectus,
Tum pudor et sacri reverentia pectoris omnem
Labitur in noxam...**

⁷ О Купидоне в классическом искусстве см.: *Roscher W.H. (ed.)*: Библ. 290, «Eros»; *Daremberg-Saglio (ed.)*: Библ. 70. Vol. 1, 2. P. 1595: «Cupido». Утверждение Ф. Виххоффа, будто Купидон изображен на таких памятниках, как знаменитый саркофаг Федры из Пизы (*Wickhoff F.*: Библ. 398), является очевидной «Lapsus calami»: *Müntz E.*: Библ. 226. P. 48, и вслед за ним Бецольд (*Bezold F. von*: Библ. 33. S. 41) заявляют, что «un abbé de St. Étienne de Caën, au XIIIe siècle, faisait graver autour d'un Cupidon aux yeux bandés et portant le carquois, l'inscription "ecce mitto angelum meum"***. Однако на самой печати — contre-sceau аббата Николая из монастыря Сент-Этьен в Кане 1282 года — изображен не слепой Купидон, а крылатая, увенчанная короной Виктория, держащая в руках свиток; ср.: *Demay G.*: Библ. 73. P. IV, X. No. 64.

⁸ *Goldschmidt A, Weitzmann K.*: Библ. 116. Bd. I. Nr. 23.

* «Но слеп не только ведь Плутос, / Также и Эрос безумец» (греч.).

** «Пощади, мальчик, если твоих ушей случайно недолжный звук.. Но как только слепой Amor выбрал стрелу с позолоченным острием и поразил грудь легкой раной, тогда стыд и почтение к святыням выпадают из сердца и доходят до крайнего повреждения» (лат.).

*** «В XIII веке аббат монастыря Сент-Этьен в Кане велел выгравировать вокруг Купидона с завязанными глазами, держащего колчан со стрелами, надпись: „Вот, посылаю ангела моего“» (лат.) (фр.).

⁹ *Oppian. Cynegetica. II, 410 ss.* О манускриптах см.: *Byvanck A.W.*: Библ. 52. Сохранились три иллюстрированные рукописи: Венеция, *cod. Marc. Graec. 479* (XI век), Париж, Национальная библиотека, *ms. Grec 2736* (XV век, иллюстрации являются копиями более ранних) и *ms. Grec 2737*, которая воспроизводит *ms. Grec 2736*, созданную в 1534 году Анжем Вержесом. На наших ил. 93 и 94 (соответствующая миниатюра у Марциана приводится в кн.: *Diehl Ch.*: Библ. 75. Pl. XXX) показано, как Эрот нападает на олимпийских богов. Слева изображены Афина, Венера (?) и два неопознанных божества, справа — Зевс на небе и Гермес (судя по надписи), яростно спорящие с кем-то похожим на византийского придворного; тем временем некая дама выглядывает из окна. Эту сцену можно интерпретировать либо как «Гермес, Аргос и Ио», либо, скорее, как «Гермес, Аглавр и Герс» (ср.: *Ovid. Metam. II, 707 ss.*; очень схожее изображение этого события можно увидеть на гравюре В. 18 Бартоломео Монтаньи, ил. в кн.: *Hind A.M.*: Библ. 146. P. 487. No. 40). Христианская святая, на которую нападает сатир, возможно, является св. Феодорой Александрийской (ср.: *Cod. Vat. Barb. Graec. 372. Fol. 195* или *ms. Add. 19352. Fol. 157* из Британского музея в Лондоне). На ил. 70 настоящего издания изображен Эрот, преследующий животных всех видов; параллелью в византийской литературе является пример из Евстафия Макремболита (Библ. 88. Bd. II. S. 63), где говорится, что Эрот использует свои дротики, чтобы побеждать мужчин, факел — чтобы побеждать женщин, лук — чтобы побеждать диких зверей, крылья — чтобы побеждать птиц, и наготу — чтобы побеждать рыб:

Ἔρως τὸ μετράκιον ὅπλα πῦρ φέρον
 τόξον, πτερῶν, γύμνοσιν ἰχθύων βέλος*.

Относительно того факта, что Купидон изображен слепым в парижской рукописи *ms. Graec. 2737* и зрячим в двух более ранних рукописях, см. с. 190 и далее.

¹⁰ *Amelli A.M.*: Библ. 7. Pl. CXII, упомянутая в качестве единственного примера изобразительной традиции Купи-

* «Эрот — мальчик, несущий в качестве оружия огонь, лук для пернатых, наготу как стрелу для рыб» (греч.).

дона в средневековом искусстве в очень содержательной статье «Амог»: *Freund L.*: Библ. 100. О тексте Рабана см. ниже.

¹¹ *Prudentius. Psychomachia.* I, 432—439. Ср.: *Stettiner R.*: Библ. 325. *Tafelband. Taf. 4* (здесь только *Iocus*); 5, 1; 22, 4 (ил. 72 наст. изд.); 43, 2; 60, 10; 98, 14; 116, 4; 186, 10; 197 (самая поздняя рукопись из этой группы, датируемая 1289 годом, с Иокусом в готическом костюме). *Locus classicus* сочетания Иокуса и Купидона является: *Horace. Carmina.* I, 2, где к Венере обращены следующие слова:

Sive tu mavis, Ericyna ridens,
Quam Iocus circumvolat et Cupido...*

¹² Ср., например, *Würzburg K. von. Der trojanische Krieg*: Библ. 173. S. 12, строка 964 и далее.

¹³ Ср.: *Wickhoff F.*: Библ. 398. Кроме того: *Vossler K.*: Библ. 385; *Rousselot P.*: Библ. 291; *Wechssler E.*: Библ. 389, 390; *Pflaum H.*: Библ. 265. S. 1 ss.; из последних трудов: *Lewis C.S.*: Библ. 193. Об исламских влияниях см.: *Nykl A.R.*: Библ. 231.

¹⁴ Ср., например, прекрасный сонет Гвиттоне д'Ареццо: «Donna del cielo, gloriosa Madre»** (*Nannucci V.*: Библ. 227. Vol. I. P. 163), где поэт молит Деву Марию наполнить его «quel divino amore»***, которая должна спасти его от «saette aspre e quadre»**** Купидона.

^{14a} О неоплатонической теории любви Марсилио Фичино и его последователей см. следующую главу.

¹⁵ *Nannucci V.* Op. cit. P. 290.

¹⁶ *Ibid.* P. 294.

¹⁷ Ср.: *Wickhoff F.*: Библ. 398; *Freund L.*: Библ. 100. Кроме того: *Kohlhaussen H.*: Библ. 172, *passim*, особенно с. 39 и далее; *Koechlin R.*: Библ. 169; *Idem.*: Библ. 170, особенно № 1068, 1071, 1076, 1077, 1080, 1092, 1094, 1098.

¹⁸ Что касается мотива Любви, являющейся автору сидящей на дереве, который стал особенно популярным благода-

* «Ты ль, Венера, к нам снизойдешь с улыбкой — Смех и Пыл любви вкруг тебя витают» (*лат.*). Перевод Н. С. Гинцбурга.

** «Царица Небесная, Преславная Матерь» (*ит.*).

*** «Той божественной любовью» (*ит.*).

**** «Острой и крепкой стрелы» (*ит.*).

ря «Dit dou Vergier»* Гийома де Машо (Библ. 205), но во французской литературе появился уже в XIII веке, см.: *Koechlin R.* Библ. 169. Эта идея восходит к эллинистической поэзии, где Купидонов часто причисляли к птицам, порхающим с ветки на ветку (ср., например: *Theocritus*. Idyll. XV, 120 ss.:

...Οἱ δὲ τε κῶροι ὑπερπλωῦνται Ἑρώτες,
οἷοι ἀφρονιδῆες ἀεζομένων ἐπὶ δένδρων
πλωῦνται πτερύγων περὶ μένοι, ὅσον ἀπ' ὄω**

или «Antholog. Graeca»: Библ. 10. Vol. III. P. 244. No. 440), и часто иллюстрировали в живописи; о том, что это представление сохранялось, свидетельствуют следующие строки из поэмы Гвидо Гвиничелли (*Nannucci V.*: Библ. 227. P. 33):

Al cor gentil ripara sempre amore
Siccome augello in selva alla verdura***,

и даже «Ah, l'amore è strano augello»**** Кармен. Однако что касается «Dit dou Vergier», то здесь locus classicus, скорее всего, является Апулей (*Apuleius*. Metam. V, 24: «Nec deus amator humi iacentem [т. е. Психея] deserens involavit proximam cupressum deque eius alto cacumine sic eam graviter commotus adfatur»*****.

19 См. прежде всего «Roman de la Rose», строку 865 и далее (Библ. 288. Vol. II. P. 45; об иллюстрированных рукописях см.: *Kubn A.*: Библ. 176), и его бесчисленные подражания, такие как, например, «Les échecs amoureux» (*Sieper E.*: Библ. 318) или «Reson and Sensuallyte» Джона Лидгейта — перевод «Les échecs amoureux» (Библ. 204). В кн.: *Langlois E.*: Библ. 288. P. 303; *Sieper E. (ed.)*: Библ. 204. Vol. II. P. 123, приводится большое количество других примеров. Источник

* «Сказанию о Саде» (см.-фр.).

** «...А над нею летают малютки Эроты, / Словно птенцы соловьев, что, порхая от веточки к ветке, / В кущах высоких деревьев упражняют некрепкие крылья» (греч.). Перевод М. Е. Грабарь-Пассек.

*** Нежное сердце часто бежит от любви / И, будто птица, прячется в зелени рощи (ит.).

**** «У любви, как у пташки, крылья» (ит.).

***** «Влюбленный бог не оставляет ее, лежащую на земле, и, взлетев на ближайший кипарис, с высокой верхушки его, глубоко взволнованный, так и говорит ей» (лат.). Перевод М. А. Кузмина.

этой идеи, безусловно, Овидий (*Ovid. Metam. I, 467 ss.*), у него Купидон снабжен одной золотой и одной свинцовой стрелой. В эпоху Средневековья не только число стрел увеличилось с двух до десяти или больше и каждая из них получила определенный символический смысл (золотые стрелы означали «Biautez, Simplese, Franchise, Compaignie, Biaux Semblanz»*, свинцовые — «Orgiaus, Vilainie, Honte, Desesperance, Noviaus Pensers»**), но, кроме того, был изобретен специальный лук для каждого вида стрел. Боккаччо (*Amorosa Visione, V*) возвращается к классической простоте Овидия:

In man teneva una saetta d'oro,
Di piombo un'altra...***

20 Vita Nuova. XII, цит. в кн.: *Wickhoff F.*: Библ. 398. Аналогичный отрывок из Евангелия от Марка также цитируется Ф. Виххоффом: «Viderunt juvenem sedentem in dextris coopertum stola candida»**** (XVI: 5). Однако не следует путать скромного маленького ангела любви из «Ballata per una ghirladetta»***** Данте с языческим «puer alatus»*****: он, безусловно, играет второстепенную роль по сравнению с монументальным «Amore» из «Vita Nuova» и, таким образом, просто «angiolel d'amore umile»*****, но все же остается ангелом, и Данте никак не мог вообразить его нагим и снаряженным классическими атрибутами.

21 О слиянии образа Купидона с «Fraw Venus Minne» см.: *Kohlhaussen H.*: Библ. 172.

22 Ser Pace: *Nannucci V.*: Библ. 227. P. 293.

23 Jacopo da Lentino: Ibid.

* «Красоту, Простодушие, Искренность, Веселость, Обаяние» (ст.-фр.).

** «Распущенность, Низость, Бесстыдство, Озлобленность, Склонность» (ст.-фр.).

*** Держал в руке одну золотую стрелу / И еще одну из свинца (ит.).

**** «Увидели юношу, сидящего на правой стороне, облаченного в белую одежду» (лат.).

***** «Баллады для увенчанной цветами» (ит.).

***** «Крылатым мальчиком» (лат.).

***** «Скромный ангелоподобный амурчик» (ит.).

24 Guido Cavalcanti: Ibid. P. 287. Ср. также таких трубаду-ров, как Uc Brunet, F. Diez: Библ. 76. 1883. S. 122.

25 *Petrarch*: Библ. 262. Fol. 184: «Ne si conviene, che quella parte onde amor nasce et piace, cioè la vista, non bella ma cieca sia, non altro essendo d'amore principio che la bellezza, ma il bello, come vuol inferire, è luminoso in vista»*.

26 *Lydgate J.*: Библ. 204, строка 5379 и далее. Относительно схожего отрывка из «Les échecs amoureux» см.: *Sieper E.*: Библ. 318.

27 Чосер. Легенда о добрых женщинах, строка 169 и далее.

28 Петрарка. Книга песен. Сонет CLI: «Non d'atra e tempestosa onda marina...»**

29 См. с. 166 и прим. 3.

30 *Servius*. In Vergil. Aen. I, 663: «Nam quia turpitudinis est stulta cupiditas, puer pingitur, ut inter quas curam Clymenen narrabat inanem, id est amorem, item quia imperfectus est in amantibus sermo sicut in puero... Alatus autem ideo est, quia amantibus nec levius nec mutabilius invenitur... sagittas vero ideo gestare dicitur, quia et ipsae incertae velocisque sunt»***.

31 *Hrabanus Maurus*. De Universo. XV, 6 (*Migne J.P.* Patrolog. Lat. Vol. III. Col. 432): «Cupidinem vocatum ferunt propter amorem. Est enim daemon fornicationis, qui ideo alatus pingitur, quia nihil amantibus levius, nihil mutabilius invenitur. Puer pingitur, quia stultus est et irrationalis amor. Sagittam et

* «Из чего следует, что этот орган, то есть орган зрения, через посредство которого любовь рождается и приносит радость, был бы не превосходителен, но поражен слепотой, ибо первопричина любви есть не что иное, как красота, а прекрасное, ежели хочет пленить, является зрению как сияющий свет» (*ит.*).

** «Так не бежит от бури мореход...» (*ит.*) Перевод В. Левика.

*** «По той причине, что стремиться к бесчестию неразумно, он [Купидон] изображен ребенком: Климена рассказывала о его [Вулкана] безрассудной страсти, то есть о его любви, — подобно речи ребенка, речь влюбленных нерешительна... Также он предстает крылатым, потому что нет ничего более изменчивого и непостоянного, чем те, кто влюблен... Наконец, говорят, что он несет с собою стрелы, ведь они тоже стремительны и непредсказуемы» (*лат.*). Перевод К. Емельяненко.

facem tenere fingitur, quia amor cor vulnerat, facem, quia inflammatur»*. Этот отрывок буквально воспроизводит Исидора Севильского: *Etymologiae*. VIII, 9, 80.

³² *Mythographus* II, 35: Библ. 38. Р. 86: «Qui pharetratus, nudus, cum face, pennatus, puer depingitur. Pharetratus ideo, quia sicut sagittae corpus, ita mentem vulnerat amor. Nudus, quia amoris turpitudine semper manifesta est et nusquam occulta. Cum face autem, quia turpis amor cum calore et fervore quodam accenditur. Pennatus, quia amor cito pertransit et amantibus nec levius aliquid nec mutabilius invenitur. Puer autem fingitur, quia sicut pueris per imperitiam facundia, sic quoque nimium amantibus per voluptatem deficit»**. Ср.: *Fulgentius*. *Mitologiae*. II, 1. Р. 40: «Hanc [т.е. Венеру] etiam nudam pingunt, sive quod nudos sibi adfectatos domittat, sive quod libidinis crimen nunquam celatum sit, sive quod numquam nisi nudis conveniat»***. Подобные утверждения оставались типичными для более поздних «морализаций» как Венеры, так и Купидона; ср., например, *Mythographus* III. II, 1: Библ. 38. Р. 228, или *Walley's T.*: Библ. 386. Fol. VIII: «dicitur esse nuda propter ipsius indecentiam inevitabilem»****.

* «К Купидону приходят с мольбами о любви. Ведь он — божество, ведающее взаимоотношениями полов. Он изображается крылатым, так как нет никого более легкомысленного и непостоянного, чем влюбленные; он имеет облик ребенка, ибо любовь глупа и неразумна. Он несет стрелу и факел, потому что любовь ранит и воспламеняет» (*лат.*). Перевод К. Емельяненко.

** «Он изображен крылатым мальчиком, нагим, несущим стрелы и факел. У него есть стрелы, потому что как стрелы уязвляют тело, так любовь уязвляет разум. Он обнажен, ибо бесчестие любовных связей всегда очевидно и никак не скрыто. Он несет факел, потому что любовь разжигается непристойным возбуждением и страстью. Он предстает в образе мальчика — ведь, как ребенку по неопытности, так и влюбленным из-за удовольствия недостает красноречия» (*лат.*). Перевод К. Емельяненко.

*** «Ее изображают нагой или потому, что она покоряет себе нагих, или потому, что преступление похоти никогда не остается скрытым, или потому, что она никогда не способствует делу, если люди не наги» (*лат.*).

**** «Говорят, что она обнажена из-за своей неизбежной непристойности» (*лат.*).

33 Mythographus III. II, 1: Библ. 38. P. 239: «Pingitur autem Amor puer, quia turpitudinis est stulta cupiditas, et quia imperfectus est in amantibus, sicut in pueris, sermo... Alatus, quia amantibus non levius aliquid nec mutabilius. Sagittas fert, quae et ipsae incertae sunt et veloces; sive, ut vult Remigius, quia conscientia criminis perpetrati stimulet mentem. Aurea autem sagitta amorem mittit, plumbea tollit... Ideo nudus, quia turpitudine a nudis peragitur; vel quia in ea turpitudine nihil est secretum»*.

34 Ср.: *Oechelbäuser A. von*: Библ. 232. S. 25. Nr. 19, также ил. в кн.: *Kohlhaussen H.*: Библ. 172. S. 40.

35 См., в добавление к сонету CXVIII, «Африка», III, строка 215 и далее (Библ. 236), и «Триумфы», «Триумф любви», строка 23 и далее:

Sopr'un carro di fuoco un garzon crudo
Con arco in mano e con saetti a'fianchi,
Contra le qual non val elmo nè scudo:
Sopra l'omeri avea sol due grand' ali
Di color mille, e tutto l'altro ignudo**.

36 Ovide *Moralisé*. I, строка 668 и далее: *Boer C. de (ed.)*: Библ. 40. Bd. I. S. 75:

Venus tient et porte un brandon
Et Cupido l'arc et la floiche...
Jocus et Cupido sont point
Au pointures nu, sans veue,
Quar fole amours et jex desnue
Les musars de robe et d'avoir,

* «Амур изображается ребенком, потому что стремление к бесчестию неразумно, а речь влюбленных полна недосказанностей, как и у детей. Крылатый же он, ибо нет никого окрыленнее и непостояннее влюбленных. Также он несет с собой стрелы, потому что они неточны и стремительны. А, по словам Ремигия, осознание бесчестия подстрекает разум, словно стрела. Золотая стрела рождает любовь, медная — усиливает... Обнажен он потому, что грех совершается без одежды, да и нет ничего секретного в этом грехе» (*лат.*). Перевод К. Емельяненко.

** На колеснице огненной слетел / Жестокий отрок с луком и стрелами, / Против которых шлем и щит бессильны: / Он весь был наг и только за плечами / Имел два чудных радужных крыла (*ит.*).

D'entendement et de savoir,
D'amor et de bones vertus.
Pour ce sont il paint avugle*.

О сочетании «jex»** с «amours»*** и Венерой см. с. 167 и прим. 11.

³⁷ *Brunetto Latini*. Tesoretto, строка 2256 и далее: Библ. 183. S. 375:

E'n una gran charriera
Io vidi dritto stante
Ignudo un fresco fante,
Ch'auea l'arco e li strali
E auea penne ed ali.
Ma neente uede...****

³⁸ *Walley's T.*: Библ. 386. Fol. VIII v.: «Vel dic quod Cupido filius Veneris est amor carnalis filius voluptatis: qui alatus pingitur pro eo quod amor subito volare sepe videtur. Constat enim quod homo quandoque subito et sine deliberatione amore alicuius persone inflamatur: et ideo amor iste alatus et volatilis dici potest. Cecus autem iste deus pingitur quia quo se ingerat aduertere non videtur: quia amor ita solet se ponere in pauperem sicut in diuitem in turpem sicut in pulchrum: in religiosum sicut in laicum. Cecus autem aliter dici potest: quia per ipsum etiam homines excecari videntur. Nihil enim est cecius homine inflammato amore alicuius persone vel alicuius rei. Unde dicit Seneca quod amor iudicium nescit. Breviter igitur voluerunt poete duos deos depingere cecos scilicet cupidinem et fortunam: quia scilicet cupido et amor (sicut dictum est) ita cecus est quod aliquando nititur in impossibile sicut patuit in

* Венера поднимает яркий факел, / Стрела и лук — доспехи Купидона... / Играющие с ним беспечно наги, / Ибо в любовных играх и безумствах / Не знают нужд ни в крове, ни в одежде, / Ни в размышленьях, ни в науках сложных, / Ни в узах добродетели суровой, / За что они и платят слепотой (*ст.-фр.*).

** «Игры» (*ст.-фр.*).

*** «Любовными играми» (*фр.*).

**** Я увидел, что в большой колеснице / Стоит обнаженный отрок. / Он держал в руках лук и стрелы / И имел оперенные крылья. / Но он ничего не видел... (*ит.*)

Narcisso qui umbram propriam usque ad mortem amavit. Sicut etiam quotidie videmus quod una utilis persona amabit nobilissimam vel econtrario. Fortuna etiam ac si ceca esset, quandoque subito promouet indignos et deprimit dignos. Roma. II. Cecitas ex parte contigit in israel»*.

³⁹ Cod. Vat. Reg. 1290, fol. 2; cp.: *Liebeschütz H.*: Библ. 194. Taf. XVIII. S. 118: «Huic [Венер] et Cupido, filius suus alatus et cecus, assistebat, qui sagita et arcu, quos tenebat, Appolinem sagitaverat...»**

⁴⁰ *Boccaccio G.* Genealogia Deorum. IX, 4: «Hunc puerum fingunt, ut aetatem suscipientium passionem hanc et mores designent... Alatus praeterea dicitur, ut passionati instabilitas demonstretur... Arcum atque sagittas ideo ferre fingitur, ut insipientium repentina captivitas ostendatur... Has aureas esse dicunt et plumbeas, ut per aureas dilectionem sumamus... Per plumbeas autem odium volunt... Fax autem illi superaddita ostendit animorum incendia... Oculos autem illi fascia tegunt, ut advertamus

* «Можно сказать, что сын Венеры Купидон воплощает собой похотливую любовь, дитя наслаждения. Он предстает с крыльями, потому что порою кажется, что любовь — это внезапное умение летать. Известно, что человек охватывается страстью всегда неожиданно и не задумывается о том, взаимно ли его чувство. Посему можно сказать, что сама любовь обладает крыльями и стремительностью полета. Также бог изображается слепым — ведь он не различает тех, кому являет себя, любовь приходит равно к бедному и богатому, к уродливому и красивому, к верующему и мирянину. Хотя его слепоту можно объяснить и тем, что люди из-за него теряют способность здраво смотреть на мир. Ведь нет никого более ослепленного, чем человек, носящий в сердце пламя любви к кому-то или чему-то. Поэтому, по словам Сенеки, любовь не знает рассудительности. Поэты всегда стремились изображать незрячими двух богов — Купидона и Фортуну. Ведь именно любовь и успех ослепляют настолько, что порой последствия необратимы, как, например, случилось с Нарциссом, который влюбился в собственную тень, что привело его к гибели. Или каждый день мы наблюдаем, как простой трудяга теряет голову от любви к знатнейшей особе и наоборот; а Фортуна кажется слепой, когда вдруг содействует недостойным, а благородных губит. Рим. II: Ослепление повсюду встречается в Израильской земле» (*лат.*). Перевод К. Емельяненко.

** «Ей и Купидон, ее крылатый и слепой сын, помогал, который стрелой и луком, которые он держал, поразил Аполлона...» (*лат.*)

amantes ignorare quo tendant, nulla eorum esse iudicia, nullae rerum distinctiones, sed sola passione duci. Pedes autem gryphis illi ideo apponunt, ut declaretur, quoniam tenacissima sit passio, nec facile inerti impressa ocio solvitur»*. О когтях грифона см. ниже, с. 189 и прим. 71.

⁴¹ Heitz P.: Библ. 137. Bd. 59, 1925. Nr. 14 (частично воспроизведено в кн.: Freund L.: Библ. 100. Col. 645; ил. 84 наст. изд.). Amor Carnalis имеет облик нагой крылатой женщины с завязанными глазами, снабженной луком и стрелами, у ее ног — банка с мазью. Ниже видны череп, меч и челюсти ада с надписью: «Finis amoris»**. Св. Григорий, св. Иероним, св. Августин (дважды), Аристотель, «Философ» [Платон?], св. Бернард, св. Амбросий, Моисей и «Experientia Jurisconsultorum»*** предостерегают против нее, как и автор, который говорит: «Dein salb ist falsch und ungerecht, das klag ich armer knecht»****. Основная надпись гласит:

Die lieb ist nacket und plint und plos.
Des kumbt manger man von treu
[следует читать «iret»] wegen in der helle schos.
Sie hat zween flugel die sein unstill.
Sie ist zu allen zeitten wo sie will.
Sie kann salben und verwunden,
Wo sie woll zu stunden.

* «Он изображается ребенком, ибо это возраст, когда возвращаются страсти и формируются нравы... Крылатый же он, говорят, потому, что являет собой непостоянство переживаний. Луком и стрелами, которые он несет, выражено то, как неразумно попадаетея внезапная жертва. Известно, что у него есть золотые и медные стрелы: золотые в нас вселяют страсть, медные — желание ненавидеть. Принадлежащий же ему факел символизирует пламя, охватывающее сердца. Его глаза покрывает повязка, ибо мы сталкиваемся с тем, что влюбленные толком не знают того, к кому питают чувства, и нет у них о нем никаких сведений, никакой оценки — они ведомы одной только страстью. На ногах у Купидона когти — страсть цепляется так сильно, что нелегко отпускает, внушенная слабому духом» (лат.). Перевод К. Емельяненко.

** «Конец любви» (лат.).

*** «Опыт юристов» (лат.).

**** «Твоя мазь фальшива и несправедна, это говорю я, бедный слуга» (ст.-нем.).

Ire wort sind listig und behend.
Gar pitter ist der snoden lieb end*.

42 Cod. Casanatensis. 1494. Fol. 2 v., в кн.: *Saxl F.*: Библ. 295. Taf. XXVI. Abb. 45:

Amor mudanus cernit omnia lumine ceco.
Disce, quid sit amor. Amor est insania mentis,
Dulce malum, mala dulcedo, gratissimus error**.

В кн.: *Gyraldus L. G.*: Библ. 127. Bd. I. Col. 409 цитируется средневековый стишок в стиле *Fulgentius Metaforalis**** Джона Райдвола:

Caecus et alatus,
Nudus, puer et pharetratus****.

43 Иногда безрассудство любви, символом которой служила повязка, выражалось еще более прямо, например в образе *Amor fatuus****** Джона Райдвола, ил. в кн.: *Liebeschütz H.*: Библ. 194. S. 53. Taf. XI. Abb. 15. Это «*imago pueri nudi, in cuius capite erat scriptum 'Ego sum ignorans et nichil scio'*»*****. Он держит меч и факел; на пересекающей его лоб ленте написано: «*Qui me diligit, insipiens est*»*****.

44 *Nannucci V.*: Библ. 227. Vol. I. P. 365:

Se Amor, da cui procede bene e male,
Fusse visibil cosa per natura,
Sarebbe senza fallo appunto tale
Com'el si mostra nella dipintura:
Garzone col turcassio alla cintura,

* Любовь обнажена, слепа и одинока, / Но те, кто верен ей, приходят в ее светлое лоно. / У нее два беспокойных крыла, / Она всегда там, где пожелает. / Она может исцелять и ранить, / Где бы ни находилась. / Ее речь весела и искусна, / Но горек конец любви (ст.-нем.).

** Любовь мирская все освещает слепым светом, / Знай, что есть любовь. Любовь — это болезнь рассудка, / Нежное зло, злая нежность, сладчайший обман (лат.). Перевод К. Емельяненко.

*** Сверкающей метафоры (лат.).

**** «Слепой и крылатый, / Нагой мальчик, держащий лук» (лат.).

***** Глупого Амора (лат.).

***** «Изображение нагого мальчика, на голове которого написано: „Я несведущ и ничего не знаю“» (лат.).

***** «Тот, кто меня выбирает, неразумен» (лат.).

Saettando, cieco, nudo e ricco d'ale.
Dall'ale sembra angelica figura,
Ma chi l'assagia, egli è guerrier mortale,
Che spoglia i cor di libertà regnante,
E lascia gli occhi della provvidenza
Saettando disianza periglosa...*

См. также: Ibid. P. 367: «Amore accieca il cor più cogno-scente»**.

45 Ibid. P. 366.

46 Даже Петрарка говорил о Купидоне как о *Caecus deus*, но только при описании злключения Софонисбы с Масиниссой и Сифаксом: «Африка», V, строка 119 (Библ. 263. P. 106).

47 *Petrus Berchorius*: Библ. 27, «Cecus, Cecitas»: «Nota quod cecitas est privatio visus, unde cecitas dicit mihi proprie aliquid negativum et nihil positivum... Nota igitur generaliter per cecum intelligitur peccator»***.

48 Согласно классической традиции, Гомер был ослеплен в наказание за «клевету» на Елену Троянскую (см., например: *Платон*. «Федр», 243а). Лишь в «Лексиконе» Суидаса (Библ. 330. Bd. III. S. 252) слепота толкуется в позитивном смысле. Слепота Справедливости подробно рассмотрена Э. фон Мюллером (*Mueller E. von*: Библ. 225); по всей вероятности, данная идея восходит к «египетской» аллегории, переданной Плутархом и Диодором Сицилийским, где главный судья с целью продемонстрировать свою беспристрастность изображен незрячим, в то время как его помощники

* Когда бы Амур, этот зла и добра источник, / Зримым был существом, каких природа рождает, / Мир, без сомненья, его увидал бы таким же точно, / Как на полотнах его живописцы изображают: / Отрок, чей пояс набитый колчан украшает, / Мечущий стрелы, не видящий цели, нагой, осененный крылами, / Из-под которых чарует вас ангельский облик / Лишь испытавший удар знает, что смерти подобен / Юный стрелок, отнявший навеки свободу / И ослепивший глаза желаньем опасность презреть... (*um*.)

** «Любовь ослепляет самое искушенное сердце» (*um*).

*** «Известно, что слепота — это освобождение зрения, поэтому слепота ведаёт мне только о мрачном и не сообщает ничего радостного. Посему, как известно, слепой распознаёт грешника» (*lam*.).
Перевод К. Емельяненко.

лишены рук, которыми могли бы брать взятки. Эта сомнительная теория не годилась для классической античности, которая, наоборот, наделила Справедливость пронзительным и внушающим благоговением взором (*Gellius A. Noctes Atticae*. XIV, 4). «Египетская» концепция не находила подтверждения, пока вновь не была открыта гуманистами XVI века. Справедливость с завязанными глазами впервые появляется около 1530 года: еще в «Корабле дураков» Себастьяна Бранта (1494, латинский перевод 1497 года) дурак завязывает Справедливости глаза для того, чтобы расстроить ее праведные намерения. В «Иконологии» Чезаре Рипы «*Giustizia*» — это единственная персонификация, в которой «*occhi bendati*»* наделены благоприятным смыслом — в противоположность «*Ambitione*», «*Cupido*», «*Cupidità*», «*Errore*», «*Favore*», «*Ira*», «*Ignoranza*» и «*Imperto*»⁴⁹; однако даже здесь этот мотив сводится к изображениям Земной справедливости, тогда как Божественная справедливость обладает «*occhi mirii*»^{49a}, в связи с чем в некоторых более поздних публикациях, посвященных «*utrumque ius*»⁵⁰, Справедливость изображается с двумя головами, одна из которых зрячая, а другая — с повязкой на глазах.

49 Ср.: *Swarzenski G.*: Библ. 333. Taf. XIII.

49a Ср. соответствующие замечания в кн.: *Patch H.R.*: Библ. 254. P. 176 ss. Насколько идея повязки была чужда классической античности, показывает тот факт, что Апулей называет слепую Фортуну «*exoculata*»⁵¹ (*Metam.* VII, 2).

50 Берлин, Государственная библиотека, cod. theol. lat. Fol. 192, ил. в кн.: *Goldschmidt A.*: Библ. 118. Vol. II. Pl. 107. О прототипе, к которому может восходить эта фигура с завязанными глазами, дает представление миниатюра из Городской библиотеки Вердена, ms. I. Fol. 17, изображающая

* «Завязанные глаза» (*ut.*).

⁵¹ «Тщеславию», «Властолюбию», «Сребролюбию», «Заблуждению», «Предрасположенности», «Гневу», «Невежеству» и «Неопытности» (*ut.*).

⁵² «Чудесными глазами» (*ut.*).

⁵³ «Обоюдному праву» (*lat.*).

⁵⁴ «Лишенная глаз» (*lat.*).

Ночь, — по пояс, в медальоне, она также включена в основную композицию, — которая закрывает свое лицо покрывалом. Темное покрывало, темные цвета и темное гало или мандорла — обычные атрибуты Ночи в средневековом искусстве. Однако на архивольте Шартрского собора День ведет ее за руку и она имеет характерное выражение лица, что говорит о ее слепоте (*Houvet E.*: Библ. 149. Vol. II. Pl. 22; ил. 80 наст. изд.). Все это свидетельства того классицизирующего духа, который характерен для французской скульптуры данного периода.

⁵¹ Ср. прежде всего: *Weber P.*: Библ. 388. S. 70, 74, 76, 90, 112. На ил. 79 настоящего издания представлен особенно интересный тип из Верденской городской библиотеки, ms. 119. На эти две верденские рукописи обратил мое внимание доктор Ханнс Шварценски, которому я также выражаю признательность за разрешение опубликовать его фотографии.

⁵² *Houvet É.*: Библ. 149. Vol. I. Pl. 86.

⁵³ Плач V: 16, 17. Слепота Синагоги иногда обозначается покрывалом или головным платком, как, например, на миниатюре в Антифонарию св. Петра (*Swarzenski G.*: Библ. 334. S. 112. Taf. Cl. Abb. 341). То, что на этой миниатюре рука Синагоги прижата к сердцу, является очевидной реминисценцией стихов Иеремии.

^{53a} Clm. 8201, датируемая 1415 годом, ил. в кн.: *Weber P.*: Библ. 388. S. 66. На Синагогу также надета еврейская шапочка, которую добавили к ее наряду в связи с поднимающейся волной антисемитизма, а фигура Смерти, упоминаемая на с. 131 и 153, прим. 25, заменена на скелет.

⁵⁴ Иллюстрацию парижского рельефа см. в кн.: *Viollet-le-Duc E.E.*: Библ. 377. Vol. VIII. 1866. P. 158. Fig. 20. Амьенский рельеф см. в кн.: *Durand G.*: Библ. 79. Pl. XXXVIII, 4. Реймский рельеф см. в кн.: *Vitry P.*: Библ. 383. Vol. I. Pl. LXXXII.

⁵⁵ «Ричард II». I, 3. Шекспир использовал слово «blindfold» только в этом отрывке и в «Венере и Адонисе», I, 554 («blindfold Fury»). Купидона — помимо знаменитого выражения «blind bow-boy» в «Ромео и Джульетте», II, 4, — он называет слепым в «Много шума из ничего», I, 1, «Короле Лире», IV, 6, «Двух джентльменах из Вероны», IV, 4 («blinded God»), «Буре»,

IV, 1 («blind boy»), сонете CXXXVII («blind fool Love»), и в «Сне в летнюю ночь», I, 1 (см. с. 191 и прим. 74). «Слепая Фортуна» появляется в «Венецианском купце», II, 1, и «Кориолане», IV, 6, «Слепая прячущаяся ночь» — в «Похищении Лукреции», строка 675.

⁵⁶ См.: *Carter J.B.*: Библ. 57. S. 38, и более конкретно: *Patch H.R.*: Библ. 255. P. 191 ss. Иллюстрации см. в кн.: *Idem*: Библ. 254, особенно с. 12 и 44. Pl. 3, 4, 9. Ср. также: *Doren A.*: Библ. 77. В классических текстах выражение «саеса Морс»*, кажется, вовсе отсутствует.

⁵⁷ Кроме того, известно, что Купидон несет смерть в духовном смысле. Изображение *Amor fatuus* Райдвола, упомянутое на с. 209, прим. 43, имеет надпись: «Mors de me crescit»**.

⁵⁸ Об этой поэме и иллюстрациях к ней см.: *Laborde A. de*: Библ. 177; в этом цикле иллюстраций Смерть обычно изображается скачущей на «boeuf chevauchant moult lent»***, если цитировать отрывок, относящийся примерно к 1340 году. См. также: *Keyser P. de* (к сожалению, он незнатком с исследованием Лаборда): Библ. 163, особенно с. 57 и далее. Иллюстрации к поэме, вероятно, Мишо объясняют не только некоторые разрозненные изображения Смерти, скачущей на быке, но и то, почему колесница Смерти в иллюстрациях к «Триумфам» Петрарки практически всегда запряжена двумя черными быками. В тексте Петрарки этот мотив не фигурирует, однако он стал таким популярным, что Рипа («Carro della Morte») без колебаний приписал его самому поэту, так же как и песочные часы, и костыли Времени.

⁵⁹ *Oechelhäuser A. von*: Библ. 232. Все дошедшие до нас иллюстрированные рукописи относятся к XIV веку или более позднему времени, однако можно предположить, что в них представлены изображения прототипов, придуманных в период написания поэмы, то есть около 1215 года. Любопытное сочетание немецкой «Слепой Венеры» с интернациональным «Слепым Купидоном» можно найти в кн.: «Tricinia.

* «Слепая Смерть» (лат.).

** «Смерть растет из меня» (лат.).

*** «Быке, движущемся весьма неспешно» (ст.-фр.).

Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen, nach Art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen». Nürnberg, 1576:

Venus, du und dein Kind,
seid alle beide blind
und pflegt auch zu verblenden*

(цит. в кн.: *Schering A.* Библ. 302. Nr. 139; благодарю господина Оливера Странка за это указание).

⁶⁰ Ксилография «Amor Carnalis» (см. с. 176 и прим. 41). Некоторые другие аналогичные изображения обнаженных, но зрячих фигур XV века будут приведены ниже.

⁶¹ Пример XIV века из Национальной библиотеки в Париже, ms. Fr. 373. Fol. 207, где Купидон изображен на троне в окружении трех Граций, одетых по моде того времени, приведен в кн.: *Warburg A.* Библ. 387. Bd. II. Taf. LXTV. Abb. 113, и на ил. 86 (Франция, XIV век) настоящего издания. Более поздние экземпляры (возможно, созданные под влиянием итальянских изображений типа cod. Vat. Reg. 1290, ил. в кн.: *Ibid.* Abb. 112; *Liebeschütz H.* Библ. 194. Taf. XVIII. Abb. 28) можно найти во фламандской рукописи из Копенгагена, Trott 399. Fol. 9 v. (ил. 87 наст. изд.), которая послужила образцом для печатных изданий французской версии «Metamorphosis Ovidiana» Берхория (ср.: *Henkel M.D.* Библ. 142. 1922); здесь Грации обнажены, а Купидон парит в воздухе, однако остается молодым человеком, а не ребенком и, не смотря на повязку, модно одет.

⁶² Это явствуется из рукописи «Bestiaire d'Amour»** Ришара де Фурниваля, которая хранится в Библиотеке Моргана и на которую мое внимание обратила мисс Хелен Фрэнк (М. 459, Северная Италия, первая половина XIV века). На листе 28 об. Купидон с завязанными глазами, выпускающий стрелу в любовника, изображен нагим, как и в случае с «Minne» на ил. 85 настоящего издания из «Der Wälsche Gast» (см. для сравнения ил. 73 настоящего издания из «Roman de la Rose»). На соседней странице, лист 29, где он улаживает ссору между любов-

* Венера, ты и твое дитя — / Оба слепы, / И почитайте эту слепоту (нем.).

** «Бестиарий любви» (фр.).

ником и его дамой, он показан в виде всадника и облачен в придворный костюм.

⁶³ См., в особенности, знаменитую фреску Франческо Траини в Кампосанто в Пизе и такие очень ранние примеры, как Mors в миссале Leofric, иллюстрации которого приводятся в кн.: Westwood J.O.: Библ. 396. Pl. 33, практически буквально воспроизводящем рукопись из Британского музея в Лондоне, ms. Cott. Tib. c. VI. Fol. 6 v.

⁶⁴ Хорошая иллюстрация помещена в кн.: Supino I.B.: Библ. 331. Pl. LI.

⁶⁵ Панель флорентийского кассоне, ил. в кн.: Essling prince d', Müntz E.: Библ. 87. P. 1, текст — с. 115. Кроме того, североитальянская фреска из Лувра, ил. в кн.: Marle R. van: Библ. 210. Vol. II. 1932. Fig. 483, на которой представлена Венера и ее прославленные жертвы (Самсон, Ахилл, Парис, Троил, Тристан и Ланселот). Венеру сопровождают два маленьких Купидона с когтями вместо ступней, композиция в целом напоминает так называемое Planetenkinderbilder*.

⁶⁶ Essling prince d', Müntz E.: Библ. 87. P. 212, лучшая иллюстрация в кн.: Birk E. von: Библ. 35. Taf. VIII после с. 248. Слепой Купидон с поясом из сердец, но без когтей грифона также присутствует на французской шпалере XVI века, изображающей Земную любовь (Париж, Музей декоративных искусств).

⁶⁷ Стенные росписи из замка Саббионара были опубликованы А. Морасси (Morassi A.: Библ. 221) и И. Вейнгартнером (Weingartner J.: Библ. 393). На ил. 91 настоящего издания воспроизведена фотография, любезно предоставленная господином Дж. Джеролой (R. Soprintendente delle Belle Arti per la Venezia Tridentina), которому я хотел бы выразить искреннюю признательность. Голова Купидона не сохранилась, однако наличие развевающейся ленты, а также достаточно пессимистичное настроение композиции в целом подтверждают предположение Вейнгартнера о том, что изначально эта фигура имела повязку на глазах. Ни Морасси, ни Вейнгартнер не догадались связать эту «pargolo antico transmutato a

* Изображение детей планет (нем.).

metà in fiera dalla torbida coscienza medioevale»* с фигурой из Ассизи и ее производными, с одной стороны, и с аллегорией Франческо Барберино — с другой. Рисунок, восходящий к фреске из Саббионары (Купидон с человеческими ногами!) опубликован Рихтером (*Richter J.P.*: Библ. 280. Taf. 9), однако оказался подделкой (см.: *Cervellini G.B.*: Библ. 64; *Beenken H.*: Библ. 23).

⁶⁸ Documenti d'Amore, изданные в 1640 году, сохранились в cod. Vat. Barb. XLVI, 18 (теперь 4076, обычно называемая «А») и cod. Vat. Barb. XLVI, 19 (теперь 4077, обычно называемая «В»). И тот и другой описаны и частично опубликованы Ф. Эджиди (*Egidi F.*: Библ. 81). Полный текст издан Ф. Эджиди (*Egidi F.*: Библ. 20; см. также: *Thomas A.*: Библ. 341). Ил. 90 настоящего издания (Библ. 81, ил. перед с. 8, соответствующее изображение в «В») относится к тексту в кн.: Библ. 20. Vol. III. P. 407 ss. Почти буквально тождественная композиция представлена на фронтисписах обеих рукописей (Библ. 81, ил. перед с. 4; текст в кн.: Библ. 20. Vol. I. P. 14 ss.). Кроме того, точно такой же Купидон, только в два раза меньшего размера и без лошади, встречается на: 1) «А», fol. 90 (Библ. 81. P. 83) и «В», fol. 79 (*Ibid.* P. 82), где Купидон изображен бросающим розы в Невинность; 2) «А», fol. 98 v. и «В», fol. 87 v. (оба: *Ibid.* P. 86, подписи здесь исправлены), показывающие Купидона над «Solicitude», «Perseverantia», «Veritas» и «Fortitudo» закрывающим книгу, которую даже «Aeternitas»** не может закрыть добровольно; 3) «А», fol. 98 v. и «В», fol. 87 v. (оба: *Ibid.* P. 89): Купидона разрывает на куски Смерть, убившая госпожу. Стоило бы исследовать, в какой степени Барберино, которым зачитывались даже в эпоху Возрождения (ср., например, Mario Equicola, I, 5: Библ. 84. Fol. II, V ss.; *Ripa C.*, «Eternità»), оказал влияние на «Триумфы» Петрарки.

⁶⁹ *Egidi F.*: Библ. 20. Т. I. P. 9 ss. После Исидора (с. 105, прим. 31) запретную любовь было принято определять как «uno furore inordinato»***.

* «Фигуру античного ребенка, наполовину превращенного в звереныша с пасмурным, средневековым сознанием» (*um.*).

** «Забота», «Стойкость», «Истина», «Отвага»... «Вечность» (*лат.*).

*** «Неуправляемое бешенство» (*um.*).

70 Ibid. Т. III. Р. 409 ss. «Io nol fo ciecho»^{*} явно предвосхищает петрарковские «Ciesco non già»^{**}. Пояснения к фронтиспису, приводимые в латинском комментарии Барберино (Ibid. Т. I. Р. 9 ss.), даже смелее, чем те, что даны в итальянской поэме: три дара Купидона символизируют Троицу; лошадь, несущая колчан, означает, что человек должен заботиться о средствах, при помощи которых его сердце и труды могут соединиться с Богом (Ibid. Т. I. Р. 20), и так далее.

70a Профессор Б.Л. Ульман высказал любопытное предположение, что необычный мотив нагого, боком стоящего на лошади мальчика Купидона может восходить к классическим группам, изображающим Эрота на спине кентавра (см., например: *Clarac F. de*: Библ. 66. Vol. II. Pl. 150. No. 181). То обстоятельство, что этот тип был знаком Средним векам, подтверждает aquamanilia XIII века, представленная на иллюстрации в кн.: *Falke O. von, Meyer E.*: Библ. 88a. Taf. 120. Nr. 273.

71 *Boccaccio G.* Genealogia Deorum. IX, 4: «Franciscus de Barbarino non postponendus homo in quibusdam suis poematibus vulgaribus huic [Купидон] oculos fascea velat et griphis pedes attribuit, atque cingulo cordium pleno circumdat» (позаимствовано Дж. П. Ломаццо, VII, 10: Библ. 198. Р. 570). Связь между описанием Боккаччо, текстом Барберино и фигурой из Ассизи впервые проследил Тоде (*Thode H.*: Библ. 339. S. 87); он верно заметил, что аллегория Барберино отличается и от пересказа Боккаччо, и от фигуры из Ассизи, однако сделал вывод о существовании другого, ныне утраченного, придуманного Барберино образа. Эджиди (Библ. 81. Р. 14) ошибочно утверждает, даже не упоминая Боккаччо, что роспись в Ассизи «имитирует» изобретение Барберино. Тома (Библ. 341. Р. 74) не упоминает фигуру из Ассизи, однако указывает на расхождения между Барберино и Боккаччо, которого обвиняет в поверхностном прочтении первого. Супино (Библ. 331. Р. 97 ss.) не занимает на этот счет определенной позиции. Наше предпо-

* «Я не делаю его слепым» (ит.).

** «Уже не слепец» (ит.).

ложение относительно изначальной аллегории, имевшей неблагоприятное значение и намеренно истолкованной Барберино в противоположном смысле, подтверждается собственными утверждениями Барберино, стенной росписью в Саббионаре, неизвестной предшествующим авторам, и, наконец, тем обстоятельством, что сам Боккаччо в своем описании Купидона (см. выше) упоминает когти грифона. Вполне понятно, почему Боккаччо мог спутать аллерию Барберино с фигурой из Ассизи, — ведь эти две концепции действительно с чисто визуальной точки зрения имеют между собой много общего; к тому же Боккаччо помнил сочинения Барберино довольно смутно (ср. отрывок, цитируемый в данном примечании и формулировку в «Geneologia Deorum», XV, приведенную в кн.: *Thomas A. Библ.* 341. P. 35).

⁷² *Petrarch*: Библ. 262. Fol. 184: «Cieco, com'alcuni il dissero et il vulgo de' moderni pittori il dipinge»*.

⁷³ Поучительно сравнить иллюстрации следующих эмблем: CV (Potentissimus affectus Amor), CVI (Potentia Amoris), CVII (Vis Amoris), CX (Anteros, Amor Virtutis, alium Cupidinem superans), CXIII (In statuam Amoris), CLIV (De Morte et Amore) и CLV (In formosam fato praereptam). Эмблемы CV, CVI и CVII не нуждаются в каких бы то ни было пояснениях, относительно содержания других эмблем см. далее.

Характерно, что безразличие к иконографической точности начинается с лионского издания 1551 года, гравюры на дереве которого, обычно приписываемые Бернарду Салмону, по художественному качеству значительно превосходят все предыдущие.

⁷⁴ См., например, образцы, представленные в комментарии Клода Миньо на Альчиати, *Emblemata*, CXIII (Библ. 5. P. 512 ss.) и в кн.: *Natalis Comes (Natale Conti)*. *Mythologiae*. IV, 13 (Библ. 67. S. 403 ss.). Достаточно привести два примера, интересных своими авторами. Один из них — приписываемое Энео Сильвио Пикколомини маленькое стихотворение,

* «Слепец, как утверждают некоторые и как его изображает масса современных живописцев» (*um*).

	EMBL. CV (слепота не обязательна, но предпочти- тельна)	EMBL. CVI (слепота не обязательна, но предпочти- тельна)	EMBL. CVII (слепота не обязательна, но предпочти- тельна)	EMBL. CXIII (слепота не обязательна)	EMBL. CX (слепота Купидона обязательна)	EMBL. CLIV (слепота обоих персонажей обязательна)	EMBL. CLV (слепота обоих персонажей обязательна)
Steyner, 1531	Fol. A 4 v. Слеп	Fol. D 8 Слеп	Fol. D 7 Слеп	Fol. E 7 v. Слеп	Fol. E 1 v. Слеп	Fol. D 3 v. Оба слепы	————
Wechel, 1534	C. 11 Слеп	C. 80 Не слеп	C. 77 Не слеп	C. 102 Не слеп	C. 86 Слеп	C. 69 Купидон слеп, Смерть не слепа	C. 70 Купидон слеп, Смерть не слепа
Lyons, 1551	C. 115 Не слеп	C. 116 Не слеп	C. 117 Не слеп	C. 123 Не слеп	C. 120 Не слеп	C. 167 Оба не слепы	C. 168 Оба не слепы
Lyons, 1608 (как и все издания после 1574 года)	C. 476 Не слеп	C. 481 Не слеп	C. 476 Не слеп	C. 512 Не слеп	C. 499 Не слеп	C. 713 и далее Обе фигуры не слепы (гравюры на дереве из Embl. CLIV и CLV равнозначны)	C. 713 и далее Обе фигуры не слепы

в котором толкуется немецкая ксилография XV века (*Heitz P.*: Библ. 137. Bd. 44, 1916. Nr. 13):

...Pingitur et nudus nullum servare pudorem,
Et meminit simplex et manifestus amans.
Pingitur et cecus, quia non bene cernit honestum
Nec scit, quo virtus, quo ferat error amans;
Vel quia, que peccet credit secreta latere,
Cuncta nec in sese lumina versa videt...*

Другой пример — описание Любви, данное Еленой в «Сне в летнюю ночь» (I, 1), содержание которого все еще идентично описанию в старых «морализациях», хотя по духу оно «сладостно печально» и эмоционально, а не пренебрежительно и рационалистично:

Любовь способна низкое прощать
И в доблести пороки превращать
И не глазами — сердцем выбирает:
За то ее слепой изображают.
Ей с здравым смыслом примириться трудно.
Без глаз — и крылья: символ безрассудной
Поспешности!.. Ее зовут — дитя;
Ведь обмануть легко ее шутя**.

75 *Alciati A. Emblemata, CXIII:*

Si caecus, vittamque gerit, quid taenia caeco
Utilis est? Ideo num minus ille videt?

75a *Veniſ O.*: Библ. 370. P. 157. Эта гравюра восходит к словам Овидия: «Et cum fortuna statque caditque fides»*** (*Ex Ponto Epistolae. II, 3, 10*) и к следующему отрывку из Псевдо-Цицерона: «Non solum ipsa fortuna caeca est, sed etiam

* ...Он изображен обнаженным, совсем не чувствующим стыда /
Ведь стыдом обладает одинокий, а влюбленный от него свободен. /
Он изображен слепым, потому что не выделяет достойных, / Не знает, когда принесет влюбленному храбрость, а когда нерешительность, / Или потому, что совершает поступок, будучи убежден, что это останется в тайне, / И не видит свет, таящийся у него внутри... (*лат.*). Перевод К. Емельяненко.

** Перевод Т. Щепкиной-Куперник

*** «Вместе с судьбой стоит и падает верность» (*лат.*).

plerumque caecos efficit quos complexa est, adeo ut spernant amores: ac indulgent novis^{*}. Однако соответствующее этому месту quatrain^{**} гласит:

Benda gl'occhi al Amor Fortuna cieca,
E mobile lo tien sul globo tondo,
E miracol non ès'ei cade al fondo,
Poiche l'un cieco l'altro cieco accieca^{***}.

⁷⁵⁶ См., например, *Achilles Bocchius (Achille Bocchi)*: Библ. 37, I. Symb. XII. P. 285: «Cupidini caeco puello haud credito»^{****}.

⁷⁶ Первая версия трактуется в кн.: *Alciati A Emblemata*, CLIV, вторая — *Ibid*, CLV. Гравюра, которая изначально относилась к CLIV, но в более поздних изданиях ошибочно помещена в CLV, несомненно, вдохновила Маттео Бриля на создание ныне утраченного полотна, известного по анонимной гравюре (ил. в кн.: *Mayer A*: Библ. 212. Taf. III; ил. 104 наст. изд.), поэтому его сюжет вполне передает двустигшие Альчиати:

Cur puerum, Mors, ausa dolis es carpere Amorem?
Tela tua ut iaceret, dum propria esse putat^{*****}.

Тонкое отличие состоит в том, что в *Emblema CLIV*, якобы созданной в связи с эпидемией чумы, обмен происходит нечаянно, тогда как в *Emblema CLV*, оплакивающей смерть реально существовавшей красивой девушки, Смерть совершает обмен со злым умыслом. Согласно Клоду Миньо, этот мотив как таковой был заимствован из поэмы «*Johannes Marius Belga*», которую можно отождествить с поэмой, напе-

* «Не только сама Фортуна слепа: она часто делает слепыми влюбленных, которых сводит, ведь они всегда полны надежд и открыты новому» (*лат.*). Перевод К. Емельяненко.

** Четверостишие (*фр.*).

*** Очи завяжет слепая Фортуна Амуру / И посылает его кружить по земле непрестанно; / Если он свалится в пропасть — это не странно, / Ибо слепец другого слепца ослепляет сдуру (*ит.*).

**** «Вряд ли следует верить слепому мальчишке Купидону» (*лат.*).

***** Зачем, Смерть, ты осмелилась хитростями заманить мальчишка Амура, / Чтобы он бросал твои стрелы, считая их своими собственными? (*лат.*) Перевод К. Емельяненко.

чатанной в кн.: *Leidinger G.* Библ. 190. Bd. III, 1885. S. 39 ss. Однако эта поэма, первая из цикла «Trois contes intitulez de Cupido et Atropos»*, в свою очередь, является переводом итальянского оригинала, выполненным Серафином Киминелли даль'Аквила; в обоих произведениях подмена стрел происходит в тот момент, когда Купидон и Смерть выпили лишнего в таверне. Все это демонстрирует сложное взаимодействие северных и итальянских, средневековых и классических идей в изобразительном искусстве и поэзии Ренессанса.

^{76a} См., например: *Natalis Comes*: Библ. 67, с простран- ным рассуждением на тему «истинной» и «ложной» любви, одна из которых слепа, а другая дальновидна; *Betussi G. Il Raverta*, перепечатано в кн.: *Zonta G.* Библ. 413. P. 31; *Hebraeus L. Dialoghi d'amore*: Библ. 192. P. 136, с морализацией в истинно «мифографическом» стиле.

⁷⁷ *Mario Equicola*, II, 4: Библ. 84. Fol. 67: «De cecità nulla mentione si fa, et il proverbio e 'amore nasce del vedere'. Platone, Alessandro Aphrodiseo et Propertio, quali distintamenta della pittura di Amore parlano, velo non gli danno, ne cieco il fanno. Se Vergilio et Catullo cieco amor nominano, intendono latente et occulto. Se Platone nelle leggi afferma l'amante circa la cosa amata inciecarsi, è che liamanti giudicano bello quello gli piace»** (см. также: *Cartari V.*: Библ. 56. P. 246).

⁷⁸ Примеров множество. Достаточно упомянуть рисунок, приписываемый Корреджо, ил. в кн.: *Venturi A.* Библ. 372. Taf. 175; *Achilles Bocchi*: Библ. 37, III. Symb. LXXV. P. 110; *Cartari V.*: Библ. 56. P. 250 (замечательнее всего то, что Купидон, одерживающий победу над людьми, слеп: *Ibid.* P. 247). Сюжет

* «Три сказания о Купидоне и Атропе (Смерти)» (*фр.*).

** «На слепоту не делается никакого намека, и есть пословица, которая гласит: любовь рождается от взгляда. Ни Платон, ни Александр Афродисийский, ни Проперций, подробно толковавшие о живописи, посвященной Амуру, не упоминали ни повязки на его глазах, ни его слепоты. Если Вергилий и Катулл говорили о слепой любви, то они имели в виду чувство сокрытое и тайное. И когда Платон в своих „Законах“ утверждает, что любящий не прячет свои любовные отношения, это означает, что любовники считают прекрасным то, что приносит им удовольствие» (*ит.*).

является классическим, и хороший образец его можно найти в кн.: Библ. 151. Pl. 709.

⁷⁹ Наказание Купидона — излюбленный мотив эллинистического искусства и литературы. Ср.: *Jabn O.*: Библ. 152. S. 153 ss. (эпиграммы см. в кн.: *Antholog. Graeca*: Библ. 10. Vol. V. P. 272 ss. Nos. 195—199). Однако в данном случае наказание налагается как возмездие тех, кто пострадал от любви, например Психеи, художника, создавшего образ связанного Купидона (это, конечно, шутка авторов эпиграмм), или мстительных героинь, как в поэме Авсония «*Amor cruciatus*»* (см.: *Warburg A.*: Библ. 387. Bd. I. S. 183—339). По-видимому, связанный Купидон стал символом воздержанности не раньше, чем Петрарка использовал этот мотив в своем «*Triumphus Pudicitiae*»** (строка 94 и далее). Следует заметить, что даже поэма Авсония, которую часто иллюстрировали в период Кватроченто, толковалась Боккаччо (*Genealogia Deorum*. IX, 4) следующим образом: «*Eum [Купидон] cruci affixum si sapimus, documentum est quod quidem sequimur, quotiens animo in vires revocato laudabili exercitio molliem superamus nostram et apertis oculis perspectamus quo trahebamur ignavia*»***.

^{79a} Ср.: *Panofsky E.*: Библ. 242. Ренессансные и барочные изображения Антэроta в истинно классическом духе, то есть как олицетворения взаимной любви, можно найти, например, в кн.: *Cartari V.*: Библ. 56. P. 242, в угловых картинах Аннибале Карраччи в галерее Фарнезе (Библ. 142. Fig. 2) и в «*Amorum Emblemata*» Отто ван Веена (Библ. 370. P. 11, а также 9, 15, 17). Как олицетворение добродетели, побеждающей чувственную любовь, он появляется на пизанской картине Гвидо Рени (Библ. 242. Abb. 4, 5) и на ксилографиях, иллюстрирующих *Emblema CX* Альчиати (о последних см. с. 190—191, прим. 73 и ил. 100). Настоящая дуэль между

* «Амор распятый» (лат.).

** «Триумфе Целомудрия» (лат.).

*** «Если мы представим его [Купидона] на кресте, то станет понятно, до чего может дойти наше преследование любви. Но всякий раз как мы вдохнем в себя новые силы, с помощью достойных занятий мы превзойдем слабость и, открыв глаза, увидим, сколь далеко простиралось наше безволие» (лат.). Перевод К. Емельяненко.

Эротом и Антэротом (тип «*Psychomachia*»), где Эрот изображен без повязки на глазах, представлена на фреске в палаццо Цуккари в Риме (*Körte W.*: Библ. 171. S. 24 s. Taf. 27, 18A) и на некоторых барочных картинах (например, Джованни Бальоне, ил. в кн.: *Voss H.*: Библ. 384. S. 127). В классическом искусстве соперничество между Эротом и Антэротом, кажется, изображалось не только как борцовский поединок (Библ. 242. Abb. 1) или состязание в беге с факелами, но также иными способами, а именно: два Купидона, наблюдающие за боем петухов, — к примеру, краснофигурный пиксис, ил. в кн.: *Morgan C. E.*: Библ. 224a; саркофаг из Лувра (ил. 98 наст. изд.); саркофаг Фазтона (*Robert C.*: Библ. 287. Bd. III, 3. Taf. CXV. Abb. 350b); два Купидона, играющие в *astragaloi* (например, *Ibid.* Abb. 350a); два Купидона, соревнующиеся в ловле рыбы (например, Museo Borbonico. T. XI. 1835. Pl. LVI, упомянут в кн.: *Helbig W.*: Библ. 140. Nr. 820, ил. 97 наст. изд.). На недавно найденной мозаике из Антиохии (*Stillwell R.*: Библ. 326a. Pl. 48. No. 64. P. 189, ил. 99 наст. изд.) среди прочих изображений представлена целая серия подобных мотивов, исполненных в чисто декоративном стиле: два Купидона, наблюдающие за петушиным боем, один Купидон (в котором соединены те два, что мы видели в кн.: *Helbig W.*: Библ. 140. Nr. 820), занимающийся рыбной ловлей, один стоящий, один спящий Купидон и старик, сажающий Купидона в клетку для птиц, в которой уже находится другой Купидон — фактически буквальная копия того, что представлен в кн.: *Helbig W.* Op. cit. No. 825 (ил. в кн.: *Hermann P.*: Библ. 144. Taf. 199, а также: *Daremberg-Saglio (ed.)*: Библ. 70. Vol. I, 2. P. 1608). О знаменитой помпейской стенной росписи, известной как «Наказание Купидона», см. с. 289, прим. 130.

⁸⁰ *Fulgosus G. B.*: Библ. 108 (ср.: *Equicola M.* I, 12: Библ. 84. Fol. 26 ss.). Французский перевод (Paris, 1581) озаглавлен: «*Contramours*». О Петре Хоеде (*Petrus Hoedus*), который в своем «*Anterici*» (Библ. 131) уподобляет Антэроta Ипполиту и Иосифу, см.: *Equicola M.* I, 15. Fol. 31 s.

⁸¹ См. недавно вышедшую кн.: *Strauch L.*: Библ. 327. О рыбакащих Купидонах в эллинистическом искусстве см. выше.



1. Рогир ван дер Вейден. Видение волхвов (Три волхва).
Правая створка алтаря Бладелена
2. Воскрешение юноши в Наине.
Миниатюра Евангелия Оттона III. Ок. 1000



3. Франческо Маффеи. Юдифь



4. Голова св. Иоанна. Резьба по дереву. Ок. 1500. Нидерланды

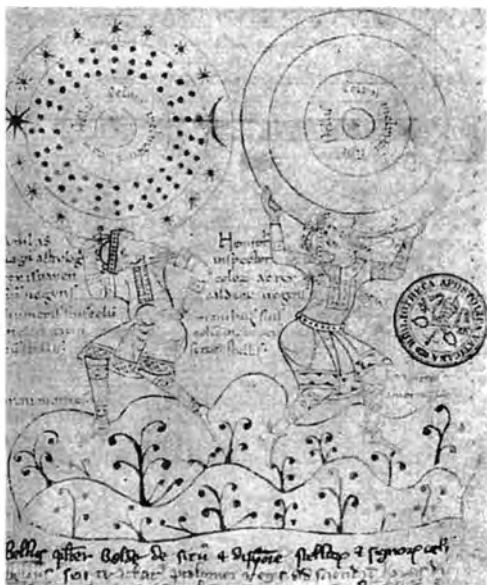


5. Геркулес, несущий Эриманфского вепря. Рельеф собора Св. Марка в Венеции. III в.

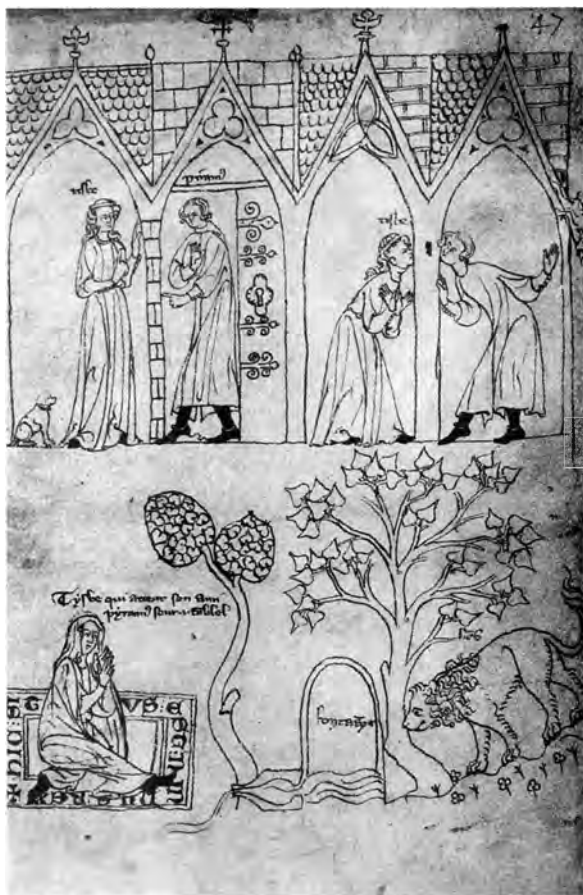
6. Аллегория Спасения. Рельеф собора Св. Марка в Венеции. XIII в.



7. Св. Иоанн Евангелист. Ок. 1000



8. Атлас и Нимрод. Ок. 1000
9. Атлас. Миниатюра Утрехтской псалтири. IX в.
10. Земля. Фрагмент портрета императора Оттона II. Миниатюра Евангелия Оттона II. Ок. 975



11. Пирам и Фисба. 1289



12. Эней перед Дидоной. X в.



13. Языческие божества. Ок. 1100



14. Сатурн, Юпитер, Венера, Марс и Меркурий. XIV в.



15. Похищение Европы. Рисунок пером. XIV в.

16. *Альбрехт Дюрер*. Похищение Европы.

Рисунок пером. Ок. 1495



17. Пьеро ди Козимо. Обнаружение Вулкана (Вулкан на Лемносе)
 18. Пьеро ди Козимо. Вулкан и Эол, обучающие человечество



Kain über die Bestrafung mit ihm sich verhält, der aller ersten Mordet ge-
 heit und durch ein Wunder, das Feuer in der Welt zu bringen
 einen Felsen und die Erde, die Erde für seine Hand zu haben.



19. Обретение огня. Гравюра на дереве
 из издания Витрувия. Комо, 1521

20. Обретение огня. Гравюра на дереве
 из издания Витрувия. Нюрнберг, 1548



21. Возведение примитивных построек. Гравюра на дереве из трактата «Об архитектуре» Филарете. Ок. 1470

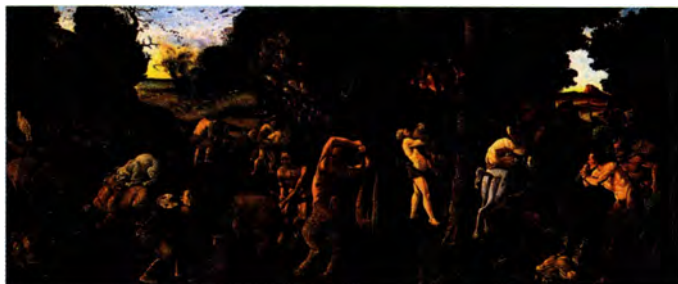


22. Возведение примитивных построек. Гравюра на дереве из трактата Витрувия. Комо, 1521

23. Возведение примитивных построек. Гравюра на дереве из трактата Витрувия. Париж, 1547

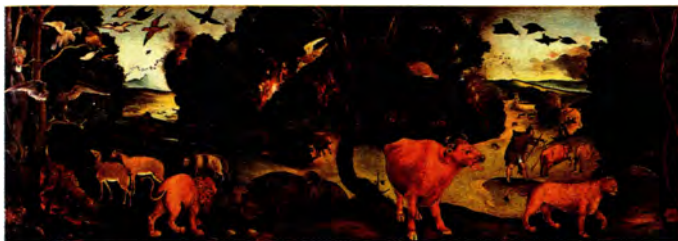


26. Четыре ветра. Капитель церкви Сент-Мадлен в Везеле. Ок. 1125



27. *Пьеро ди Козимо. Жизнь человека в каменном веке. Сцена охоты*

28. *Пьеро ди Козимо. Жизнь человека в каменном веке.
Возвращение с охоты*



29. *Пьеро ди Козимо. Жизнь человека в каменном веке. Пейзаж с животными (Пожар в лесу)*

30. *Пьеро ди Козимо. Битва лапифов с кентаврами*



31. *Пьеро ди Козимо. Обретение меда*

32. *Пьеро ди Козимо. Злоключения Силена*



33. Пьеро ди Козимо. Миф о Прометее

34. Никколо Соджи (?). Геркулес на распутье



35. Кайрос. Античный рельеф



36. Фанес. Античный рельеф



37. Джироламо Олджиасти. Аллегория алхимии. Гравюра. 1569



38. Сатурн. Роспись из Дома диоскуров, Помпеи

39. Сатурн. Миниатюра «Хронографа 354» (ренессансная копия)



40. Сатурн и Юпитер. Миниатюра рукописи Рабана Мавра «О Вселенной». XI в.

41. Сатурн и Юпитер. Миниатюра рукописи Рабана Мавра «О Вселенной». XV в.



42. Сатурн и Рея. Миниатюра омилий св. Григория. XI в.
 43. Смерть. Миниатюра Евангелия Уты. Начало XI в.



44. Сатурн. Ок. 1400

45. Сатурн. XIV в.

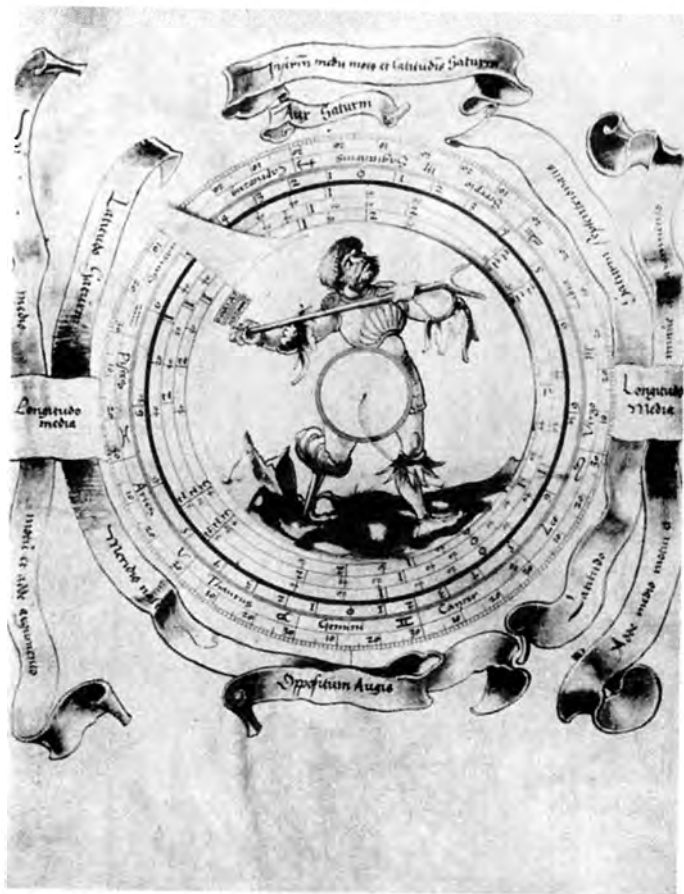


46. Сатурн. Серебряный карандаш. Первая треть XV в.

47. Якопо Каральо с оригинала Россо Фьорентино. Сатурн.
Гравюра. 1526



48. Сатурн и его «дети». Гравюра на дереве. Середина XV в.



49. Сатурн. XVI в.



52. Триумф Времени. Гравюра на дереве из книги Петрарки. Венеция, 1493

53. Триумф Времени. Гравюра на дереве из книги Петрарки. Триест, 1508



54. Якопо Пезеллино. Триумф Времени. Панель кассоне

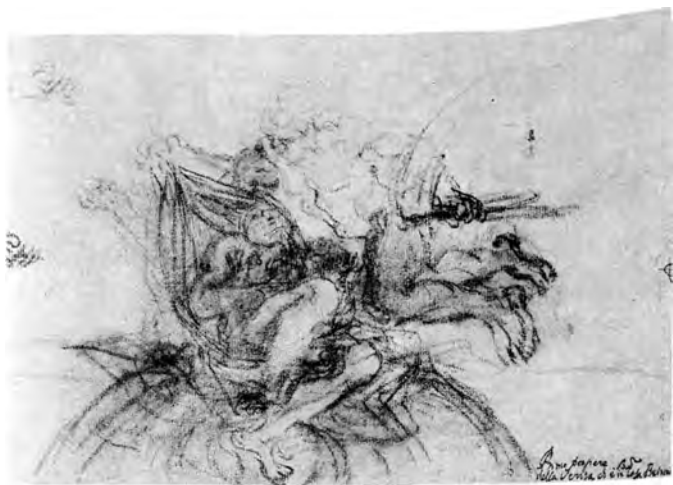


55. Якопо дель Селлайо (?). Триумф Времени. Панель кассоне



56. Триумф Времени. Гравюра на дереве из книги Петрарки. Венеция, 1560

57. Время, обрезающее крылья Купидону. Гравюра из книги Отто ван Веена «Эмблемы человеческой любви». Брюссель, 1567



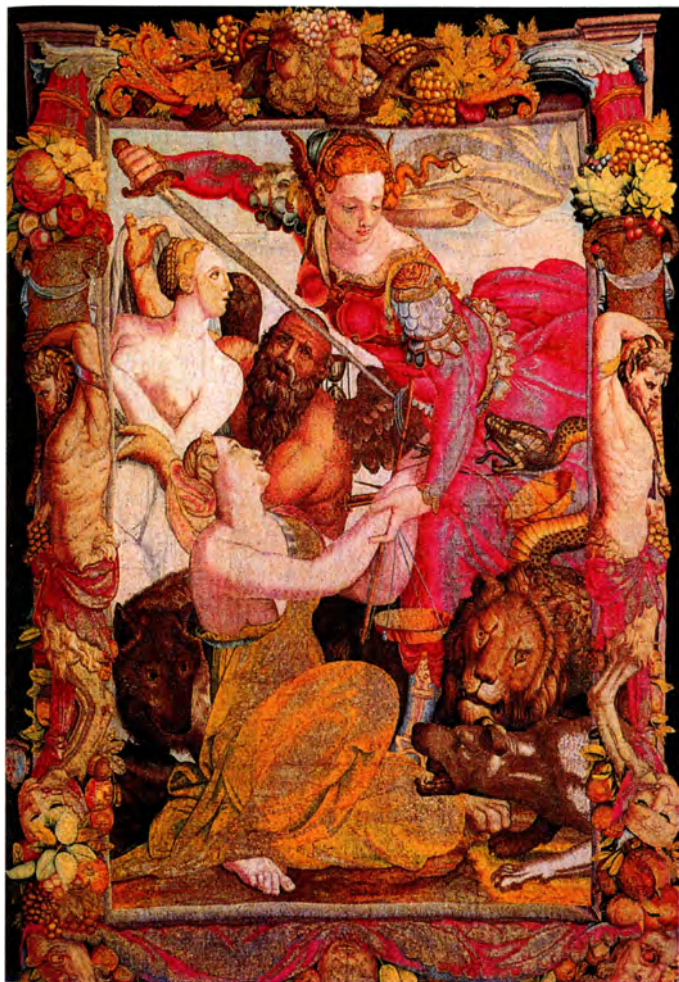
58-а. Джованни Лоренцо Бернини. Время с круглым щитом.
Рисунок пером, акварель

58-б. Джованни Лоренцо Бернини. Время с обелиском.
Итальянский карандаш

59. Джованни Лоренцо Бернини. Время, открывающее истину.
Итальянский карандаш



60. Время-разрушитель. Гравюра. Фронтиспис книги Фр. Перриера «Segmenta nobelium signorum et statuarum...». Рим, 1638



61. Джованни Рост с оригинала Аньоло Бронзино. Оправдание Невинности. Шпалера



62. Джованни Рост с оригинала Аньоло Бронзино. Флора (здесь идентифицируется как «Весна»). Шпалера



63. Альбрехт Дюрер. Похищение Прозерпины. Офорт. 1516



64. Похищение Прозерпины. XIV в.

65. Аллегория Лени. 1401



66. Аньоло Бронзино. Обличение Наслаждения



67. Никола Пуссен. Фазтон перед Гелиосом

68. Никола Пуссен. «Il Ballo della Vita Humana»



69. Похищение Европы. Византийский ларец из слоновой кости. Ок. 1000

70. Купидон, преследующий животных. XV в.



71. Венера, Купидон и Пан. Миниатюра рукописи Рабана Мавра «О Вселенной». XI в.

72. Летящие Купидон и Иокус. IX—X вв.



73. Купидон и любовник. Иллюстрация к «Роману о Розе». XIV в.

74. Купидон, представляющий своих детей поэту Гийому де Машо. XIV в.



75. Купидон на дереве. XIV в.

76. Слепая Ночь. Ок. 975

77. Ночь. Начало XII в.



78. Синагога. Миниатюра Евангелия Уты. Начало XI в.
79. Синагога и Церковь. XII в.



80. Слепая Ночь, ведомая Днем. Ок. 1220—1225. Скульптура северного трансепта Шартрского собора.

81. Слепая Смерть. Ок. 1220. Скульптура западного фасада собора Нотр-Дам в Париже.



82. Танец слепых. XV в.



83. Пророк и его приверженцы. Иллюстрация из книги Томасина Циркларийского «Der Wälsche Gast». Ок. 1380

84. Amor Carnalis. Фрагмент гравюры на дереве. Ок. 1475. Германия.

85. Любовь, стреляющая в глупого и мудрого. Иллюстрация из книги Томасина Циркларийского «Der Wälsche Gast». Ок. 1380



86. Слепой Купидон, Венера и три Грации.

Миниатюра из «Ovide Moralisé». XIV в.

87. Слепой Купидон, Венера и три Грации.

Миниатюра фламандской рукописи. Ок. 1480



88. Слепой Купидон. Фрагмент фрески «Аллегория целомудрия» церкви Сан-Франческо в Ассизи. Ок. 1320—1325

89. Слепой Купидон. Фрагмент фламандской шпалеры «Триумф любви». XVI в.



90. Франческо Барберино. Божественная любовь. До 1318

91. Аллегория Любви. Фреска замка Саббионара ди Авио. Ок. 1370



92. Пьеро делла Франческа. Слепой Купидон.
Фреска церкви Сан-Франческо в Ареццо



93. Купидон, нападающий на языческих богов. XV в.

94. Купидон, нападающий на языческих богов. Французская копия миниатюры, представленной на ил. 93. 1554 г.



98. Эрот и Антэрот, наблюдающие за боем петухов. Римский саркофаг
 99. Вариации на тему Купидона. Мозаика из Антиохии



*Mittam vobis piscatores multos
O saint Amour pesche mon cœur,
L'Amour mondain n'est qu'un mocqueur.*

100. Эрот и Антэрот. Гравюра на дереве
из книги А. Альчиати «Emblemata». Базель, 1534

101. Платоническая любовь, преследующая Слепого Купидона.
Гравюра из книги А. Бокки «Symbolicarum quaestionum...». Болонья, 1574

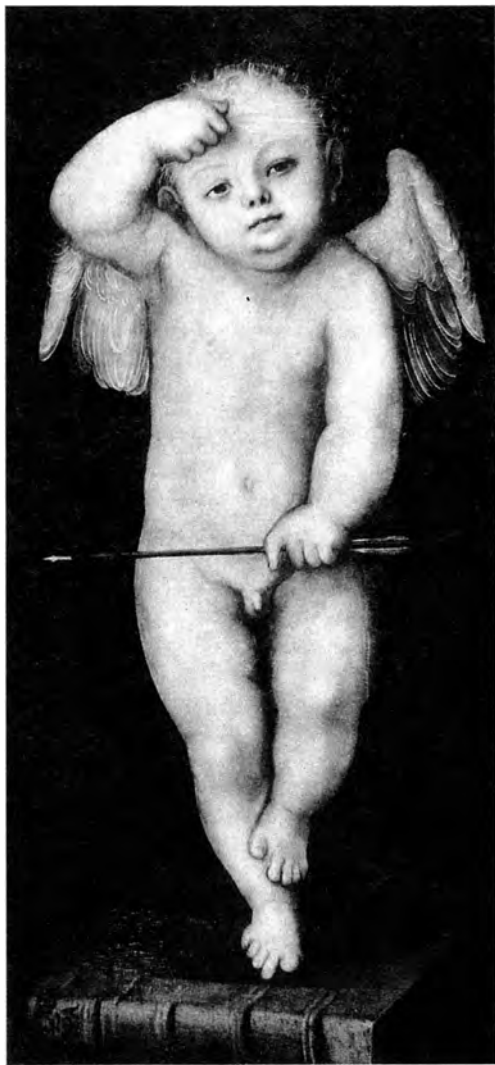
102. Смерть, похищающая оружие Купидона. Гравюра на дереве
из книги А. Альчиати «Emblemata». Базель, 1534

103. Любовь небесная и Любовь земная, выживающие сердца.
Гравюра из книги: Un père Capucin. Les Emblèmes d'Amour divin
et humain ensemble. Париж, 1631



104. Смерть, похищающая оружие Купидона.
Гравюра с утраченной картины Маттео Бриля

105. Слепая Фортуна, ослепляющая Купидона. Гравюра из книги
Отто ван Веена «Les Emblèmes de l'Amour Humain». Брюссель, 1667



106. *Лукас Кранах Старший. Купидон, снимающий с глаз повязку*



107. Единоборство Разума и Чувственности.
Гравюра с оригинала Баччо Бандинелли. 1545
108. Тициан. Любовь земная и Любовь небесная



109. Св. Василий между Мирским счастьем и Небесной жизнью. Миниатюра византийской рукописи. IX в.

110. Природа и Милосердие. Медаль Константина. Ок. 1400

111. Природа и Разум. Ок. 1500



112. Истина, поднимаемая Землей. XI в.

113. Джованни Пизано. Сила и Целомудрие.
Рельеф кафедры Пизанского собора



114. Опицинус де Канистрис. Обнаженная Истина. 1350—1351

115. Сандро Боттичелли. Клевета Апеллеса



116. Аллегория Земной любви. Французская шпалера. XVI в.

117. Аллегория Небесной любви. Французская шпалера. XVI в.



118. Тициан. Аллегория маркиза Альфонсо д'Авалоса

119. Тициан. Воспитание Купидона



120. Суд Париса. Фрагмент римского рельефа

121. Парис Бордоне. Аллегория супружества



122. Наказание Купидона. Роспись из Помпей



123. Франческо Ванни. Три Грации

124. Никколо Фьорентино. Три Грации. Медаль



125. Фрагмент саркофага Медеи

126. Микеланджело. Этюд обнаженной мужской фигуры.

127. Микеланджело. Святое семейство. Мрамор



128. *Микеланджело*. Пророк Иезекииль. Фреска Сикстинской капеллы в Ватикане

129. *Микеланджело*. Пророк Исаия. Фреска Сикстинской капеллы в Ватикане

130. *Рафаэль*. Сила. Фреска Станцы делла Сеньятура в Ватикане



131. Микеланджело. Гробница Юлия II. Реконструкция первого проекта 1505 г. Главный фасад

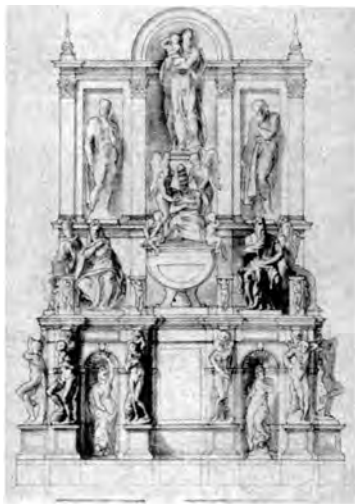
132. Микеланджело. Гробница Юлия II. Реконструкция первого проекта 1505 г. Боковой фасад



133. Нино Пизано. Гробница епископа Симоне Сальтарелли. 1341—1342

134. Надгробная плита пресвитера Бруно (умер в 1194 г.)

135. Подготовительный рисунок гробницы Юлия II, второй проект 1513 г. Перо, акварель. Копия рисунка, выполненного в мастерской Микеланджело



136. **Микеланджело.** Гробница Юлия II. Реконструкция второго проекта 1513 г. Главный фасад с фигурами Моисея и двух «Рабов», хранящихся в Лувре

137. **Микеланджело.** Гробница Юлия II. Реконструкция второго проекта 1513 г. Боковой фасад с фигурой восставшего раба



138. Антонио Федериги. Сосуд для святой воды
139. Кристофоро Робетта. Аллегория. Гравюра



140. Микеланджело. Обезьяна. Фрагмент скульптуры «Восставший раб»

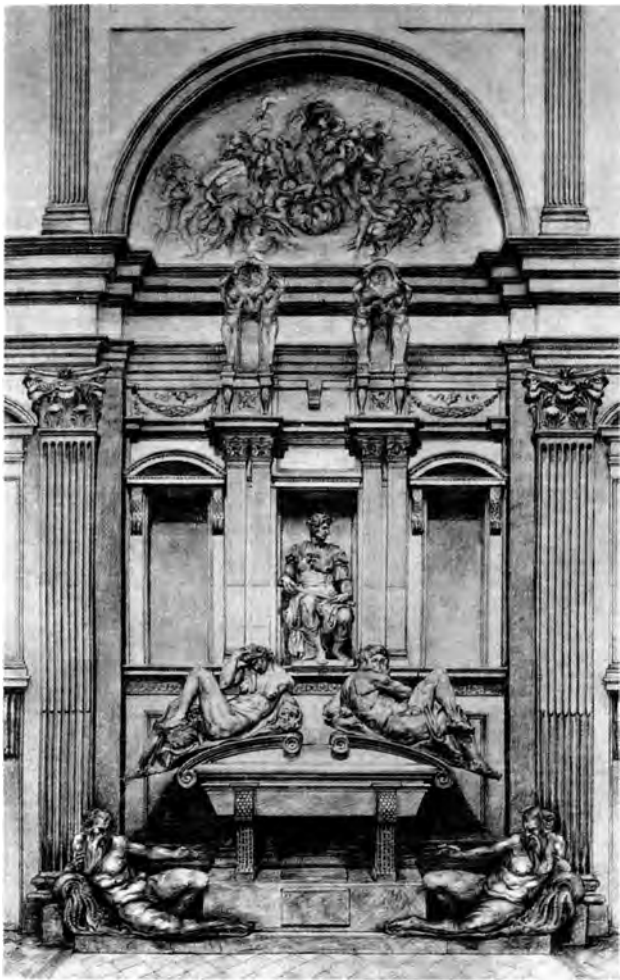
141. Питер Брейгель Старший. Две связанные обезьяны. 1562

142. Связанная обезьяна, символизирующая укрощение основных пороков. Гравюра из книги Я. Типотия «Symbola divina et humana». Антверпен, 1666

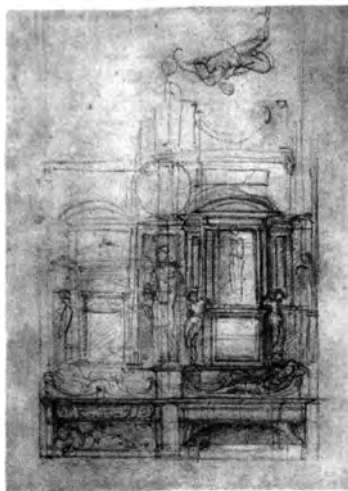
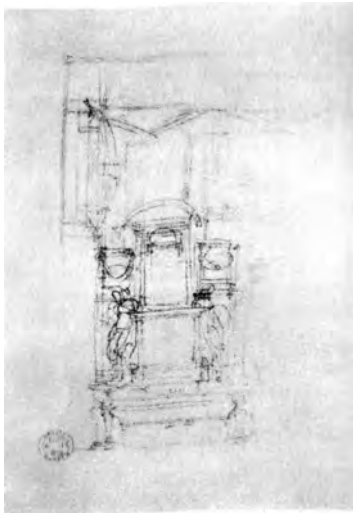
143. Альбрехт Дюрер. Связанная обезьяна на гравюре «Мадонна с младенцем»



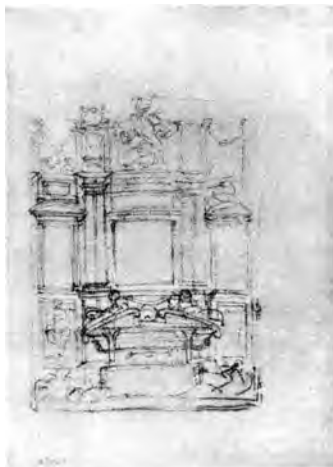
144. Микеланджело. Гробница Лоренцо Медичи. Реконструкция А. Э. Поппа, показывающая полное декоративное убранство антаблемента и статуи речных богов, а не фреску в люнете и статуи в боковых нишах



145. Микеланджело. Гробница Джулиано Медичи. Реконструкция А. Э. Поппа, показывающая упрощенное декоративное убранство антаблемента, фреску с Медным змием в люнете и статуи речных богов, а не статуи в боковых нишах

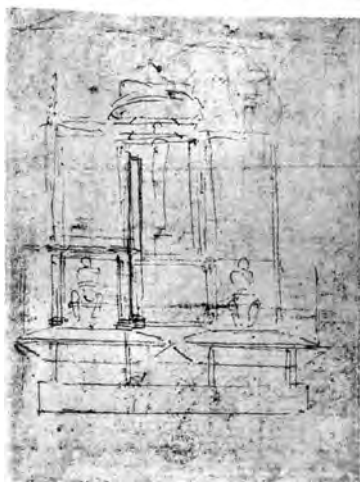


146. **Микеланджело**. Первый проект гробниц Медичи (свободно стоящее сооружение). Итальянский карандаш
 147. **Микеланджело**. Второй проект гробниц Медичи (двойные околостенные гробницы). Итальянский карандаш



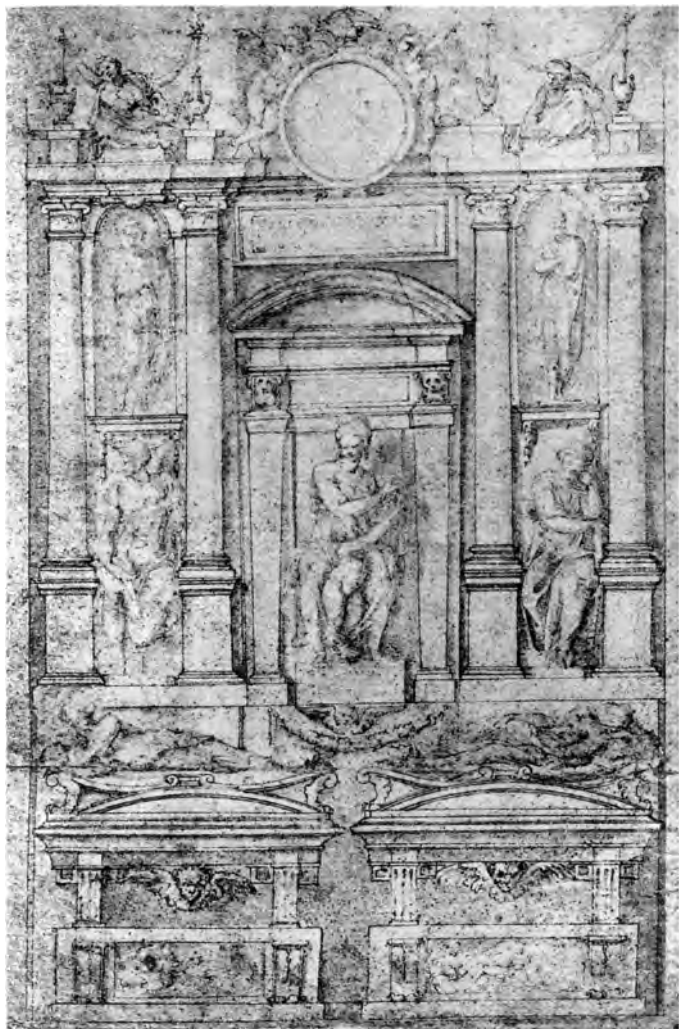
148. Микеланджело. Окончательный проект гробниц Медичи (одиночные околостенные гробницы, хотя в этом варианте, возможно, все еще предназначенные для двух персон). Итальянский карандаш

149. Микеланджело. Вольная вариация гробницы Джулиано Медичи. Рисунок пером, акварель



150. Микеланджело. «La sepoltura in testa». Эскиз проекта гробницы Лоренцо и Джулиано Медичи. Рисунок пером

151. Микеланджело. «La sepoltura in testa». Эскиз проекта гробницы Лоренцо и Джулиано Медичи. Рисунок пером



152. Микеланджело. «La sepoltura in testa». Вольная вариация гробницы Лоренцо и Джулиано Медичи. Рисунок пером, акварель



153. Микеланджело. «La sepoltura in testa». Реконструкция А. Э. Поппа, показывающая Давида из Барджелло на месте и фреску со сценой Воскресения в люнете



154. Микеланджело. Статуя Лоренцо Медичи



155. Микеланджело. Статуя Джулиано Медичи



GIOVE EPIANETA MASCVLNO PORTO NELZESTO
 DINATVRA DARIA DOLCE ZANGVIGNO ZPERANTE A
 A BELLE VERTE ROZZO EBELLO DIBACCA EGVARDA
 GNO ELZOLE DI EGIOVE CONLORA PRIMA 8 IS ET Z
 ICA E LABVNA NIMICO MARTE HA DVA HABITACIO
 TE LAZVA VITA OVERO EXALTATIONE ECANCER ZV
 F CAPICORNO VA E IZ ZEGNI IN IZ ANNI COM
 VA VIRREGNO INVMERE DVA GRADI EMEEO IN
 TI INVNA HORA IZ SECONDI EMEEO



156. Правитель, дарующий милости подданным. Фрагмент гравюры «Юпитер и его дети». Ок. 1460

157. Св. Дмитрий. XIII в. Рельеф собора Св. Марка в Венеции



158. Ганимед. Копия утраченного рисунка Микеланджело.
Итальянский карандаш

159. Микеланджело. Титий. Итальянский карандаш



160. Тициан. Прометей (здесь идентифицируется как Титий)
 161. Питер Пауль Рубенс. Прометей



162–164. Микеланджело. Падение Фазтона. Итальянский карандаш



165. Вакханалия детей. Копия утраченного рисунка Микеланджело. Сангина

166. Стрелки из лука. Копия утраченного рисунка Микеланджело. Сангина



167. Сон. Копия утраченного рисунка Микеланджело.
Итальянский карандаш



168. Альбрехт Дюрер. Сон доктора. Гравюра

169. Ганимед. Гравюра из книги А. Бокки «Symbolicarum quaestionum...». Болонья, 1574



170. Падение Фэтона. Гравюра на дереве из книги
А. Альчиати «Emblemata». Лион, 1551

171. Стрелки из лука. Рельеф из Золотого дома Нерона.
Копия, выполненная Франсиско де Олландой



172. Микеланджело. Глиняная модель скульптурной группы на площади Синьории, восстановленная Й. Вильде

173. Микеланджело. Победа. Мраморная группа для гробницы Юлия II

82 Un père Capucin: Библ. 257. Fol. 5 v., 6. Картинку сопровождает пояснительный куплет:

O saint Amour, pesche mon coeur,
L'Amour mondain n'est qu'un mocqueur*,

а также три строфы, в которых утверждается, что Земная любовь выуживает наиболее «изнеженные» сердца, а Небесная любовь «choisit les nobles et mieux naiz»** (ср. также: Ibid. P. 59 s., где «Victoire d'Amour» изображена как схватка Эрота и Антэроta, описанная выше: Небесная любовь одержала победу над Слепым Купидоном, который лежит на земле со сломанным оружием, и теперь пожимает руку маленькой девочке, олицетворяющей душу). Эмблемы, помещенные в этом небольшом томе, по большей части воспроизводят «Amoris Divini Emblemata» Отто Вениуса (ван Весна), Библ. 371, и «Pia Desideria» Германа Хьюго (Hermannus Hugo), Библ. 150, однако соревнования в рыбной ловле нет ни у того, ни у другого. Еще одно характерное издание такого рода — *Hafftenius B. Schola Cordis* (Библ. 132).

83 *Achilles Bocchius*: Библ. 37. I. Symb. XX. P. 44, «Platonico Cupidini». Другие Купидоны с повязками на глазах, неизменно имеющие дурные коннотации, представлены в кн.: Ibid. I. Symb. VII. P. 18; Symb. LXX. P. 150; III. Symb. LXXXIX.

84 Эта картина упомянута, но без иллюстрации в кн.: *Johnson J.G.*: Библ. 156. Vol. III. 1913. No. 738, а также: *Friedländer M., Rosenberg J.*: Библ. 104. S. 68. Nr. 294q.

* О святая любовь, мое сердце в свой невод укрой, / Натерпелось насмешек оно от любви земной (*фр.*).

** «Избирает людей благородных и честно рожденных» (*см.-фр.*).

V. ДВИЖЕНИЕ НЕОПЛАТОНИЗМА ВО ФЛОРЕНЦИИ И СЕВЕРНОЙ ИТАЛИИ (БАНДИНЕЛЛИ И ТИЦИАН)

То, что такой провинциальный немецкий художник, как Лукас Кранах, изобразил Купидона снимающим с глаз повязку под влиянием платоновского учения, является красноречивым свидетельством огромной популярности, которой достигла в первой четверти XVI века «платоническая» теория любви. Во времена Кранаха эта теория уже была вульгаризирована в многочисленных красивых книжках и стала непременной темой модных бесед. Изначально же, в еще не выхолощенной форме, она была частью философской системы, принадлежащей к числу величайших достижений человеческой мысли.

Система эта возникла в Платоновской академии во Флоренции — избранном кружке людей, объединенных взаимной дружбой, любовью к общению и культуре, почти религиозным почитанием Платона и восторженным отношением к некоему славному, высокоодаренному ученому малому — Марсилио Фичино (1433—1499).

Этот «*Philosophus Platonicus, Theologus e Medicus*»*, который полусерьезно-полупуштя построил свою жизнь по примеру Платона, а свою скромную удобную виллу в Кареджи (подарок Козимо Медичи) превратил в Ака-

* «Философ-платоник, теолог и врач» (лат.).

демию *redivivus*^{*}, был не только душой, но и творческим разумом неформального «общества», представлявшего собой скорее сочетание клуба, научного семинара и секты, чем академию в современном смысле слова. В нее входили среди прочих: Кристофоро Ландино, знаменитый автор комментариев к Вергилию, Горацию и Данте и широко известных «*Quaestiones Camaldulenses*»^{**}; Лоренцо Великолепный; Пико дела Мирандола, который расширил интеллектуальные горизонты этой «*Platonica familia*»^{***}, введя изучение восточных источников, и в целом занимал сравнительно независимую позицию по отношению к Фичино; Франческо Каттани ди Дьяччето (о котором можно сказать противоположное) и Анджело Полициано¹.

Фичино ставил перед собой тройную задачу. Во-первых, сделать доступными с помощью латинских переводов — с сокращениями и комментариями — оригинальные произведения платонизма, включая не только Платона, но и платоников, а именно Плотина и таких более поздних авторов, как Прокл, Порфирий, Ямвлих, Дионисий Псевдо-Ареопagit, «Гермес Трисмегист» и «Орфей»². Во вторых, преобразовать этот огромный материал в стройную живую систему, способную придать новый смысл всему культурному наследию рассматриваемого периода — как Вергилию и Цицерону, так и св. Августина и Данте; как классической мифологии, так и физике, астрологии и медицине. В-третьих, согласовать эту систему с христианской религией.

* Возрожденную (*лат.*).

** «Камальдульских исследований» (*лат.*).

*** «Платонической семьи» (*лат.*).

Конечно, еще Филон Александрийский предпринял попытку подвергнуть иудаизм (вернее, некий сплав иудаизма и эллинистических мистерияльных культов) платоновской интерпретации³, и основной проблемой для христианских мыслителей было включение в круг своих представлений все возрастающего объема классических идей. Но никогда раньше не предпринималась попытка сплавить христианское богословие, в его полном развитии, с великой языческой философией без ущерба для своеобразия и полноты каждой из них. Само название важнейшего труда Фичино «Theologia Platonica»^{*} говорит о намерении как восстановить платоновскую систему, так и доказать ее «полное согласие» с христианством⁴.

Система Фичино⁵ занимает промежуточное положение между схоластической концепцией, согласно которой Бог пребывает за пределами конечной вселенной, и более поздними пантеистическими теориями, согласно которым вселенная бесконечна и Бог с ней тождествен. Фичино понимает Бога во многом так же, как Плотин понимал «Ἐν», невыразимое Единое. Но из двух способов, которыми простые смертные пытались дать определение невыразимому, то есть отрицание всех утверждений (Плотин) и словесная характеристика явных противоречий (*coincidentia oppositorum* Николая Кузанского), Фичино использует оба: его Бог является *uniformis* и *omniformis*, *actus*, но не *motus*^{**}. Бог создал мир, «думая о Себе

^{*} «Платоническая теология» (*лат.*).

^{**} В одном образе и во многих, [является] Действием, но не Движением (*лат.*).

самом», ибо для Него «быть, думать и желать» — одно и то же; и если Он вне вселенной, которая безгранична, но не бесконечна в строгом смысле, то вселенная в Нем: Бог «наполняет ее, не наполняясь, проникает в нее, будучи непроницаем; включает ее в себя, не будучи включенным»⁶.

Эта вселенная, так странно определяемая, но не отделенная от Всевышнего, раскрывается в четырех уровнях постепенно убывающего совершенства: 1) Космический Ум (по-гречески — Νοῦς, по-латыни — *mens mundana, intellectus divinus angelicus*), который представляет собой чисто умопостигаемую наднебесную область; подобно Богу, он нетленен и постоянен, но, в отличие от Него, представляет собой множественность и содержит в себе идеи и представления (ангелов), являющиеся прообразами всего, что существует в низших зонах. 2) Космическая Душа (по-гречески — Ψυχή, по-латыни — *anima mundana*), которая еще нетленна, но уже непостоянна; она движется самопроизвольно (*per se mobilis*) и является уже не областью чистых форм, а областью чистых причин; поэтому она тождественна небесному, или надлунному, миру, разделенному на известные девять сфер, или небес: небесная твердь, сфера неподвижных звезд и семь сфер планет. 3) Область Природы — подлунный, или земной, мир, который тленен, поскольку является соединением формы и материи и, следовательно, может разрушаться, когда эти составляющие разделяются; она движется не *per se*^{*}, а посредством небесного мира и вместе с ним, будучи связанной с ним через трудноопределимую среду, на-

* Сама по себе (лат.).

зываемую spiritus mundanus*, а также nodus или vinculum**. 4) Область Материи, бесформенная и безжизненная; она наделена очертаниями, движением и даже существованием, только когда перестает быть собой и вступает в союз с формой, чтобы участвовать в области Природы.

Вся эта вселенная есть divinum animal***; она оживлена, и различные ее уровни взаимосвязаны благодаря «божественному воздействию, которое исходит от Бога, пронизывает небеса, нисходит через стихии и завершается в материи»⁷. Непрерывный поток сверхъестественной энергии льется сверху вниз и возвращается снизу вверх, создавая тем самым circuitus spiritualis****, если использовать излюбленное выражение Фичино⁸. Космический Ум постоянно созерцает и любит Бога, в то же время заботясь о Космической Душе, пребывающей ниже. Космическая Душа, в свою очередь, преобразует неподвижные идеи и представления, содержащиеся в Космическом Уме, в подвижные причины, приводящие в движение и оплодотворяющие подлунный мир, и таким образом побуждает природу производить зримое; при этом отношение Космического Ума к Богу, с одной стороны, и к Космической Душе — с другой, можно сравнить с отношением Сатурна к своему отцу Урану и сыну Юпитеру⁹.

При всей своей тленности подлунный мир участвует в вечной жизни и божественной красоте, кото-

* Мировым духом (лат.).

** Петлей или узами (лат.).

*** Божественное живое существо (лат.).

**** Духовное круговращение (лат.).

рые передаются ему посредством «божественного воздействия». Но на пути через небесную область «сияние божественной благодати», как неоплатоники определяли красоту¹⁰, распадается на столько же лучей, сколько существует сфер, или небес. Поэтому на земле нет совершенной красоты. Каждый человек, зверь, растение или минерал подвергается «воздействию» (это обыденное выражение первоначально было космологическим термином) одного или более небесных тел. Воздействие Марса отличает волка от льва (который находится под воздействием Солнца); воздействие накопленной силы Солнца и Юпитера объясняет медицинские свойства мяты. Каждый природный предмет или явление, таким образом, наделен небесной энергией¹¹.

В неоплатоновской вселенной отсутствует ад. Пико называет область материи *Il mondo sotterraneo**¹², но даже материя, с ее чисто отрицательной сущностью¹³, не может рассматриваться как зло, тем более что без материи природа не могла бы существовать¹⁴. Однако из-за своей отрицательной сущности материя не может не вызывать зло¹⁵, поскольку ее «небытие» пассивно противодействует *summum bonum***¹⁶: материя имеет тенденцию оставаться бесформенной и избавляться от навязанных ей форм¹⁶. Этим объясняется несовершенство подлунного мира: небесные формы не только нетленны, но и «чисты, совершенны, действительны, свободны от страстей и полны покоя»; все в подлунном мире, будучи осквернено материей, не только бренно, но и «ущербно,

* Подземным миром (*ит.*).

** Высшему благу (*лат.*).

недействительно, подвержено бесчисленным страстям и, действуя, принуждено бесконечно взаимопротивоборствовать»¹⁷.

Таким образом, область Природы, полная силы и красоты в результате «божественного воздействия» в противоположность бесформенности и безжизненности чистой материи, одновременно является ареной нескончаемой борьбы, опасности и страдания в противоположность небесному миру, не говоря уже о мире наднебесном. Флорентийским неоплатоникам было не только не чуждо, но и свойственно наслаждение «духовным в материальном»¹⁸ и при этом недовольство земным миром как «темницей», где чистые формы или идеи «тонут», «погрязают», «приходят в смятение» и «искажаются до неузнаваемости». Как отражение *splendor divinae bonitatis*^{*}, земная жизнь причастна к благословенной чистоте наднебесной области, а как форма существования, сложным образом связанная с материей, она неотделима от мрака и печали того, что греки называли Гадесом или Тартаром, причем последнее наименование, вероятно, происходит от греческого *τάρᾱττειν*, что значит «приводить в смятение»¹⁹.

Подобные метафоры применяются в основном к той чистой форме или идее, которая даже в течение своего материального воплощения сознает свое наднебесное происхождение, — к человеческой душе, связанной с телом, в котором она живет как *apud inferos*^{**}.

Фичино и его последователи, подобно древним, верили, что Макрокосм и Микрокосм имеют сходное

* Сияния божественной благости (лат.).

** В преисподней (лат.).

устройство. Но это сходство они трактовали своеобразно, что я постарался показать с помощью схемы (с. 234)²⁰. Подобно тому как вселенная состоит из материального мира (природы) и нематериальной области поверх лунной орбиты, человек состоит из тела и души, причем тело является формой, присущей материи, а душа — формой, только с ней соединенной. И подобно тому как *spiritus mundanus** связывает подлунный мир с надлунным, *spiritus humanus*** связывает тело с душой. Душа, в свою очередь, состоит из пяти способностей, присущих *anima prima* и *anima secunda*.

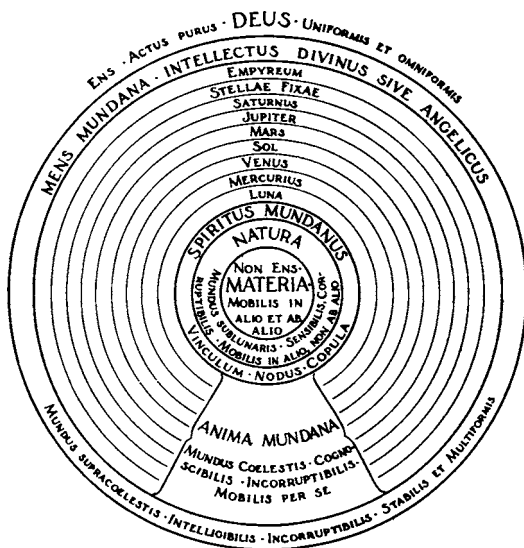
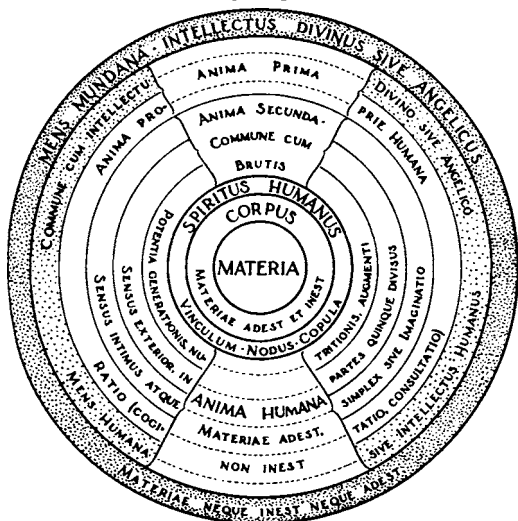
Anima secunda, или Низшая Душа, живет в тесном контакте с телом и состоит из трех способностей, которые управляют физиологическими функциями и зависят от них: способности к размножению, питанию и росту (*potentia generationis, nutritionis, augmenti*); внешнего восприятия, то есть пяти чувств, которые получают и передают сигналы внешнего мира (*sensus exterior, in partes quinque divisus*), и внутреннего восприятия, или воображения, которое объединяет эти разрозненные сигналы в согласованные психологические образы (*sensus intimus atque simplex, imaginatio*). Следовательно, Низшая Душа не свободна, а определена «судьбой»²¹.

Anima prima, или Высшая Душа, включает в себя только две способности: Разум (*ratio*) и Ум (*mens, intellectus humanus sive angelicus*). Разум ближе к Низшей Душе: он согласовывает образы, предоставляемые воображением, в соответствии с законами логики. А Ум способен усваивать истину путем непосредственного

* Мировой дух (лат.).

** Человеческий дух (лат.).

DEUS



созерцания наднебесных идей. Если Разум дискурсивный и мыслящий, то Ум — интуитивный и творческий. Разум воспринимает опыт, желания и потребности тела, передаваемые чувствами и воображением. Ум, наоборот, взаимодействует с *intellectus divinus*^{*} или даже участвует в нем, доказательством чего является тот факт, что человеческая мысль не могла бы постичь понятия вечности и бесконечности, если бы не принадлежала вечной и бесконечной сущности²².

В противоположность Низшей Душе, Разум свободен, то есть может либо позволить себе увлечься низшими ощущениями и эмоциями, либо одержать над ними верх. Это означает борьбу; и, хотя Ум не принимает в ней участия, он косвенно испытывает ее воздействие, поскольку должен в ходе этой борьбы просветлять Разум. Разум же может подавить зов низшей природы человека, только обращаясь за просветлением к высшему авторитету, а потому Ум часто принужден смотреть вниз на творящийся там беспорядок, вместо того чтобы, как ему подобает, смотреть вверх на небесную область.

Все это объясняет уникальное положение человека в системе неоплатонизма. Способности своей Низшей Души он разделяет с животными; свой Ум он разделяет с *intellectus divinus*; а Разум он не разделяет во вселенной ни с кем: Разум присущ только человеку, эта способность недоступна для животных и не достигает чистого духа Бога и ангелов, хотя и может двигаться в любом из этих направлений. Таково определение человека, по Фичино, «как разумной души, принадлежащей божественному уму и обитающей в теле»²³, что

* Божественным разумом (*лат.*).

означает ни больше ни меньше как то, что человек есть «связующее звено между Богом и миром»²⁴, или «центр вселенной», как говорит Пико делла Мирандола²⁵: «человек поднимается до высших областей, не отказываясь от низшего мира, и может опускаться до низшего мира, не отказываясь от высшего»²⁶.

То есть положение человека одновременно и высокое, и неопределенное. В силу того что его чувственные побуждения колеблются между подчинением и сопротивлением, его Разум то терпит поражение, то побеждает, и даже его не подверженный опасности Ум часто отвлекается от своей прямой задачи, «бессмертная душа всегда несчастна в теле»²⁷; она «спит, грезит, мечется и страдает» в нем²⁸, полная бесконечной тоски, и полностью удовлетворяется, только когда «возвращается туда, откуда пришла».

Тем не менее, когда человеческая душа обретает себя после падения и начинает вспоминать, хотя и смутно, свой прежний опыт²⁹, Ум способен освободиться от всех косвенных помех, которые обычно препятствуют его деятельности; тогда человек может достичь, даже в земной жизни, временного блаженства, которое в то же время обеспечивает ему спасение в мире ином^{29а}. Это временное блаженство двояко: человеческий Разум, просветленный Умом, может служить задаче совершенствования человеческой жизни и земного удела; и его Ум способен проникать прямо в область вечной истины и красоты. В первом случае он следует моральным добродетелям, принадлежащим *iustitia*^{*}, и проявляется в деятельной жизни; при этом он подобен библейским Лие и Марфе,

...
^{*} Справедливости (*лат.*).

а космологически связан с Юпитером. Во втором случае он прибавляет к моральным добродетелям религиозные (*religio*) и предается созерцанию, в этом случае уподобляясь Рахили и Магдалине и находясь под влиянием Сатурна.

Относительно преимуществ каждого из этих двух путей в Платоновской академии единого мнения не было. Ландино в своем знаменитом диалоге о Деятельной и Созерцательной жизни стремится судить беспристрастно. Он сравнивает *iustitia* и *religio*, принципы действия и созерцания, с двумя крыльями, которые «возносят душу в высшие сферы»³⁰; он цитирует Вергилия как свидетельство того, что не только благочестивые мудрецы и ученые, но и все праведные и честные люди достойны похвалы и спасения³¹; и в конце концов пытается найти компромисс в том, что Марфа и Мария были сестрами, жили под одним кровом и обе были угодны Богу. Но при этом он говорит в заключение: «Так будем, как Марфа, чтобы не избегать наших обязанностей перед человечеством, а еще больше будем, как Мария, чтобы ум наш питался нектаром и амброзией»³².

Фичино был гораздо радикальнее, отдавая предпочтение *vita contemplativa**. По его мнению, интуитивное постижение, а не рациональная реализация вечных ценностей — это практически единственный путь к временному блаженству. Этот путь открыт каждому, кто «всецело посвящает свой Ум следованию добру, истине и красоте»; но совершенное блаженство наступает только в те исключительные мгновения, когда созерцание доходит до экстаза. То-

* Созерцательной жизни (*лат.*).

гда Ум, «созерцающая духовным взором»³³, «отворачивается не только от тела, но и от чувств и от воображения» и таким образом преображается в «орудие божественного»³⁴. Это невыразимое блаженство, которое испытывали сивиллы, иудейские пророки и христианские провидцы — среди них Моисей и св. Павел³⁵, — именно то, что Платон описывает как *θεία μαγία*, или *furore divinus*: «прекрасное безумие» поэта (примечательно, что полностью отсутствовавшее в Средние века представление о гении, отраженное в этом определении, восходит к философии Фичино), пророческое вдохновение, мистический экстаз, любовный восторг³⁶. Из этих четырех видов вдохновенного безумия *furore amatorius**, «добровольная смерть»³⁷, по выражению Фичино, самое сильное и возвышенное.

Мыслитель, считавший Платона «Моисеем, говорящим на языке аттической Греции»³⁸ и цитировавший откровения св. Павла вместе с *amor Socraticus****, не мог видеть существенной разницы между *έρως***** Платона и *caritas****** христианства³⁹. Когда Фичино преподнес другу экземпляр своего комментария к «Пиру» Платона, а также экземпляр своего трактата «De Christiana Religione»*****, он написал в пояснение: «Как обещал, посылаю тебе Amor; посылаю также Religio, дабы ты видел, что моя любовь религиозна, а вера моя в любви»⁴⁰.

* Божественное неистовство (лат.).

** Любовное неистовство (лат.).

*** Сократической любовью (лат.).

**** Эросом (греч.).

***** Любовью (лат.).

***** «О христианской религии» (лат.).

Идея любви действительно является стержнем философской системы Фичино. Любовь — движущая сила, которая побуждает Бога — а вернее, благодаря которой Бог испытывает побуждение — изливать свою божественную сущность в мир и которая побуждает Его творения, в свою очередь, стремиться к воссоединению с Ним. Согласно Фичино, amor — одно из названий этого вечного движения (*circuitus spiritualis*) от Бога к миру и от мира к Богу⁴¹. Любящая душа вовлечена в этот мистический круговорот.

Любовь — это всегда желание (*desiderio*), но не всякое желание есть любовь. Если желание не связано с силами познания, оно остается просто естественной необходимостью, наподобие той слепой силы, которая заставляет растения расти, а камни падать⁴². И только если желание, направляемое *virtù cognitive**, начинает осознавать некую конечную цель, оно достойно именоваться любовью. Этой конечной целью является то божественное благо, которое проявляется в красоте, поэтому любовь можно определить как «желание насладиться красотой»⁴³ или просто *desiderio di bellezza***⁴⁴. Эта красота, как мы помним, разлита по всей вселенной, но она существует в основном в двух видах, которые символизируют «две Венеры» (или «Венеры-близнецы», как их часто называли неоплатоники)⁴⁵, о которых говорится в «Пире» Платона: Ἀφροδίτη Οὐρανία и Ἀφροδίτη Πάνδημος.

Ἀφροδίτη Οὐρανία, или *Venus Coelestis*, то есть Венера небесная, является дочерью Урана и не имеет матери, а значит, принадлежит к совершенно нематери-

* Сознательной добродетелью (*ит.*).

** Желание красоты (*ит.*).

альной сфере, ибо слово «mater» (мать) ассоциировалось со словом «materia» (материя). Небесная Венера обитает в высшей, наднебесной области вселенной, то есть в области Космического Ума, и красота, которую она символизирует, является изначальным и всеобщим божественным сиянием. Поэтому ее можно сравнить с «Caritas», посредницей между человеческим умом и Богом⁴⁶.

Другая Венера, 'Αφροδίτη Πάνδημος, или Venus Vulgaris (земная Венера), является дочерью Зевса-Юпитера и Дионы-Юноны. Она обитает в области между Космическим Умом и подлунным миром, то есть в области Космической Души (в сущности, не совсем верно переводить ее имя как «Венера земная», скорее ее надо называть «Венерой природной»)⁴⁷. Красота, которую она символизирует, является единичным образом изначальной красоты, уже не отделенным от телесного мира, а воплощенным в нем. Если Венера небесная — это чистое *intelligentia**, то другая Венера — это *vis generandi***, которая, как Venus Genetrix Лукреция, дает жизнь и форму всему сущему в природе и тем самым делает умопостигаемую красоту доступной нашему восприятию и воображению.

И ту и другую Венеру сопровождает конгениальный ей Эрот, или Amor, который по праву считается ее сыном, ибо любая форма красоты порождает соответствующую форму любви. Любовь небесная, или *amor divinus****, овладевает высшей способностью человека — Умом, или интеллектом, и побуждает его со-

* Познание (лат.).

** Порождающая сила (лат.).

*** Амур Божественный (лат.).

зерцать умопостигаемое сияние божественной красоты. Сын другой Венеры, *amor vulgaris*^{*}, овладевает промежуточными способностями человека, то есть воображением и чувственным восприятием, и побуждает человека создавать подобие божественной красоты в физическом мире.

Согласно Фичино, обе Венеры и обе любви «благородны и достойны похвалы», ибо обе они стремятся к созданию красоты, хотя и каждая по-своему⁴⁸. Тем не менее существует разница в достоинстве между «созерцательной» любовью, восходящей от видимого и единичного к умопостигаемому и всеобщему⁴⁹, и «деятельной» формой любви, находящей удовлетворение в зримой сфере; и совсем недостойно простое вожделение, которое опускается из области зримого в область осязаемого, а посему ни один уважающий себя платоник не может именовать его любовью. Только тот, для кого зрительный опыт является лишь первым, хотя и неизбежным, шагом к умопостигаемой и вселенской красоте, достигает уровня той «божественной любви», которая приравнивает его к святым и пророкам. Тот, кто довольствуется зримой красотой, остается в сфере «человеческой любви». А тот, кто невосприимчив даже к зримой красоте, или опускается до разврата, или, что еще хуже, ради чувственных наслаждений отказывается от уже достигнутого созерцательного состояния, становится жертвой «животной любви» (*amor ferinus*)⁵⁰, которая, согласно Фичино, является скорее недугом, чем пороком: это форма помешательства, проистекающего из потакания пагубным наклонностям сердца⁵¹.

* Амур общедоступный (лат.).

Сам Фичино придерживался целомудренного и воздержанного образа жизни, который, по его мнению, подобал достоинству ученого и помогал ему сберечь здоровье. Но его Комментарий к «Пиру» не является кодексом нравов. Он не укладывается в рамки классификации моральных правил так же, как вся его философия не укладывается в рамки таких противопоставлений, как оптимизм—пессимизм, имманентность—трансцендентность, сенсуализм—концептуализм.

Понятно, что эта философия не могла не будоражить воображение всех, кто в период нарастания психологического напряжения искал новые формы выражения для пугающих, но плодотворных противоречий эпохи: противоречий между свободой и насилием, верой и мыслью, неограниченными желаниями и ограниченными возможностями. При этом воспевание возвышенной любви, не связанной с «низменными побуждениями», но допускающей восхищение зримой и осязаемой красотой, не могло не отвечать вкусам изысканного или претендующего на изысканность общества.

Основополагающие труды, разъясняющие неоплатоновскую теорию любви, а именно: Комментарий Фичино к «Пиру» Платона, позднее обычно упоминавшийся как «Convito» Фичино, и Комментарий Пико делла Мирандола к поэме Джироламо Бенивьени, которая, в свою очередь, является поэтическим изложением теории Фичино, — не вызвали появления вслед за собой большого количества чисто философских книг⁵²; «Dialoghi d'Amore»* Леона Эбрео — единственный трактат XVI века, который можно считать

* «Диалоги о любви» (*ит.*).

трудом самостоятельного мыслителя⁵³. Но они оказали огромное влияние, прямое и косвенное, на художников, поэтов и на тех, кого можно назвать «мыслителями-поэтами», — от Микеланджело до Джордано Бруно, Тассо, Спенсера, Донна и даже Шефтсбери⁵⁴. С другой стороны, они послужили поводом для появления лавины «диалогов о любви», в основном на севере Италии, которые, очевидно, сыграли в обществе Чинквеченто роль, подобную той, которую в наши дни играют популярные книжки по психоанализу. То, что было эзотерической философией, стало своего рода светской игрой, и «придворные считали неотъемлемой частью своих обязанностей знать, сколько существует видов любви и каковы они», как язвительно заметил один филолог XVI века⁵⁵.

Прообразом этих диалогов стали «Asolani»^{*} Пьетро Бембо⁵⁶ и «Cortigiano» графа Бальдассаре Кастильоне (уроженца Мантуи), который отдает дань Бембо, вкладывая в его уста изложение «платоновской» теории⁵⁷. По истинности понимания философии Фичино, по манере изложения и силе воздействия «Asolani» и в несколько меньшей степени «Cortigiano» значительно превосходят другие образцы такого рода, хотя и претендующие подчас на большее стремление к глубине и учености⁵⁸. Тем не менее Бембо и Кастильоне отнюдь не были самостоятельными мыслителями. Они стремились увлечь своих читателей — Бембо с его чисто поэтической направленностью, Кастильоне с его легким просветительством — обаянием светской утонченности и блестящим слогом. Справедливо, что их отклик на философию неоплатонизма был, «по существу, эстетическим»⁵⁹.

^{*} «Азоланские нимфы» (*ut.*).

В результате флорентийские проповеди распространялись обычно в привлекательной⁶⁰, но неизменно облегченной и, главное, «светски ориентированной» и феминизированной форме.

Место действия в «Convito» Фичино — парадный зал на вилле Медичи в Кареджи, где девять членов «платоновской семьи» собрались, чтобы отметить седьмое ноября (предполагаемую дату рождения и смерти Платона) торжественной инсценировкой платоновского «Пира»⁶¹. Обычно действие «диалогов о любви» происходит в благоухающих садах знатных дам⁶² или даже в будуарах просвещенных куртизанок, одна из которых, Туллия Арагонская, взяла на себя труд сама написать диалог «О бесконечности любви»⁶³. Когда флорентийцы обращаются к конкретным примерам физической и моральной красоты, они обычно цитируют Федра и Алкивиада. Авторы «диалогов»⁶⁴ дают определение женской красоте и добродетели, описывают и восхваляют их и часто уделяют большое внимание вопросам этикета, касающимся взаимоотношения полов⁶⁵. Неудивительно, что при этом само различие между «небесной» и «обыкновенной» любовью предстает иногда в несколько искаженном виде. Некоторые авторы сводят его к простой разнице между «целомудренным» и «нецеломудренным» чувством⁶⁶, другие настолько увеличивают разрыв между «двумя Венерами», что подняться от «Венеры Земной» до «Венеры Небесной» оказывается задачей неосуществимой⁶⁷. Фактически такого рода литература представляет собой смесь Петрарки и Эмили Пост, изложенных на языке неоплатонизма⁶⁸.

Разница между Фичино и Пико, с одной стороны, и Бембо и Кастильоне — с другой, показывает разни-

цу между Флоренцией и Венецией. Если в основе флорентийского искусства лежит рисунок, пластическая твердость и конструктивное решение, то в основе венецианского — цвет и атмосфера, живописная сочность и музыкальная гармония⁶⁹. Флорентийский идеал красоты нашел свое полное выражение в статуях гордо возвышающихся Давидов, венецианский — в живописи, изображающей возлежащих Венер.

Наглядным примером этого различия служат две композиции — флорентийская и венецианская, — каждая из которых переводит в образы неоплатоновскую теорию любви; и относятся друг к другу они, как ортодоксальный флорентийский трактат о любви и «Asolani» Пьетро Бембо.

Одна из этих композиций — гравюра, выполненная с оригинала Баччо Бандинелли и описанная Вазари как «Единоборство Купидона и Аполлона в присутствии всех богов» (ил. 107)⁷⁰. На ней изображены две группы классических богов, расположенные по обе стороны глубокого ущелья. В группу слева входят Сатурн, Меркурий, Диана и Геркулес (то есть боги, олицетворяющие глубокомыслие, проницательность, целомудрие и мужественность) во главе с Юпитером и Аполлоном; последний только что выпустил стрелу в своих противников. В другую группу входят Вулкан с помощниками и разные безымянные обнаженные фигуры обоего пола во главе с Венерой и похожим на сатира Купидоном, который по ее наущению целится из лука в Юпитера. Над группой Аполлона небо ясное, а по другую сторону, там, где изображен храм Венеры и горящие руины на заднем плане, клубится черный дым, идущий из огромного раструба. В центре на облаках восседает прекрасная

женщина, жестом отчаяния поднявшая левую руку; ее взор устремлен вниз, на группу Венеры, а в вытянутой правой руке она держит над приверженцами Аполлона сосуд, из которого вырывается бездымное пламя.

Смысл этой гравюры раскрывают следующие двустишия: «Здесь борются божественный Разум и неуёмная человеческая Похоть, а ты, светлый Ум, призван их рассудить. / Ты озаряешь светом благородные поступки, а дурные — погружаешь во мрак. / Если победит Разум, он воссияет на небосводе вместе с солнцем, если победит Венера, ее торжество на земле будет всего лишь дымом. / Так знай же, смертный, что звезды настолько же выше облаков, насколько священный Разум выше низменной похоти»⁷¹.

Такое пояснение скорее озадачит, чем просветит, тех, кто незнаком с системой и терминологией ортодоксального флорентийского неоплатонизма. А вот усердные читатели Фичино и Пико сразу поймут, что эта борьба, затеянная Купидоном, Венерой и Вулканом (который здесь выковывает для них оружие) против бога Солнца Аполлона и его сторонников — более мудрых и добродетельных богов, означает, с одной стороны, напряженные отношения между Низшей Душой и Разумом, а с другой — особое положение Ума. Необходимо помнить, что в борьбе Разума и низменных побуждений *mens*, Ум, не участвует и не оказывает непосредственного влияния на ее исход (отсюда выражение «*arbitrio tuo*»^{*}). *Mens*, однако, не может полностью игнорировать беспорядки внизу (отсюда взор, направленный вниз, и до-

* «На твой суд» (*лат.*).

садливый жест фигуры «Mens») и должен просветлять Разум огнем божественной мудрости⁷².

Памятуя об этой гравюре, интересно обратиться к картине Тициана «Любовь небесная и Любовь земная» из Галереи Боргезе⁷³, написанной не позднее 1515 года, когда влияние «Asolani» Бембо было наибольшим (ил. 108). Хотя оба эти произведения совершенно различны по стилю и по настроению, в них есть нечто общее. В обоих случаях в руке у главного персонажа сосуд с небесным огнем; в обоих случаях сопоставляется возвышенное и приземленное; и в обоих случаях это сопоставление символически выражено знакомым приемом двуединого «*paysage moralisé*»⁷⁴: задний план картины Тициана также разделен на две половины — слабо освещенный пейзаж с укрепленным городом и два зайца или кролика (символизирующие животную страсть и плодородие)⁷⁵ и более простой и скромный, но ярче освещенный пейзаж со стадом овец и сельской церковью.

Две женщины на картине Тициана очень напоминают две персонификации, которые описал и истолковал Чезаре Рипа под именами «*Felicità Eterna*» («Вечное блаженство») и «*Felicità Breve*» («Краткое, или Мимолетное, блаженство»). «*Felicità Eterna*» — это невыразимо прекрасная светловолосая молодая женщина, чья нагота обозначает ее небрежение ко всему бренному, земному; светоч в ее правой руке символизирует любовь к Богу. «*Felicità Breve*» — это «дама», чье желто-белое одеяние обозначает «довольство». На ней украшения из драгоценных камней, она держит сосуд, наполненный золотом и драгоценностями, символизирующими тщету и быстротечное удовольствие.

Из этого описания мы узнаем, что в конце XVI века сопоставление обнаженной женщины, держащей свеч (атрибут «Mens» на гравюре Бандинелли, а также христианской веры и «Caritas»), и богато одетой дамы еще понималось как противопоставление вечных и преходящих ценностей. Однако описание, которое дает Рипа, не полностью соответствует содержанию картины Тициана. «Felicità Eterna» и «Felicità Breve» представляют моральное или даже богословское противоречие как непримиримое, как это изображено на двух французских шпалерах из Музея декоративных искусств, где кавалер, укрепляемый упорным трудом, самоограничением, верой и надеждой и спасаемый милостью Бога, противопоставляется даме, которая поглощена мирской суетой и заключает союз с действующим вслепую Купидоном (ил. 116, 117)⁷⁶. Картина же Тициана является документом не неосредневекового морализма, а неоплатоновского гуманизма. Его персонажи не выражают противостояния добра и зла, а символизируют один принцип в виде двух способов существования и двух степеней совершенства. Величественная обнаженная не презирует земное создание, снисходя до того, чтобы сесть рядом, а безмятежно-выразительным взглядом словно приобщает ее к тайнам высшей области; причем невозможно не заметить более чем сестринского сходства этих двух фигур.

В сущности, картина Тициана должна называться «Geminae Veneres»^{*}. На ней изображены «Венеры-близнецы» в фичиновском понимании и со всей фичиновской символикой. Обнаженная фигура — это «Venere

^{*} «Венеры-близнецы» (*лат.*).

Celeste», символизирующая идею универсальной и вечной, но чисто умопостигаемой красоты. Другая — это «Venere Volgare», символизирующая «производящую силу», которая создает бренные, но зримые и осязаемые образы Красоты на земле: людей и животных, цветы и деревья, золото и драгоценные камни, произведения искусства и ремесла. И обе, по выражению Фичино, «благородны и достойны похвалы по-своему»⁷⁷.

То, что Купидон помещен между двумя Венерами, хотя и чуть ближе к «земной», или «природной», и смешивает воду в фонтане, может означать неоплатоновскую веру в то, что любовь — движущая сила космического «круговорота» — действует как посредник между небом и землей⁷⁸; и сам тот факт, что Тициан изобразил фонтан в форме античного саркофага⁷⁹, изначально предназначенного для мертвого тела, а ныне превращенного в источник жизни, только подчеркивает идею того, что Фичино назвал «vis generandi»^{*}.

Тициану незачем было пояснять свою картину «Любовь небесная и Любовь земная» с помощью ученых латинских стихов. Даже тот, кто не знает о правильном названии «Geminae Veneres», может понять картину, и это ученому, а не «наивному зрителю» трудно ее истолковать. Если Бандинелли сложен и абсолютно прямолинеен, то Тициан прост и чувственно колористичен. Если Бандинелли невнятен и диалектичен, Тициан ясен и поэтичен. И если Бандинелли показывает «Разум и Чувственность» в ожесточенной и непрестанной борьбе, то Тициан передает удивительную гармонию между умопостигаемой и зримой кра-

* «Порождающей силой» (лат.).

сотой. То есть речь идет о неоплатонизме в интерпретации, с одной стороны, флорентийского маньериста, а с другой — представителя венецианского Высокого Возрождения.

При всей своей оригинальности картина Тициана отнюдь не оторвана от предшествующих традиций в иконографии и в композиции.

В эпоху Возрождения было известно, что Пракситель создал две знаменитые Венеры — одну одетую, другую обнаженную, и что обнаженная, после того как от нее отказались жители Коса, прославила остров Книд⁸⁰. Возможно, именно в силу этой осведомленности Мантенье посоветовали включить «две Венеры, одну обнаженную, другую одетую» («doi Veneri, una vestida, l'altra nuda»)⁸¹ в его «Миф о Комусе», собрание классических богов, наслаждающихся музыкой Орфея после победы над злыми стихиями. То, что эти doi Veneri уже должны были представлять «небесную» и «земную», или «природную», Венеру, не доказано, но вполне вероятно, ибо образованные друзья Изабеллы д'Эсте, для которых была написана картина о Комусе, являлись великими знатоками теории «платонической» любви⁸², а Лукиан упоминал обнаженную Венеру Книдскую как 'Αφροδίτη Οὐρανία⁸³. Во всяком случае, сопоставление обнаженной Венеры с одетой было, несомненно, знакомо группе гуманистов и художников, близких к кругу самого Тициана.

Эта схема композиции, однако, восходит к очень раннему типу, который можно было бы охарактеризовать как «картину-диалог» — изображение двух аллегорических фигур, символизирующих и отстаивающих два противоположных моральных и богословских принципа. Интересно, что такие споры, или

συγκρίσεις, были распространены в классической литературе, тогда как классическое искусство придерживалось более наглядного изображения настоящих состязаний, например между Аполлоном и Марсием или между музами и сиренами, — по-христиански придавая первостепенное значение «слову», оно создало тип «диалога»⁸⁴, который мог быть представлен как спор абстрактных персонификаций. Когда стороны, участвовавшие в диалоге, олицетворяли такие понятия, как «Природа» и «Разум» (ил. 111) или «Природа» и «Милосердие» («Природа» часто отождествлялась с Евой, а «Разум» или «Милосердие» — с Девой Марией, то есть с «Новой Евой»), одна из них обычно изображалась обнаженной, а другая — одетой; и вполне возможно, что изображение «Природы» и «Милосердия» по обе стороны фонтана жизни (ил. 110) на обороте французской медали Константина (ок. 1400) было известно Тициану так же хорошо, как и ее лицевая сторона — скульпторам Чертозы в Павии⁸⁵.

Во всех этих примерах, как и в занимательной византийской миниатюре, на которой св. Василий изображен между «Мирским счастьем» и «Небесной жизнью» (ил. 109)⁸⁶, одетая женщина, в противоположность обнаженной, олицетворяет возвышенный принцип, а вот у Тициана в «*Geminae Veneres*» роли распределены наоборот. Это неудивительно, если учесть двойственное значение наготы как иконографического мотива. Не только в Библии, но и в римской литературе нагота в буквальном смысле часто воспринималась негативно, как признак бедности или бесстыдства⁸⁷. Однако в переносном смысле она обычно отождествлялась с простотой, искренностью и истинной сущностью в противоположность много-

речивости, лжи и обманчивой видимости. Все «обнажено и открыто Божьему взору»⁸⁸. Γυμνός λόγος — откровенная, правдивая речь. Nuda virtus* — истинная добродетель, почитавшаяся в старые добрые времена, когда богатство и социальные различия не имели значения⁸⁹, и уже Гораций говорит о nuda veritas**⁹⁰, хотя греческие авторы обычно представляли себе Истину в простом одеянии⁹¹.

Когда в конце классического периода нагота стала настолько необычной в общественной жизни, что ее надо было «объяснять», как любую другую «иконографическую» особенность, объяснение это могло иметь как положительный, так и отрицательный смысл. Те же авторы, которые не уставали порицать наготу Купидона и Венеры, истолковывали наготу Граций как признак целомудрия и искренности⁹². В Средние века укротители коней на Монте-Кавалло считались изображениями двух молодых философов по имени Фидий и Пракситель, которые пожелали быть представленными в обнаженном виде, потому что не нуждались в земных благах и потому что все было «обнажено и открыто их взору»⁹³.

Средневековое моральное богословие различало четыре символических значения наготы: nuditas naturalis*** — природное состояние человека, подразумевающее смирение; nuditas temporalis**** — отсутствие земных благ, обусловленное добровольным отказом от них (как у апостолов или монахов) или бедностью;

* Нагая добродетель (лат.).

** Нагой истине (лат.).

*** Нагота естественная (лат.).

**** Нагота преходящая (лат.).

nuditas virtualis* — символ невинности (предпочтительно невинности, обретаемой посредством исповеди) и nuditas criminalis** — признак похоти, тщеты и порока⁹⁴. Однако последняя оказалась практически исключенной из художественного обихода⁹⁵, и там, где средневековое искусство сознательно противопоставляло обнаженную фигуру одетой, отсутствие одежды означало нижестоящий принцип. Характерным примером nuditas naturalis служат вышеупомянутые диалоги между «Природой» и «Милосердием» или «Природой» и «Разумом».

С духом Проторенессанса связано истолкование обнаженности Купидона как символа «духовной природы» любви (Франческо Барберино) или использование совершенно обнаженной фигуры для изображения Добродетели; но и тогда изображение обнаженного мужчины шокировало меньше, чем женщины. Никколо Пизано мог изобразить обнаженного Геркулеса как олицетворение Силы уже приблизительно в 1260 году (кафедра Пизанского баптистерия)⁹⁶, но только в 1302/1310 году его сын Джованни отважился включить в группу Добродетелей, поддерживающих в его кафедре Пизанского собора царственную фигуру Марии-Спонса-Экклесии***, Умеренность, или Целомудрие, в виде классической «Venus Pudica»**** (ил. 113)⁹⁷.

Иконографически эти обнаженные олицетворения добродетелей носят еще чисто духовный характер, что также относится к самым ранним олицетво-

* Нагота добродетельная (лат.).

** Нагота преступная (лат.).

*** Невесты Церкви (лат.).

**** «Венера стыдливая» (лат.).

рениям «обнаженной Истины», которая появляется впервые (ок. 1350) возле одетой «Misericordia»^{*} в качестве иллюстрации к стиху псалма LXXXIV: «Милость и истина сретятся, правда и мир облобызаются» (ил. 112, 114)⁹⁸. Однако в итальянском Кватроченто представление об «обнаженной Истине» перешло в плоскость понятий светских. В основном благодаря Леону Баттисте Альберти, который в своем «Трактате о живописи» (первая латинская версия относится к 1436 году) привлек внимание передовых художников к «Клевете Апеллеса», описанной Лукианом: осуждение и наказание невинной жертвы, запоздало оправданной Раскаянием и Истиной⁹⁹. В своем описании этой аллегии Альберти следовал точному переводу греческого текста Гварино да Верона. Но если Лукиан ничего не говорил об облике Истины, а Раскаяние у него «рыдало стыдливо», то у Альберти наоборот: «вслед за Раскаянием появилась стыдливая и целомудренная юная дева по имени Истина» («una fanciulletta vergogniosa et pudica, chiamata: la Verita») ¹⁰⁰. Этот переход эпитета «pudica» или «pudibunda» от Раскаяния к Истине — перемена совсем небольшая и потому незамеченная — тем не менее весьма знаменателен. Ибо если раскаяние предполагает чувство вины, родственное стыду, то при чем тут «стыдливость и целомудренность» Истины, если только дело не в ее наготе: совершенно очевидно, что Альберти уже представлял Истину в облике обнаженной типа «Venus Pudica», возникающей на картине Боттичелли из Уффици и многих других парафразах и воплощениях темы Клеветы (ил. 115).

^{*} «Милосердие» (лат.).

Таким образом, фигура «nuda Veritas» стала одной из самых популярных персонификаций в искусстве Ренессанса и барокко; мы уже встречали ее в многочисленных изображениях «Времени, срывающего покров с Истины». И нагота как таковая, особенно по контрасту со своей противоположностью, стала восприниматься как символ истины в обобщенном философском смысле. Она интерпретировалась как проявление прирожденной красоты ($\phi\upsilon\sigma\iota\kappa\acute{o}\nu\ \acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\varsigma$, *pulchritudo in-pata*) в противоположность чисто внешней украшенности ($\epsilon\lambda\epsilon\iota\sigma\alpha\kappa\tau\omicron\nu\ \acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\varsigma$, *ornamentum*)¹⁰¹ и с развитием неоплатонического движения стала обозначать идеальное и умопостигаемое в противоположность физическому и чувственному, простую и «истинную» сущность в противоположность ее разнообразным и изменчивым «подобиям»¹⁰². И нетрудно понять, почему первый автор, ссылавшийся на «Любовь небесную и Любовь земную» Тициана, поэт по имени С. Франкуччи (1613), интерпретировал обнаженную фигуру как «Beltà disornata»^{*} и воспел ее, а не ее нарядную подругу: «Она знает, что благородное сердце любит и почитает неукрашенную красоту, тогда как грубое сердце ищет удовольствие в подобном себе грубом великолепии. И если Красота, богатая милостями природы, бедна золотом, оно [грубое сердце] взирает на нее свысока, словно солнце в небе могло бы украсить себя чем-нибудь, кроме собственных лучей»^{102a}.

«Любовь земная и Любовь небесная», по всей видимости, единственное произведение, в котором Тициан сознательно отдал дань неоплатоновской философии. Однако идея двух Венер, символизирующих од-

^{*} «Безыскусную красоту» (*um.*).

на — этический, а другая — чисто природный принцип, присутствует и в его дальнейшем творчестве. Многочисленные вариации на тему Лежащей Венеры, Туалета Венеры¹⁰³, Праздника Венеры, по Филострату¹⁰⁴, Венеры и Адониса и так далее прославляют Венеру как богиню телесной красоты и чувственной любви, другие идеализируют ее как божество супружеского счастья.

Именно в этой роли Венера появляется в двух известнейших «символических» картинах Тициана: так называемой «Аллегии маркиза Альфонсо д'Авалоса» из Лувра и так называемом «Воспитании Купидона» из Галереи Боргезе.

«Аллегория маркиза д'Авалоса», в действительности не имеющая отношения к этому достойному генералу¹⁰⁵, изображает величественного господина в доспехах, нежно и почтительно касающегося груди молодой женщины, которая в задумчивости держит на коленях большой стеклянный шар (ил. 118). Справа перед ней склоняются три фигуры: крылатый Купидон, несущий на плече связку палок, девушка в миртовом венке, чье выражение лица и жест выражают глубокую преданность, и третья фигура, держащая большую корзину роз и устремляющая к небу взор, полный радостного волнения.

Сюжет этой картины вовсе не проводы кондотьера на войну, как полагали, когда мужская фигура считалась изображением маркиза д'Авалоса, а счастливый союз обрученных или новобрачных. Жест господина встречается в таких произведениях, как «Обручение Иакова и Рахили»¹⁰⁶ или, даже в более сакраментальной форме, — в «Еврейской невесте» Рембрандта; а три второстепенных персонажа — не кто иной, как

Любовь, Вера и Надежда со своими атрибутами, подobaющими случаю.

Купидон обозначает любовь по определению, а связка, которую он несет вместо своего привычного оружия, — хорошо известный символ соединения¹⁰⁷. Пылкая девушка позади него, судя по выражению ее лица и жесту, — Вера¹⁰⁸; но миртовый венок говорит о том, что на нее возложена особая обязанность, — это «Fede Maritale»^{*}; мирт, неувядаемое растение Венеры — а следовательно, символ вечной любви — в классической литературе именовался *myrtus coniugalis*¹⁰⁹. И наконец, в третьей фигуре мы узнаем Надежду по ее восторженному взору (*occhi alzati*, как говорит Рипа)¹¹⁰ и по корзине с цветами, которые являются атрибутом Надежды, ибо «Надежда есть предвкушение плодов»¹¹¹; но в том, что цветы эти — розы, заключается смысл, аналогичный замене колчана Купидона связкой, ибо роза означает «наслаждение постоянной духовной близостью»¹¹².

Значение стеклянного шара, который держит на коленях дама, объяснить сложнее, ибо сфера — одна из самых переменных величин в иконографических уравнениях. Доктор Отто Брендел, готовящий монографию на данную тему, предлагает в качестве интерпретации «гармонию», одно из наиболее распространенных значений сферы как «самой совершенной формы»¹¹³, и это вполне соответствует символике связки в руках у Купидона и роз у Надежды. А то, что сфера стеклянная, означает хрупкость гармонии, ибо «стекло с его хрупкостью означает бренность всего земного»¹¹⁴. И это, наверное, самая восхитительная

* «Супружеская верность» (*ит.*).

подробность во всей аллегории. Мужчина, торжественно соединяясь со своей невестой, посвящает ей свою любовь, веру и надежду; а она, принимая его покровительство и преданность, берет на себя ответственность за то, что столь же совершенно, сколь и хрупко, — их общее счастье.

Картина Тициана, однако, представляет собой не только аллереорию, но и мифологический портрет. Нежные отношения между прекрасной женщиной и мужчиной в доспехах в сочетании с присутствием Купидона наводят на мысль о Марсе и Венере. И действительно, если некоторые последователи и подражатели Тициана пытались менять (не очень удачно) аллегорические элементы «д'Авалоса»¹¹⁵, другие использовали эту картину как образец для двойных портретов, изображающих знатные пары в виде Марса и Венеры. Примером этого могут служить: картина школы Паоло Веронезе¹¹⁶, две картины Париса Бордоне, причем одна из них явно подразумевает бракосочетание, ибо изображенная на ней дама срывает не лимон, а айву — символ супружества *par excellence* (ил. 121)¹¹⁷, и картина Рубенса¹¹⁸.

Может показаться странным, что почтенные супруги и даже молодожены изображались в виде Марса и Венеры, чьи отношения отнюдь не были освящены браком. Однако такая трактовка была не нова и вполне оправдана. Союз красоты и мужества представляется явно более естественным, чем союз красоты и ремесла; и действительно, у Гесиода и Павсания имеются свидетельства о том, что Марс был законным супругом Венеры задолго до того, как Гомер выдал ее замуж за Вулкана¹¹⁹, и что у них была дочь по имени Ἀρμονία, то есть Гармония. Эта старая традиция так

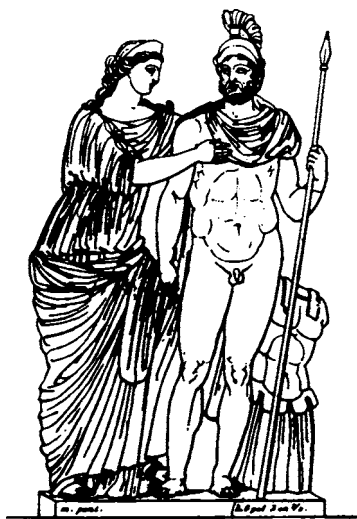
до конца и не была изжита, несмотря на гомеровскую версию. Она продолжала существовать в несколько искаженной форме в позднеантичной и средневековой мифографии¹²⁰ и в ученых трудах эпохи Ренессанса¹²¹, была безоговорочно принята византийским поэтом Максимом Планудом, который описал брачный пир Марса и Венеры, словно никогда не было ее брака с Вулканом¹²², и, что еще важнее, всегда оставалась в основе космологических, а позднее — астрологических теорий. Согласно Лукрецию, для которого, как мы помним, Венера была великой порождающей силой природы, только она способна обуздать разрушительное начало, которое символизирует Марс¹²³; в «Dionysiaca»^{*} Нонна и «Thebais»^{**} Стация мысль о том, что только любовь и красота могут умиротворить борьбу и ненависть и что их союз порождает всеобщую гармонию, стала столь важной, что Гармония, дочь Венеры и Марса, в обеих поэмах почти вездесуща¹²⁴; в любом трактате по астрологии как аксиома утверждается, что Венера своей мягкостью умиротворяет жестокость Марса, а он, ее «поклонник», не в силах поколебать ее нежную власть. Флорентийские неоплатоники придали этой теории глубокую метафизическую подоплеку¹²⁵.

Итак, отождествляя известную пару с Марсом и Венерой, Тициан связывал их союз не с тайной страстью гомеровских любовников, а с благоприятным слиянием двух космических сил, порождающих гармонию. Таким образом, он восстанавливал тип, уже известный в римском искусстве эпохи Антонина, где аллегорич-

^{*} «Дионисиях» (лат.).

^{**} «Фиваиде» (лат.).

ческое толкование мифа и мифологический портрет были одинаково en vogue*. Вероятно, Тициан был хорошо знаком с многократно повторенной мраморной композицией, представляющей Коммода и Криспину, эту царственную чету, как «союз Марса и Венеры»¹²⁶, и схожей с «д'Авалосом» во всем, кроме того, что главную роль в ней играет «Венера», а не «Марс».



Общеизвестно, что так называемая «Аллегория маркиза д'Авалоса» во многом предвосхищает один из самых поздних шедевров Тициана — «Воспитание Купидона» из Галереи Боргезе (ил. 119)¹²⁷. На этом полотне прекрасная молодая женщина, у которой на голове небольшая корона, а рукав перехвачен выше локтя браслетом, как на луврской картине, завязывает

* В моде (фр.).

глаза маленькому Купидону, уткнувшемуся в ее колени, в то время как другой Купидон, без повязки на глазах, опирается на ее плечо и отвлекает ее. Справа приближаются две девушки с оружием любви — одна из них протягивает лук, а другая, стоящая чуть ближе к основной группе, держит колчан.

Общий смысл картины не вызывает сомнений. Поскольку изображение Купидона с завязанными глазами у Тициана больше не встречается, мы вправе усматривать в противопоставлении двух божков любви особый смысл. Мотив молодой женщины, увенчанной короной, оглядывающейся через плечо на Купидона, восходит к классической формуле, обозначающей, что называется, «Сверхъестественное убеждение». Эта формула используется, например, в эллинистических изображениях Полифема или Париса, уступающих подстрекательству Эроса (ил. 120)¹²⁸, ее влияние на искусство Ренессанса отразилось в Исае Микеланджело, где Эрот превращен в ангела. На нашей картине, однако, происходит скорее разубеждение, чем убеждение героини. Она завязывает глаза Купидону, прижавшемуся к ее коленям, и при обычном ходе вещей лук и стрелы, принесенные двумя девушками, были бы отданы ему, чтобы он шел в мир и «озорничал».

Против этого явно возражает другой Купидон; дальновидный, он понимает, сколь опасно передавать оружие малышу с завязанными глазами, посылающему стрелы наугад, чтобы вызвать кратковременную иллюзорную страсть. Просит ли он развязать глаза своему сопернику¹²⁹ или сам хочет получить лук и стрелы, можно только гадать, хотя последнее кажется более вероятным, если учесть, что комплект оружия только один и что девушка на переднем плане, взволнованно

заглядывая в лицо своей госпоже, придерживает колчан, словно не знает, что с ним делать. Однако ясно одно: главная героиня послушает маленького советчика, притаившегося у нее за спиной, — Купидону с завязанными глазами не позволят баловаться с луком и стрелами. Она уже перестала завязывать ему глаза и внимает его сопернику вдумчиво и серьезно, как «прислушиваются к голосу разума». Более того, девушка с колчаном как две капли воды похожа на Супружескую Верность с картины «Аллегория д'Авалоса»; однако, если учесть соблазнительность ее одеяния, ей больше пристало наименование Супружеской Любви. Ее энергичная, серьезная спутница, одетая в костюм охотницы с перевязью через плечо, наводит на мысль о Диане, богине целомудрия.

Итак, в «Воспитании Купидона» Тициана присутствуют все признаки картины, написанной по случаю бракосочетания. Образ главной героини здесь не менее индивидуализированный, чем в «Аллегии маркиза д'Авалоса»; и может ли быть более подходящий случаю сюжет, чем Красота, выбирающая между Купидоном с завязанными глазами и Проницательной Любовью, — или, как говорили тогда, между Эротом и Антэротом, «*Amor Virtutis*»^{* 130}, особенно когда порукой мудрого выбора являются Супружеская Любовь и Целомудрие.

Остается, однако, невыясненным, кто такая главная героиня. Если говорить о ней как о конкретном человеке, то это, конечно, прекрасная невеста, которая расстается с богом игривых приключений¹³¹. Но кто она как «символический персонаж»?

* «Любовью к Добродетели» (лат.).

Франкуччи, самый ранний наш источник, отождествляет ее с Венерой, а двух девушек называет «двумя нимфами, враждебными Любви», призванными победить «вероломного Купидона с завязанными глазами». Он даже знает их имена: одна — «Dori, Ninfa pudica e bella»*, а другая, «готовая выстрелить», — «Armilla, gloria dell' honestate»**^{131a}. Такую интерпретацию принял Якопо Манилли (1650), который упоминает эту картину как «una Venere con due Ninfe»***¹³², а Карло Ридольфи (1648) описывает этот сюжет как «le Gratie con Cupidine et alcune pastorelle»****¹³³. Интерпретация Ридольфи — неточная даже с чисто фактической стороны, ибо на картине изображено не более трех фигур, — отвергнута современными искусствоведами, которые, так или иначе, склонны признать Venere Манилли. Отождествление главной фигуры с Венерой не вызывает сомнений, особенно если эту Венеру — повернувшуюся от Эрота к Антэроту — интерпретировать как 'Αφροδίτη 'Αλοστροφία, или «Venus Verticordia»*****¹³⁴, которая считалась «Третьей Венерой, помимо Небесной и Земной», и почиталась за то, что «отворачивает душу от бесстыдных желаний и обращает ум дев и жен от плотской любви к непорочности»¹³⁴.

Однако странная интерпретация Ридольфи, хотя, возможно, и вследствие просто неверного истолкования неоднократных упоминаний Франкуччи о трех Грациях^{134a}, может отражать более раннюю интерпретацию, которая, если рассматривать ее в свете

* «Дори, нимфа стыдливая и прекрасная» (*ит.*).

** «Армила, славная целомудрием» (*ит.*).

*** «Венера и две нимфы» (*ит.*).

**** «Грация с Купидоном и другой пастушкой» (*ит.*).

***** «Венера, обращающая сердца» (*лат.*).

идей Ренессанса, вполне совместима с теорией Венеры. Ибо если обычные мифографические источники изображают трех Граций как служанок или спутниц (*pedissequae*) Венеры, гуманисты-неоплатоники эпохи Ренессанса пришли к более философскому толкованию их отношения к Венере. Три Грации рассматривались как ипостаси единой сущности — Венеры, то есть как «Триединство», для которого Венера — это «Единство»; в них проявлялась тройственная природа Венеры, то есть высшей Красоты; так единый Бог проявляется в трех лицах — Отца, Сына и Святого Духа. Поэтому можно было заменить их традиционные имена (Аглая, Ефросинья, Талия) на другие, прямо указывающие на их нераздельность с Венерой. Их называли, например, *Pulchritudo*^{*}, *Amor*^{**}, *Voluptas*^{***} или *Pulchritudo, Amor, Castitas*^{****} (оба эти варианта обнаружены в качестве надписей на медалях Никколо Фьорентино; ил. 124)¹³⁵, и это не вопреки, а благодаря тому, что обычно сама Венера отождествлялась с *pulchritudo*. С такой точки зрения разница между двумя толкованиями «Воспитания Купидона» небольшая. В обоих случаях дама, которая делает выбор между Купидоном с завязанными глазами и Проницательной Любовью, является олицетворением Красоты, независимо от того, отождествляются ли три главные фигуры с *Venus Verticordia*, сопровождаемой двумя *ninfe*, символизирующими Супружескую Любовь и Целомудрие (что мне пред-

* Красота (*лат.*).

** Любовь (*лат.*).

*** Наслаждение (*лат.*).

**** Чистота (*лат.*).

ставляется наиболее вероятным), или с «Грацией Pulchritudo», сопровождаемой своими «сестрами» — Voluptas и Castitas¹³⁶.

Примечания

¹ О флорентийском неоплатонизме см. особенно: *Arnaldo della Torre*: Библ. 360, а также: *Robb N.A.*: Библ. 286 (с полезной библиографией). О Фичино ср. особенно: *Saitta G.*: Библ. 293; *Hak H.J.*: Библ. 133, а также: *Cassirer E.*: Библ. 59, *passim*.

² Возрождение все еще вынуждено было воспринимать Платона через труды его последователей, и до Лейбница практически не делалось и не постулировалось существенного различия между платонической и неоплатонической составляющими; см.: *Klibansky R.*: Библ. 165. Интересно отметить, что Фичино уже в 22 года освоил Ямвлиха, Прокла, Дионисия Псевдо-Ареопагита и «Гермеса Трисмегиста», в то время как Платона — только «winkte hem van verre» (*Hak H.J.*: Библ. 133. Р. 18).

³ См.: *Goodenough E. R.*: Библ. 120.

⁴ Письмо Фичино архиепископу Джованни Никколини: цит. по: *Hak H.J.* *Op. cit.* Р. 63.

⁵ Последующее краткое изложение системы Фичино, конечно, подразумевает выявление только ее основных концепций, важных для данного исследования.

⁶ *Ficino M.* *Dialogus inter Deum et animam theologus*: Библ. 90. Р. 610 (перевод см.: *Cassirer E.*: Библ. 59. S. 201): «Coe-lum et terram ego impleo et penetro et contineo. Impleo, non impleor, quia ipsa sum plenitudo. Penetro, non penetror, quia ipsa sum penetrandi potestas. Contineo, non contineor, quia ipsa sum continendi facultas»*.

* «Небо и землю Я наполняю, и проникаю, и содержу. Наполняю, но ненаполняю, ибо Я сам полнота. Проникаю, но непроникаю, ибо Я сам сила проникновения. Сoderжу, но несoderжим, ибо Я сам возможность содержания» (*лат.*).

7 *Ficino M.* Theolog. Platon., X, 7.: Библ. 90. P. 234: «...divinus influxus, ex Deo manans, per coelos penetrans, descendens per elementa, in inferiorem materiam desinens...»*

8 *Ficino M.* Ibid. IX, 4. P. 211 (цит. по: *Cassirer E.* Библ. 59. S. 141).

9 О связи Сатурна с *mens* и созерцанием, а Юпитера — с *anima-ratio* и деятельной жизнью см.: *Panofsky E., Saxl F.* Библ. 253. Одно из наиболее кратких и ясных суждений по поводу этой доктрины можно найти у Пико делла Мирандолы в его Комментариях к Бенивьени (Библ. 267, 1, 7, fol. 10, 11, 17; fol. 30 v.). Даже кастрацию Урана Сатурном можно интерпретировать как символическое выражение того, что Единое (Бог), создав Космический Ум, прекратил порождение, а кастрация Сатурна Юпитером должна быть исключена: Юпитер только связывает Сатурна, то есть *mens* постоянен (созерцателен), а *anima-ratio* при этом *mobilis per se* (активна). Дополнительную информацию о Комментариях Пико к стихам Бенивьени см.: *Robb N.A.* Op. cit. P. 60 s., 297, 305 s.

10 *Ficino M.* In Convivium Platonis Commentarium (далее — Conv.), II, 3.: Библ. 90. P. 1324. Из этого определения следует, что ортодоксальный неоплатонизм должен был одобрять платиновский протест против привычного, чисто феноменального определения красоты как гармонической соразмерности частей по отношению к целому и друг к другу в сочетании с соответствующим цветом; см.: *Ficino M.* Conv. V, 3.: Библ. 90. P. 1335; или его Комментарий к Плотину: Ennead., 1, 6.: Библ. 90. P. 1574, где также подчеркивается превосходство визуальной красоты над звуковой: «pulchritudo est gratia quaedam quae magis est in his, quae videntur, quam quae audiuntur, magis etiam, quae cogitantur, neque est proportio»**. О конфликте неоплатонического и

* «Божественное течение, из Бога струящееся, чрез небеса проникающее, чрез стихии сходящее, в низшем веществе завершающееся...» (*лат.*)

** «Красота есть некая благодать, которой больше в том, что видится, нежели в том, что слышится, а еще более в том, что мыслится, и нет соразмерности» (*лат.*).

«феноменального» определения красоты в художественных теориях XVI века см.: *Panofsky E.*: Библ. 244. S. 27 ss., 55 ss., 122 ss. Об оценке визуальной и звуковой красоты см. прим. 69.

¹¹ С этой точки зрения граница между наукой и магией становится столь же эфемерной, как между восхищением земной красотой и поклонением божественной благодати. Для Фичино целенаправленное использование астральных сил, даже изготовление астрологических талисманов, по существу, тождественно использованию растений в медицине, ибо они также обязаны своими свойствами небесным телам.

¹² *Pico*. I, 9: Библ. 267, fol. 12 ss., passim.

¹³ *Ficino M.* Ennead. II, 4: Библ. 90. P. 1642 ss., особенно гл. 7, 11, 13, 16. Комментарии Фичино к Плотину в оксфордском издании Плотина опубликованы Крезером (*Creuzer G.F.* 1835).

¹⁴ *Ficino M.* Areopag.: Библ. 90. P. 1084: «Materia neque malum est, neque proprium bonum, sed aliquid necessarium»*.

¹⁵ *Ficino M.* Ennead. I, 8: Библ. 90. P. 1581 ss., особенно гл. 8 («Quomodo materia est causa mali»**) и 10.

¹⁶ *Ficino M.* Ennead. II, 4, chapt. 16: Библ. 90. P. 1654. Материя есть «non simpliciter quasi nihilum, sed extrema ad primum ens oppositio... Proinde, cum acceptis bonis, id est formis, adhuc restet informis... formarumque iacturae sit prona, merito adhuc dicitur esse malum»***.

¹⁷ *Ficino M.* Ennead. I, 8, chapt. 8: Библ. 90. P. 1587: «Formae quidem sub coelo a coelestibus longe degenerant. Illinc [следует читать: Illic] enim purae sunt et integrae et efficaces, passionis expertes, neque pugnaces. Hi [следует читать: Hic] autem commixtione aliqua inquinatae mancae, inefficaces, in-

* «Материя и не зло, и не собственно добро, но нечто необходимое» (лат.).

** «Как материя есть причина зла» (лат.).

*** «Не просто словно бы ничто, но крайнее противопоставление первому существу... Поэтому она, хотя и восприняла благо, то есть образ, до сих пор остается безобразной... склонна к утрате образа, по справедливости до сих пор говорится, что она есть зло» (лат.).

numeris subditae passionibus, et, siquid agunt, ad perniciem inter se pugnantes»*.

¹⁸ *Robb N. A.* Op. cit. P. 66.

¹⁹ *Landino C.*: Библ. 179. Fol. L3 v. Прочие отрывки на эту тему см. ниже.

²⁰ Термины, использованные в диаграмме, в основном взяты из Комментария Фичино к Плотину: *Ficino M.* Ennead. I, 1: Библ. 90. P. 1549 ss.; *Idem.* De vita triplici. III, 22: Библ. 90. P. 564.

²¹ *Ficino M.* Ennead. III, 2: Библ. 90. P. 1619: «Quomodo anima rationalis non subest fato, irrationalis verso subest»**. См. также: Библ. 90. P. 1673 ss.

²² *Ficino M.* Theolog. Platon. VIII, 16.: Библ. 90. P. 200. Цит. по: *Cassirer E.*: Библ. 59. S. 74.

²³ *Ficino M.* In Platonis Alcibiadem Epitome: Библ. 90. P. 133: «Est autem homo anima rationalis, mentis particeps, corpore utens»***.

²⁴ *Ficino M.* Theolog. Platon. III, 2: Библ. 90. P. 119, где душа человека названа «essentia tertia et media»****.

²⁵ Ср.: *Robb N. A.* Op. cit. P. 67 ss.; *Hak H. J.* Op. cit. P. 93 ss.; *Cassirer E.* Op. cit. P. 68 ss. О знаменитой речи Пико делла Мирандолы «Oratio de huminis dignitate»****, где наилучшим образом развита эта концепция, см. особенно: *Cassirer E.* Op. cit. P. 90.

²⁶ *Ficino M.* Theolog. Platon. II, 2.

²⁷ *Ficino M.* Quaestiones quinque de mente: Библ. 90. P. 680.

²⁸ Письмо Фичино цитируется на с. 319—320.

²⁹ См., например: *Landino C.*: Библ. 179. Fol. A5 v./A6. Душа человека, спустившаяся «hanc ultimam faecem»*****, оста-

* «Некоторые образы под небом от неба далеко отошли и выродились. Оттуда [следует читать: там] они чисты, нерушимы и действительны, не причастны страсти и невоинственны. Они [следует читать: здесь] же увечны, загрязнены неким смешением, бездейственны, подвержены бесчисленным страстям и, что бы ни делали, до смерти друг с другом воюют» (лат.).

** «Как разумная душа не подчинена судьбе, а неразумная подчинена переменам» (лат.).

*** «Человек есть разумная душа, причастная рассудку, пользующаяся телом» (лат.).

**** «Третья и срединная сущность» (лат.).

***** «Речь о человеческом достоинстве» (лат.).

***** «На самое дно» (лат.).

ется оглушенной своим падением до тех пор, пока не восстановит в памяти свое предыдущее состояние, «хоть и смутно». Это воспоминание является причиной ее «ardor divinarum rerum»*, которую она старается удовлетворить в пределах своего телесного существования, но эта ностальгия проходит лишь после смерти: «At vero cum iam omni mortalitate exuti fuerint animi nostri, et in simplicem quandam naturam reversi, tum demum diuturnam sitim dei cognoscendi non modo sedare, sed penitus extinguere licebit»**.

^{29a} Для флорентийских неоплатоников было само собой разумеющимся связывать платоновскую идею предсуществования и реинкарнации души с догмой воскресения в христианском понимании. В качестве доказательства К. Тольнай (Библ. 355. Р. 306, п. 1) приводит отрывок из комментария Фичино к «Федру» Платона: «ubi videtur [Платон] mortuorum resurrectionem vaticinari»***; в принстонской копии «Quaestiones Camaldulenses» (IV, fol. L6 v.) Ландино, где Альберти объясняет платоновскую теорию реинкарнации, почерком начала XVI века написано на полях: «Opinio Platonis de resurrectione»****.

³⁰ *Landino C.*: Библ. 179. Fol. A5 v./A6. Когда душа восстала «смутную память» о своем предшествовавшем существовании «iustitiaque ac religione, veluti duabus alis suffulta, se in altum erigit, atque dei lucem, quoad animi acies contagione corporis hebetata patitur, non sine summa voluptate intuetur»***** (ср. также: fol. K2 v./3 с подробным объяснением «duae alae»: «totidem virtutum genera, et aes, quae vitae actiones emendant, quas uno nomine iustitiam nuncupat, et eas, quibus in veri cog-

* «Рвения к Божественному» (лат.).

** «Когда же наши души будут уже изъяты из всякой смертности и возвращены в некую простую природу, тогда наконец будет позволено не только утолить длительную жажду познания Бога, но и внутри погасить» (лат.).

*** «Где он [Платон], как представляется, пророчествует о воскресении мертвых» (лат.).

**** «Мнение Платона о воскресении» (лат.).

***** «Она, поддержанная справедливостью и религией, словно двумя крылами, поднимается ввысь и, до тех пор пока острие духа страдает, притупленное соприкосновением с телом, не без высшего наслаждения взирает на божественный свет» (лат.).

nitioem ducimur, quas iure optimo religionem nominant...»³¹). О платоновском происхождении интерпретации Справедливости не как «особой добродетели, стоящей рядом с Благоразумием, Силой и Умеренностью», а как «той основополагающей силы в душе, которая назначает для каждой из них определенную функцию», и о важности этой концепции для программы Станцы делла Сеньятура см.: *Wind E.*: Библ. 405.

³¹ *Landino C.*: Библ. 179. Fol. A5 v.: «Laudat iditur [Вергилий] eos qui diuturna investigatione varias disciplinas atque scientias excogitarunt... Sed ut ne alterum vitae genus inhonratum relinqueret, et rectas actiones sic persequitur:

Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi,
Quique sacerdotes casti, dum vita manebat,
Quique pii vates et Phoebo digna locuti»³².

Аналогичный комментарий на тот же самый отрывок (Aen. VI, 660 ss.) можно найти в четвертом диалоге (fol. L5).

³² *Landino C.*: Библ. 179. Fol. C2: «Sorores enim sunt, sub eodem tecto habitant Maria atque Martha, amboe deo placent, Martha ut pascat, Maria ut pascatur... Quapropter haerebimus Marthae, ne humanitatis officium deseramus; multo tamen magis Mariae coniungemur, ut mens nostra Ambrosia Nectareque alatur»³³. По существу, это примиряющее утверждение являет-

* «Двух крыльев»: «столько же родов добродетелей: те, что исправляют деяния жизни, объединяются под именем справедливости, а те, которыми мы ведомы к познанию истины, с полным правом называют религией» (*лат.*).

** «Итак, он [Вергилий] хвалит тех, которые по длительном исследовании придумали различные учения и науки... Но чтобы не оставался без чести иной род жизни, он далее так описывает праведные деяния: Здесь мужам, что погибли от ран в боях за отчизну, / Или жрецам, что всегда чистоту хранили при жизни, / Тем из пророков, кто рёк только то, что Феба достойно» (*лат.*) (Энеида. Кн. 6, 660—662. Перевод С. Ошерова).

*** «Ведь они сестры, под одним и тем же кровом обитали Марфа и Мария, и обе угодны Богу, Марфа — тем, что служила Пастырю, а Мария — тем, что внимала Ему... Вот почему мы будем держаться Марфы, чтобы не отказаться от обязанности человеческого служения; однако многим более соединимся с Марией, дабы дух наш питался амброзией и нектаром» (*лат.*).

ся доводом в пользу *vita contemplativa*. Fol. B2: «Vides igitur minime contemnendam esse vitam, quae in agendo versatur. Maxime enim naturam humanam contingit suaque industria suisque laboribus mortalium genus inter sese suavi vinculo colligat et, ut iustitiam et religionem colat, efficit. Verum, cum mens nostra (qua sola homines sumus) non mortali actione sed immortalis cognitione perficiatur... Quis non viderit speculationem esse longe anteponendam?»*

33 *Pico*. II, 7: Библ. 267. Fol. 23.

34 *Ficino M.* De vita triplici. I, 6: Библ. 90. P. 498.

35 Ср., например, *Pico*. Op. cit.: «Con questo viso vidde Moyse vidde Paolo, viddono molti altri eletti la faccia de Dio, et questo e quello che nostri Theologi [*т.е. неоплатоники*] chiamano la cognitione intellettuale, cognitione intuitiva»**.

36 *Ficino M.* Conv. VII, 14, 15: Библ. 90. P. 1361 ss. Ср. Комментарий к Платону (*Phaedrus* IV ss. P. 1365 ss. и некоторые другие отрывки).

37 *Ficino M.* Conv. II, 8: Библ. 90. P. 1327; ср. с «Придворным» Б. Кастильоне, в котором любовь названа «*vital morte*» (цит. по: *Robb N.A.* Op. cit. P. 193).

38 *Ficino M.* De Christian. Relig. XV: Библ. 90. P. 29; *Idem*. Concordia Mosis et Platonis (*Ibid.* P. 866 ss.).

39 О неоплатонической теории любви см. особенно: *Cassirer E.* Op. cit. P. 138 ss.; *Hak H.J.* Op. cit. P. 93 ss.; *Robb N.A.* Op. cit. P. 75 ss. (о Комментарий Фичино к «Пирю»), 112 ss. (о его Комментарий к Беневьени и Пико).

* Созерцательной жизни... «Итак, ты видишь, что совершенно не следует презирать жизнь, проводимую в действии. Ведь она чрезвычайно сильно затрагивает человеческую природу, связывая род человеческий приятными узами с помощью усердия и трудов, а также побуждая его поддерживать справедливость и религию. Тем не менее, когда наш дух (благодаря ему одному мы люди) совершенствуется не смертным действием, но бессмертным познанием... Кто не увидит, что созерцание должно быть гораздо предпочтительнее?» (*лат.*)

** «Подобное зрение дано было Моисею, дано было Павлу и многим другим избранникам, которые видели лик Божий, и именно это наши теологи провозглашают познанием Бога через разум и чувство» (*ит.*).

40 См. письмо Фичино к Филиппо (не Луке) Контронни: Библ. 90. Р. 632 (ср.: *Cassirer E.* Op. cit. Р. 139): «Mitto ad te amorem, quem promiseram. Mitto etiam religionem, ut agnoscas et amorem meum religiosum esse, et religionem amatoriam»*.

41 *Ficino M.* Conv. II, 2: Библ. 90. Р. 1324: «Quoniam si Deus ad se rapit mundum mundusque rapitur, unus quidem continuus attractus est a Deo incipiens, transiens in mundum, in Deum denique desinens, qui quasi circulo quodam in idem, unde manabit, iterum remeat. Circulus itaque unus et idem a Deo in mundum, a mundo in Deum, tribus nominibus nuncupatur: prout in Deo incipit et allicit, pulchritudo; prout in mundum transiens ipsum rapit, amor; prout in autorem remeans ipsi suum opus coniungit, voluptas»**. Глагол «allicit» предполагает старое этимологическое происхождение «κάλλος» (красота) от «καλεῖν» (звать), которое было очень популярно у неоплатоников.

42 *Pico.* II, 2: Библ. 267. Fol. 19, цит.: с. 227.

43 *Ficino M.* Conv. I, 4: Библ. 90. Р. 1322: «Amor sit fruendae pulchritudinis desiderium»***. Итальянский перевод этого определения («Amore è desiderio di fruire la bellezza») бесконечно повторяется во всех более поздних трактатах и диалогах о любви.

44 *Pico.* II, 2: Библ. 267. Fol. 18 v.

45 *Ficino M.* Conv. II, 7: Библ. 90. Р. 1326 («De duobus amoris generibus ac de Duplici Venere»****), locus classicus доктри-

* «Посылаю тебе любовь, которую обещал. Посылаю также религию, дабы ты познал, что любовь моя религиозна, а религия любвеобильна» (лат.).

** «Ибо если Бог восхищает к себе мир и мир восхищен, то это есть одно непрерывное притяжение, которое, начинаясь от Бога, переходя в мир и наконец завершаясь в Боге, вновь возвращается в то же место, откуда произошло, словно по некоей окружности. Итак, одно и то же круговращение от Бога к миру и от мира к Богу называется тремя именами: в том случае, когда оно начинается в Боге и влечет, то красота; когда, переходя в мир, само восхищает, то любовь; когда же, возвращаясь к Создателю, соединяется с собственным делом, то наслаждение» (лат.).

*** «Любовь есть желание наслаждаться красотой» (лат.).

**** «О двух родах любви и о двойной Венере» (лат.).

ны, кратко изложенный в следующих абзацах. Ср. также: Комментарий к Плотину, *Ennead.* III, 5. P. 1713 ss., особенно гл. 2 и 3 («*Geminae Veneres*»), и там же: I, 6. P. 1574 ss., особенно гл. 4: «*Duplex pulchritudo est...*»

46 *Ficino M.*: *Comm. in Enn.* I, 6. P. 1574.

47 Об отличной от Фичино интерпретации двух Венер у Пико см. прим. 51.

48 *Ficino M.* *Conv.* II, 7.: Библ. 90. P. 1327. Ср.: *Ibid.* VI, 7. P. 1344: «*Sint igitur duae in anima Veneres: prima coelestis, secunda vero vulgaris. Amorem habeant ambae, coelestis ad divinam pulchritudinem cogitandam, vulgaris ad eandem in mundi materia generandam... immo vero utraque fertur ad pulchritudinem generandam, sed suo utraque modo*»*.

49 Подробное описание стадий, посредством которых эта цель может быть достигнута и которые сравниваются со ступенями лестницы Иакова, можно найти у Пико (III, 10.: Библ. 267, fol. 64 ss.): 1. Восхищение зримой красотой индивидуума (Чувства). 2. Идеализация именно этой зримой красоты (Воображение). 3. Интерпретация ее как примера зримой красоты в целом (Разум, обращенный к визуальному опыту). 4. Интерпретация зримой красоты как выражения моральных ценностей («*Conversione dell'anima in se*»; Разум, отказывающийся от визуального опыта). 5. Интерпретация этих моральных ценностей как отражения ценностей метафизических (Разум, слагающий, так сказать, с себя полномочия в пользу Ума). 6. Интерпретация метафизических ценностей как функций всеобщей умопостигаемой красоты (Человеческий Ум, объединяющийся с Космическим Умом). Следует заметить, что в этой системе (которая на века овладела воображением поэтов-метафизиков) подъем с уровня 4 на уровень 6 повторяет в нематериальной сфере подъем с уровня 1 на уровень 3, так что простая любовь к «внутренней красоте» индивидуума, не говоря уже о его мо-

* «Итак, да будут в душе две Венеры: первая — небесная, вторая — обыденная. Обе они владеют любовью, небесная — к познанию божественной красоты, обыденная — к порождению ее же в веществе мира сего... впрочем, обе стремятся к порождению красоты, но каждая на свой манер» (*лат.*).

ральных добродетелях, еще не равнозначна платонической любви; ср.: *Pico*. II, 10: Библ. 267, fol. 24 v.

⁵⁰ *Ficino M.* Conv. IV, 8: Библ. 90. P. 1345: «Amor... omnis incipit ab aspectu. Sed contemplativi hominis amor ab aspectu ascendit in mentem. Voluptuosi ab aspectu descendit in tactum. Activi remanet in aspectu... Contemplativi hominis amor divinus, activi humanus, voluptuosi ferinus cognominatur»; ср.: Ibid. II, 7. P. 1327: «Siquis generationis avidior contemplationem deserat, aut generationem praeter modum cum feminis, vel contra naturae ordinem cum masculis prosequatur, aut formam corporis pulchritudini animae praeferat, is utique dignitate amoris abutitur».

⁵¹ *Ficino M.* Conv. VII, 3: Библ. 90. P. 1357. Фичино-врач, конечно, был знаком с медицинской теорией, согласно которой необузданная любовь является формой безумия и называется «hereos» (ср.: *Lowes J. L.*: Библ. 201). Разница между божественной, человеческой и животной любовью также отражена у Пико (II, 5: Библ. 267. Fol. 20 v./21, и подробно: II, 24 и 25, fol. 36 v. ss.). Существует, однако, следующее различие: Фичино, говоря о трех типах любви, не увеличивает число Венер, о которых говорили Платон и Плотин, потому что он отказывается от amor ferinus, просто называя ее родом безумия, которое не имеет отношения ни к Венере, ни к способностям человеческой души. Менее ортодоксальный платоник Пико, не склонный рассматривать моральные проблемы с медицинской точки зрения, стремился связать три формы любви с тремя психологическими состояниями. Поэтому ему нужны были три Венеры, которые соответствовали бы этим способностям, и он ввел «вторую небесную Венеру», которая, согласно ему, является дочерью Сатурна и, таким образом, занимает среднее положение между платоновской «Ἀφροδίτῃ Οὐρανία» (дочерью Урана) и «Ἀφροδίτῃ Πάνδημος» (дочерью Зевса и Дионы). Последняя, таким образом, перестает быть «благородной и почитаемой». Некоторое подтверждение этому можно найти в разногласии мифографов относительно того, было ли море, из которого появилась не имеющая матери Венера, оплодотворено гениталиями Урана или Сатурна (ср., например, *Mythographus* III, 1, 7: Библ. 38. P. 155).

В сводной таблице показана разница между Пико и Фичино:

Типы любви	Фичино		Пико дела Мирандола	
	Соответствующая способность человеческой души	Соответствующая Венера	Соответствующая способность человеческой души	Соответствующая Венера
1	2	3	4	5
Amor divinus (Amor divino)	Mens (intellectus)	Venus Coelestis, дочь Урана	Intelletto	Venere Celeste I, дочь Урана
Amor humanus (Amore humano)	Все другие способности человеческой души	Venus Vulgaris, дочь Зевса и Дионы	Ragione	Venere Celeste II, дочь Сатурна
Amor ferinus (Amore bestiale)	— — — (Безумие)	— — — (Безумие)	Senso	Venere Volgare, дочь Зевса и Дионы

⁵² Тракта́т верного ученика Фичино Франческо Каттани ди Дьяччето (Библ. 62) является всего лишь «учебником» по ортодоксальной флорентийской теории.

⁵³ Ср.: *Robb N.A.*: Библ. 286. Р. 197 ss.; и более подробно: *Pflaum H.*: Библ. 265.

⁵⁴ О Дж. Бруно см.: *Cassirer E.*: Библ. 59, *passim*; о влиянии флорентийского неоплатонизма в Англии: *Idem.*: Библ. 60.

⁵⁵ *Tomitano V.*: Библ. 358; цит. по: *Toffanin G.*: Библ. 344. Р. 137. В целом о «Диалогах о любви» см.: *Pflaum H.*: Библ. 265; *Robb N.A.*: Библ. 286. Р. 176 ss. (с дальнейшими ссылками). В дополнение см.: *Toffanin G.* Op. cit.; *Ferrero G. G.*: Библ. 89.

⁵⁶ Первое издание — Венеция, 1505, второе — Венеция, 1515. Ср.: *Robb N.A.*: Библ. 286. Р. 184 ss., с последующими ссылками.

⁵⁷ Ср.: *Robb N.A.* Op. cit. Р. 190 ss., с последующими ссылками.

⁵⁸ Большая часть этой учености позаимствована у Марио Экви́колы (*Equicola M.*: Библ. 84, ср. выше). О нем см.:

Robb N.A.: Библ. 286. Р. 187 ss., где, однако, издание 1554 года ошибочно названо вторым, и *Cartwright J.*: Библ. 58, *passim*. Трактат Эквицолы, начатый на латыни уже в 1494 году, стоит особняком. Не являясь ни философским трактатом, ни художественным произведением, он представляет собой своего рода энциклопедию и чрезвычайно интересен своей исторической направленностью, что было уникальным для того времени. В первой книге автор делает обзор не только ренессансной литературы о любви, от Фичино до Джованни Якопо Каландры (его собрата при дворе Изабеллы д'Эсте), чей трактат «Ауга», по-видимому, ни разу не был опубликован, но также обобщает мнения Гвиттоне д'Ареццо, Гвидо Кавальканти, Данте, Петрарки, Франческо Барберино, Боккаччо и даже «Жана де Мена» как автора «Романа о Розе» и трубадуров.

59 *Robb N.A.*: Библ. 286. Р. 192.

60 Мы готовы признать, что Спенсер вдохновлялся скорее «Cortigiano» Кастильоне, чем эзотерическими трактатами флорентийских Отцов; ср. великолепную статью: *Lee R.W.*: Библ. 186.

61 *Ficino M.*: Библ. 90. Р. 1320. Платонический кружок действительно обычно отмечал эту дату пиром (Convivium).

62 Действие «Asolani» Бембо происходит в садах Екатерины Корнаро, бывшей королевы Кипра, где свадьбе ее любимой фрейлины предшествуют три дня веселья и приятных бесед о достоинствах любви. В первой книге любовь осуждается, во второй — восхваляется, а в третьей проблема решается при помощи «платонической» теории о двух типах любви. Другой диалог, происходящий в парке, — это «Леонора» Дж. Бетусси, перепечатанная в кн.: *Zonta G.*: Библ. 413.

63 Опубликован в кн.: *Zonta G.* Op. cit. Действие диалога «Raverta» Бетусси происходит в будуаре венецианской поэтессы Франческины Баффа, или Беффа.

64 Иногда красота определяется даже языком математических пропорций, что отнюдь не правомерно, с точки зрения неоплатоников (ср. прим. 10).

65 О близкой к платонической метафизике поцелуя см., например: *Robb N.A.*: Библ. 286. Р. 191; *Toffanin G.*: Библ. 344.

66 Ср., например: *Equicola M.*: Библ. 84. Кн. V, или *Cartari V.*: Библ. 56. Р. 454, где различие между «amore dishonesto

е brutto» и «amore bello e honesto»^{*} сокращается относительно нашей души до «quello che è rio» и «le cose buone»^{**}. Такая концепция возвращает нас к Ремигию, на которого ссылается «Мифограф III» (II, 18: Библ. 38. Р. 239): «Duae autem secundum Remigium sunt Veneres; una casta et pudica, quam honestis praeesse amoribus quamque Vulcani dicit uxorem; dicitur altera voluptaria, libidinum dea, cuius Hermaphroditum dicit filium esse. Itidemque amores duo, alter bonus et pudicus, quo sapientia et virtutes amantur; alter impudicus et malus, quo ad vitia inclinamur»^{***} (отрывок из Ремигия цит. по: *Liebeschutz H.*: Библ. 194. S. 45).

⁶⁷ Это особенно касается «Raverta» Дж. Бегусси, где «Venere Volgare» характеризуется с точки зрения Пико, а не Фичино, несмотря на то что Пико ввел вторую «Venere Celeste» как промежуточную.

⁶⁸ Об этом рецидиве петраркизма в рамках платонической философии см. главным образом: *Toffanin G.*: Библ. 344. Р. 134 ss.; *Ferrero G.G.*: Библ. 89. Бенедетто Варки, главный «платоник» середины XVI века, цитирует Петрарку почти на каждой странице (Библ. 365. Р. 271—457). Поэтому Пьетро Аретино высмеивал не только его неоплатоническую манеру речи («Il Filosofo», особенно V, 4), но и постоянные цитаты из Данте и Петрарки, которые он включает в свои «Ragionamenti», диалоги, далекие от возвышенности (Библ. 12 и 13).

⁶⁹ Часто проводят параллель между великими венецианскими художниками и двумя Габриэлис (хотя Флоренция практически не имела в то время значительной музыки) и обращают внимание на огромную роль музыки в живописи Джованни Беллини, Джорджоне, Тициана и Веронезе.

^{*} «Любовью отвратительной и бесчестной» и «любовью целомудренной и прекрасной» (*ит.*).

^{**} «Того, что есть грех» и «доброе дело» (*ит.*).

^{***} «Согласно Ремигию, есть две Венеры: одна чистая и целомудренная, покровительствующая честной любви, ее он называет супругой Вулкана; другую же он именует богиней наслаждений и похоти, это та, у которой есть сын Гермафродит. Равным образом, есть две любви, одна благая и целомудренная, которой любезны мудрость и добродетели; другая же бесстыдная и злая, склоняющая нас к порокам» (*лат.*).

В связи с этим интересно отметить, что Бембо и Бетусси считают ухо, а не глаз проводником духовной красоты и любви (*Bembo P. Asolani*, III: Библ. 26. P. 217; *Betussi G. Raverta*, см. Библ. 413). С ортодоксальной точки зрения это недопустимо.

⁷⁰ *Vasari G.*: Библ. 366. Т. V. P. 427: «La zuffa di Cupido e d'Apollo, presenti tutti gli Dei»*. Вазари приписывает гравюру — датированную 1545 годом, а это на год позже опубликования «Convito» Фичино на итальянском языке — Энеа Вико; однако, по общему мнению, правомерна атрибуция Барча, считающего автором этой гравюры Никола Беатризе (*Bartsch A. von. Le Peintre graveur. Vol. XV. P. 262. No. 44*).

⁷¹ En Ratio dia, en hominum aerumnosa Cupido
Arbitrio pugnant, Mens generosa, tuo.

Tu vero hinc lucem factis praetendis honestis,
Illinc obscura nube profana tegis.

Si vincat Ratio, cum sole micabit in astris;
Si Venus, in terries gloria fumus erit.

Discite, mortael, tam praestant nubibus astra,
Quam ratio ignavis sancta cupidinibus.

⁷² См. с. 235.

⁷³ Ср.: *Panofsky E.*: Библ. 243. S. 173 ss., со ссылками на предшествующие интерпретации. Общеизвестное теперь название «Amore celeste e mondano», которое является вполне правильным, кажется, впервые появилось у Д. Монтелати-чи (*Montelatici D.*: Библ. 219).

⁷⁴ См. с. 97.

⁷⁵ Ср., например, слово «Fecondità»** у Рипы.

⁷⁶ См.: *Marle R. van.*: Библ. 210. Vol. II, 1932. P. 462. Мотив ловушки объясняется псалмом XXV, 15 (Вульгата): «Oculi mei semper ad dominum, quoniam ipse evellet de laqueo pedes meos»***. Кроме того, на шпалере «Amour sacré» изображены

* «Единоборство Купидона и Аполлона в присутствии всех богов» (*ит.*).

** «Плодородие» (*ит.*).

*** «Очи мои всегда к Господу; ибо Он извлекает из сети ноги мои» (*лат.*).

феникс («figura resurrectionis»*) и пеликан («figura passionis»**) и цитируются следующие стихи псалмов (все числа искажены ткачом): XCVII: 11; XVII: 15; XXX: 1; XVI: 10; CII: 6. На второй шпалере на заднем плане представлена изысканная пара влюбленных и многочисленные надписи с обвинениями Купидона из Овидия, Тибулла, Сенеки, Проперция и св. Амбросия. У Купидона завязаны глаза и на талии — пояс из сердец.

⁷⁷ См. с. 241.

⁷⁸ Ср. с. 239 и далее. Кроме того, см.: *Ficino M.* Conv. I, 2, 3: Библ. 90. P. 1321 («Amor», происходящий от «Chaos»), и особенно: VI, 3. P. 1341: «Atque ita amorem ex huiusmodi mixtione medium guendam effectum esse volumus inter pulchrum et non pulchrum, utriusque participem»***. На символическое значение поведения тициановского Купидона мое внимание обратил доктор Отто Брендел.

⁷⁹ Рельефы на саркофаге, изображенные Тицианом в классическом стиле, пока что не нашли объяснения.

⁸⁰ *Pliny.* Nat. Hist. XXXVI, 20 (*Overbeck J.A.*: Библ. 236. Nr. 1227). Отрывок цитируется также в кн.: *Gyraldus L.G.*: Библ. 127. Bd. I. Col. 395; *Equicola M.* II, 3: Библ. 84. Fol. 60 v.

⁸¹ Об этой картине, которую Мантенья оставил незаконченной и завершил Лоренцо Коста (сейчас в Лувре), см.: *Förster R.*: Библ. 96. S. 78, 154, 173; *Cartwright J.*: Библ. 58. Vol. I. P. 365 ss.

⁸² Эквиккола был личным секретарем Изабеллы д'Эсте, а Бембо и Каландра имели даже непосредственное отношение к картине о Комусе, для создания которой рассматривались кандидатуры нескольких художников, прежде чем заказ получил Мантенья: Бембо попросили обратиться к Джованни Беллини и в случае согласия предоставить ему «*invenzione*», а Каландра вел переговоры с Мантеньей и снабдил его описанием, из которого и цитировался отрывок о «двух Вене-

* «Символ воскресения» (*лат.*).

** «Символ страдания» (*лат.*).

*** «И таким образом, нам хотелось бы, чтобы любовь, созданная из такого рода смешения, была в состоянии быть срединной между красивым и некрасивым, причастной и тому и другому» (*лат.*).

рах». Считается, что окончательная программа картины была разработана неким Париде да Черезара (см.: *Cartwright J.*: Библ. 58. P. 372).

83 *Lucian*. De Imaginibus, 23 (*Overbeck J.A.*: Библ. 236. Nr. 1232).

84 См.: *Saxl F.*: Библ. 297; *Artelt W.*: Библ. 14.

85 Ср.: *Panofsky E.*: Библ. 243. S. 176. Taf. LXIII. Abb. 110, 111. Мысль о влиянии медали Константина впервые высказал Бецольд (*Bezold G. von*: Библ. 34); о рельефах Чертозы ди Павиа см.: *Schlosser J. von*: Библ. 303. Taf. XXII. Abb. 14. Относительно происхождения данного типа, который здесь предстает в несколько секуляризованном виде, см. миниатюру из Вердена, Городская библиотека, ms. 119 (ил. 79 наст. изд.), где Церковь и Синагога (последняя полуобнаженная) находятся по сторонам круглого объекта, похожего на фонтан, из которого появляется небольшой крест.

86 Париж, Национальная библиотека, ms. Grec. 923, fol. 272. Объяснение этой миниатюры, подсказанное мне доктором Куртом Вайцманом, можно найти в кн.: *Basilius*. Homilia dicta tempore famis et siccitatis // *Migne*. Patrol. Graec. Vol. 31. Col. 325: земное счастье и небесная жизнь уподобляются двум дочерям, из коих одна порочна, а другая целомудренна и обручена с Христом. Отцу негоже отречься от целомудренной дочери, «которая, обладая природной добродетелью, одарена достоинством и званием невесты», в пользу ее сестры, а надо обеспечить ее «приличным одеянием, чтобы Жених не отказался от нее, когда она перед Ним предстанет».

87 Характерные отрывки из Библии (помимо Быт. III: 7; IX: 21 и далее): Апок. II: 18; XVI: 15; Иер. XIII: 26 и Наум. III: 5. Что касается римской литературы см.: *Cicero*. Tusc. IV, 33 (70/71) с цитатой из Энния: «Flagiti principium est nudare inter cives corpora»*.

88 Hebr. IV: 13: «Omnia autem nuda et aperta sunt oculis eius»**.

* «Начало бесчестия — обнажать тело перед людьми» (лат.).

** «Всё обнажено и открыто перед очами Его» (лат.).

89 *Petronius*. Sat. 88: «Priscis temporibus cum adhuc nuda virtus placeret»*. Cp.: *Seneca*. De Beneficiis. III, 18: «Virtus... non eligit domum nec censum, nudo homine contenta est»**.

90 *Horace*. Carmina. I, 24, 7.

91 *Philostratus*. Imagines. I, 27 (Amphiaraus).

92 Cp., например: *Fulgentius*. Mitologiae. II, 1. P. 40. Helm: «Ideo nudae sunt Carites, quia omnis gratia nescit subtilem ornatum»***; *Servius*. Comm. in Aen. I, 720: «Ideo autem nudae sunt, quod gratiae sine fuco esse debent»****; *Mythographus* III. II, 2 (Библ. 38. P. 229): «Nudae pinguntur, quia gratia sine fuco, id est non simulata et ficta, sed pura et sincera esse debet»*****. Эта положительная интерпретация обнаженных Граций сохранилась в ренессансной поэзии, как и отрицательная интерпретация обнаженного Купидона.

93 *Mirabilia urbis Romae*. II, 2.: Библ. 217. Следует заметить, что употребленная здесь фраза: «Omnia nuda et aperta»***** является цитатой из *Hebr.* IV: 13.

94 См.: *Berchorius P.*: Библ. 27, «Nudus, Nuditas».

95 «Nuditas naturalis» можно видеть в сценах из Бытия, Страшного суда, где души покидают свои тела, изображениях дикарей и, конечно, в сценах мученичества и в научных иллюстрациях; «nuditas criminalis» — в изображениях языческих богов, дьяволов, пороков и грешников. Ср.: «мифографические» образы обнаженной Любви (в дополнение к упомянутым выше см.: *Kristeller P.*: Библ. 174. Taf. C); картины на тему «чар любви» из Государственного музея в Лейпциге и большинство светских изображений, относящихся к готическому периоду, особенно распространенных в малых художественных фор-

* «В прежние времена, когда ценилась нагая добродетель» (*лат.*).

** «Добродетель... не выбирает ни дома, ни состояния, но довольствуется нагим человеком» (*лат.*).

*** «Потому обнажены Хариты [Грации], что грация вовсе не знает нужды в изысканном наряде» (*лат.*).

**** «Потому они обнажены, что грации должны быть без прикрас» (*лат.*).

***** «Они пишутся нагими, потому что грация должна быть без прикрас, то есть не притворная и искусственная, но чистая и неподдельная» (*лат.*).

***** «Всё обнажено и открыто» (*лат.*).

мах (см.: *Marle R. van.*: Библ. 210; *Kohlhaussen H.*: Библ. 172; *Bode W., Volbach W. F.*: Библ. 39). Два выразительных примера мы находим в «Der Wälsche Gast»: «Грешная Душа», скованная пороками (*Oechelhäuser A. von.*: Библ. 232. S. 56. Nr. 80), и «Untugend» с его приверженцами (*Ibid.* S. 59. Nr. 84; в некоторых рукописях «Untugend» неправильно пишется как «Dugende»).

⁹⁶ *Swarzenski G.*: Библ. 332. Taf. 27.

⁹⁷ См.: *Bacci P.*: Библ. 19. Fig. 26, 27; *Venturi A.*: Библ. 373. Pl. 101, 102; о связи с классической скульптурой см.: *Schlosser J. von.*: Библ. 306. S. 141 ss. Несмотря на поясняющие ремарки Баччи (*Bacci P.* Op. cit. P. 63 ss.), в иконографии кафедры существует некоторая путаница (ср., например: *Valentiner W. R.*: Библ. 363. P. 76 ss.). Как показал Баччи, обнаженная фигура представляет не Благоразумие, а Умеренность или Целомудрие, тогда как фигура, увитая плющом и держащая компас и рог изобилия (*Bacci P.* Op. cit. Pl. 23), олицетворяет не Умеренность, а Благоразумие; Баччи справедливо ссылается на «De Paradiso» св. Амбросия, где, между прочим, мы находим источник сведений именно о роге изобилия — символе богатства — во фразе «Non enim angusta, sed dives utilitatum prudentia est»* (*Migne J. P. Patrol. lat. Vol. 14. Col. 297*). Аналогично фигура, которую поддерживают четыре главные добродетели, — увенчанная короной женщина с двумя младенцами на руках (*Bacci P.* Op. cit. Fig. 22, 29) — не является аллегорией Земли или даже Пизы, а верно идентифицируется Баччи как аллегория Церкви. Его интерпретацию можно сопоставить со следующим отрывком из наиболее авторитетного комментария к Песне Соломона: «Ecclesiae huius ubera sunt duo testamenta, de quibus rudes animae lac doctrinae sumunt, sicut parvuli lac de uderibus matrum sugunt»** (*Honorius Augustudun. Expositio in Cantic. Cantic. I, 1; Migne J. P. Patrol. lat. Vol. 172. Col. 361*; ср. также: *Berchorius P.*: Библ. 27, «Ubera»). Единственная фигура, все еще нуждающаяся в объяснении, — это Геркулес (*Bacci P.* Op. cit. Fig. 21), который в отличие от Геркуле-

* «Благоразумие не тесно, но преисполнено пользы» (лат.).

** «Сосцы Церкви сей суть два Завета, из которых незрелые души получают молоко учения, подобно тому как младенцы сосут молоко из материнской груди» (лат.).

са на кафедре Никколо Пизано, не может олицетворять Силу, потому что эта добродетель уже представлена среди четырех фигур, поддерживающих Марию. Он может символизировать концепцию *virtus generalis** как противопоставление семи (или более) определенным добродетелям. Эта концепция была, несомненно, «современной»: в третьей четверти XV века Антонио Филарете все еще рассматривал изображение добродетели «in una sola figura» как новую проблему (ср.: *Panofsky E.*: Библ. 243. S. 151 ss., 187 ss.), но у него был предшественник в лице Франческо Барберино (ср.: с. 185 и далее), который в то же самое время, когда была создана кафедра Джованни Пизано, попытался опровергнуть мнение о том, что «добродетель вообще» не может быть изображена, и предложил представлять ее в виде Самсона или Геркулеса, раздирающего льва (*Egidi F.*: Библ. 81. P. 92 и ил. на с. 89).

⁹⁸ Псалом LXXXV: 10 (LXXXIV: 11). Самым ранним примером, известным автору, является миниатюра из *cod. Pal. lat.* 1993, датируемая 1350—1351 годами (ил. 114); ср.: *Salomon R.*: Библ. 294. P. 29. Pl. XXXII. Обычно в этой сцене изображают встречу двух одетых женщин, как в сцене «Встреча Марии и Елизаветы», что относится также к Утрехтской Псалтыри и ее производным. Но в этой группе рукописей стих: «Истина возникнет из земли, и правда проникнет с небес» — проиллюстрирован группой, по-видимому включающей в себя обнаженную Истину: она представлена в образе практически обнаженного младенца, которого поднимает женщина, символизирующая Землю; ср.: *DeWald E.T.*: Библ. 74. P. 38. Pl. LXXVIII; *James M.R.*: Библ. 154. P. 31. Fol. 150 v., ил. 112 (где женская фигура неправильно идентифицируется с Истиной, а не с Землей). Однако Деволд абсолютно прав, отмечая, что с точки зрения изобразительной традиции эта группа не что иное, как Дева Мария с Младенцем Иисусом, где Христос есть *Veritas*, согласно Евангелию от Иоанна, XIV: 6.

⁹⁹ См.: *Förster R.*: Библ. 98; *Altrocchi R.*: Библ. 6.

¹⁰⁰ См.: *Förster R.*: Библ. 98. S. 33 ss., где приводятся также другие версии; *Altrocchi R.*: Библ. 6. P. 459 (дата перевода Гва-

* Добродетели вообще (*nam*).

рини), 487 («Triompho della Columnia» Бернардо Ручеллаи). Фраза, о которой идет речь, в разных редакциях звучит так:

Лукиан Calumn., 5	Ἐπετρέφετο γοῦν [Μετάνοια] εἰς τοῦπίσω δακρύουσα καὶ μετ' αἰδοῦς πάνυ τὴν ἸΑλήθειαν προσιοῦσαν ὑπέβλεπεν
Гварино Гварини из Вероны (1408)	«Obortis igitur lacrimis hec [т. е. <i>Penitentia</i>] retrovertitur, ut propius accedentem Veritatem <i>pudibunda</i> suscipiat»
Л. Б. Альберти (латинская версия, 1436)	«Poenitentia, proxime sequente <i>pudica et verecunda Veritate</i> »
Анонимный перевод 1472 года (Гос. биб-ка, Берлин, cod. Hamilton 416)	«Lacrimando si volta indietro La <i>verità</i> , che ne viene <i>vergognosa</i> et <i>timida</i> raghuardando»
Бернардо Ручеллаи Triumpho della Calumnia (ок. 1493)	«La tarda penitentia in negro amanto. Sguarda la <i>verità</i> , ch'è <i>nuda e pura</i> »

¹⁰¹ Ср.: Panofsky E.: Библ. 243. S. 174 с цитатой из Альберти (De re aedificat. VI, 2) и ее классического источника (Cicero. De Nat. Deor. I, 79). См. также: Propertius. Eleg. I, 2, на которую мне указал профессор Годольфин: «Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo Et tenues Coa veste movere sinus?..»

¹⁰² Показательные примеры иконографической наготы в «Иконологии» Рипы — оставим в стороне «Felicità Eterna», которая уже обсуждалась, — таковы: «Amicizia», «Anima», «Bellezza», «Chiarezza», «Ingegno», «Sapienza», «Verità», «Virtù heroica»¹⁰². В венецианском издании 1645 года (Библ. 284) добавлена персонификация «Idea»: она также обнаженная, что придает ей дополнительное значение «sostanza semplicissima»¹⁰³ (согласно Фичино), но на ней накинуто прозрачное белое покрывало, символизирующее ее чистоту; как у «Felicità Eterna» и у тициановской «Venere Celeste», она держит факел.

* «Жизнь моя, что за нужда выступать, разукрасив прическу, / И шаловливо играть складками косских одежд?..» Перевод Л. Остромова.

¹⁰² «Дружба», «Духовность», «Красота», «Чистота», «Талант», «Мудрость», «Истина», «Героическая доблесть» (um).

¹⁰³ «Чистейшей сущности» (um).

102a Отрывок из «La Galleria del Illustrissimo Signore Scipione Cardinal Borghese» Франкуччи, который, как казалось одно время, не поддается проверке (ср.: *Panofsky E.*: Библ. 243. S. 174), был идентифицирован доктором Ханнсом Шварценски в библиотеке Ватикана: Fondo Borghese. S. IV. T. 102. Fol. 55 s. Строфа 166, переведенная в тексте, гласит:

Sapea Costei che quento s'ama e apprezza
Disornata beltà da cor gentile,
Tanto barbaro cor prende vaghezza
Di barbarica pompa a lui simile.
E se pouera e d'or' ricca bellezza
Di natie gratie, ei la si prende a uile:
Quasi che d'altro s'adornasse mai
Nel Cielo il sol che de'suoi proprii rai.

103 Ср.: *Poglayen-Newwall S.*: Библ. 271.

104 Ср.: *Wickhoff F.*: Библ. 399.

105 См. убедительную статью К. Вильчека (*Wilczek K.*: Библ. 400). Вильчек приблизительно датирует данную картину не 1533 годом, как делалось обычно, а 1550-ми годами, что, как мне кажется, уводит нас в противоположном направлении.

106 Картина Дирка Зандвоорта, Берлин, частное собрание; на нее обратил мое внимание доктор Якоб Розенберг.

107 *Ripa C.*, «Concordia». «Fascio» означает «la moltitudine de gl'animi uniti insieme col vincolo della carità et della sincerità»*. Кроме того, «Uniore Civile». В искусстве связка в качестве символа единения встречается, например, в композиции Паоло Веронезе «Virtù Coniugali» на вилле Барбаро-Джакомелли в Мазере (см. ил. в кн.: *Fiocco G.*: Библ. 91. Pl. XXXVIII) и даже на картине Рембрандта «Земля Эндрахт» из Музея Бойманса в Роттердаме.

108 Ср.: *Ripa C.*, «Fede Cattolica» («Donna... che si tenga la destra mano sopra il petto»**) и бесчисленные изображения Веры, молящихся святых и так далее. В картине Веронезе «Fedeltà», или «Счастливый союз» (Британский музей, № 1326, ил. в кн.: *Fiocco G.*: Библ. 91. Pl. LXXXIX, 2), верная жен-

* «Связка»... «множество душ, соединенных вместе узами милосердия и искренности» (*um.*).

** «Католическая вера» («Дама... которая держит на груди правую руку») (*um.*).

щина почти скопирована с фигуры на луврской картине Тициана; собака, общеизвестный символ верности (например: *Ripa C.*, «Fedeltà»), привязана к ее поясу, в то время как Купидон пытается ее отвязать (ср. этот же мотив на картине Себастьяно Риччи «Amor jaloux de la Fidélité» (Бордо, Музей, № 56), где Купидон оттаскивает собаку от Венеры.

¹⁰⁹ *Pliny*. Nat. Hist. XV, 112. О мирте как растении Венеры см.: *Pauly-Wissowa*. Библ. 256. Bd. XVI, V, «Myrtos», особенно col. 1182. О более позднем периоде см., например, «Mythographus III», II, 1: Библ. 38. P. 229; *Boccaccio G.* Geneal. Deor. III, 22, и др.

¹¹⁰ *Ripa C.*, «Speranza divina e certa».

¹¹¹ *Ripa C.*, «Speranza, II»: «La ghirlanda di fiori... significa Speranza, sperandosi I frutti all'apparire, che fanno i fiori»*.

¹¹² *Ripa C.*, «Amicizia», II: «La Rosa significa la piacevolezza quale sempre deve essere tra gli amici, essendo fra loro continua unione di volontà»**.

¹¹³ См., например, *Ripa C.*, «Scienza»: «La palla dimostra che la scienza non ha contrarietà d'opinioni, come l'orbe non ha contrarietà di moto»***.

¹¹⁴ *Ripa C.*, «Miseria Mondana» (женщина с головой в шапке из прозрачного стекла): «Il vetro... mostra la vanità delle cose mondane per la fragilità sua»****.

¹¹⁵ Иллюстрации двух этих вариаций см.: *Fischel O.* Библ. 94. S. 212. Композиция «Д'Авалос» была так популярна, что ее скопировали даже в фаянсе (Рим, палаццо Венеция, где стеклянный шар заменен на арбуз).

¹¹⁶ Франкфурт, Государственный институт искусств, № 893. Как на картине Себастьяно Риччи, Купидон вовлечен в борьбу с собакой, которая в данном случае нападает.

* «Цветочная гирлянда... символизирует надежду на появление плодов, которые создаются цветами» (*ит.*).

** «Роза означает благорасположение, которое постоянно должно присутствовать среди друзей, чтобы между ними сохранялось добровольное единение» (*ит.*).

*** «Сфера доказывает, что наука не исключает разнообразия мнений, подобно тому как шар не находится в противоречии с движением» (*ит.*).

**** «Стекло... в силу своей хрупкости указывает на тщету мирских дел» (*ит.*).

¹¹⁷ Вена, Художественно-исторический музей, № 233. Хочу поблагодарить госпожу Элеонору К. Маркванд за то, что она идентифицировала «лимон» на этой картине как «айву» и обратила мое внимание на большое количество текстов, свидетельствующих о старинном обычае, который, предположительно, был освящен законодательством Солона, преподносить паре в день свадьбы блюдо с айвой; см., например: *Ripa C.*, «Matrimonio»; *Ellacombe H. N.*: Библ. 83. P. 234 s. Другая картина Бордоне (Вена, № 246) представляет Марса, разоряющего Купидона, в то время как Венера держит пучок мирта, а молодая женщина занята другими веточками мирта.

¹¹⁸ Галерея Далвич; см. ил. в кн.: *Oldenbourg R.*: Библ. 234. S. 330.

¹¹⁹ Ср.: Библ. 290, «Ares», особенно кол. 646, и «Harmonia». Профессор Годольфин указал мне на древнюю традицию, согласно которой Гефест, в свою очередь, был женат не на Афродите, а на Харите (*Гомер*. Илиада, XVIII, 382) или Аглае (*Гесиод*. Теогония, 945).

¹²⁰ Ср., например, «Mythographus I», 150, 151 и «Mythographus II», 78, где Гармония ошибочно именуется Гермией (что, как правило, происходит в средневековой литературе) и к тому же называется «ex Martis et Veneris adulterio nata»*.

¹²¹ См., например: *Comes Natalis*: Библ. 67. IX, 14. S. 1007 ss. Наталь Конти приводит правильное имя, но оставляет «adulterio nata», хотя и цитирует отрывок из Гесиода.

¹²² Прекрасное стихотворение было опубликовано К. Р. фон Хольцингером (*Holtzinger C. R. von*: Библ. 147). О Плануде, известном составителе «Anthologia Graeca», переводчике многих латинских текстов на греческий язык, бывшем некоторое время посланником Византии в Венеции, см.: *Krumbacher K.*: Библ. 175. S. 543 ss.

¹²³ Ср.: с. 121, прим. 77.

¹²⁴ *Statius*. Thebais. III, 295 ss.; цит. в кн.: *Cartari V.*: Библ. 56. P. 266, в заключении его главы о Венере.

¹²⁵ Ср., например: *Pico*. II, 6.: Библ. 267. Fol. 22, или *Ficino M.* Conv. V, 8.: Библ. 90. P. 1339: «Diis aliis, id est planetis aliis, Mars fortitudine praestat... Venus hunc domat... Martis, ut ita dica-

* «Рожденной от прелюбодеяния Марса и Венеры» (лат.).

mus, compescit malignitatem... Mars autem Venerem nunquam domat... Mars iterum sequitur Venerem, Venus Martem non sequitur, quoniam audacia amoris pedissequa est, non amor audaciae»^{*}.

¹²⁶ См.: *Jones H. S.*: Библ. 157. Pl. 73; *Reinach S.*: Библ. 277. Vol. I. P. 346 (упоминается в кн.: *Bernouilli J. J.*: Библ. 32. Bd. II, 2, 1891. S. 249). См. также: *Reinach S.* Op. cit. Vol. I. P. 165; Vol. III. P. 257. Хочу поблагодарить профессора Маргарет Бибер за то, что она обратила мое внимание на эти группы.

¹²⁷ Существует, однако, разница между великим мастером, возвращающимся к своим собственным произведениям и видоизменяющим их, и посредственными подражателями, стряпающими такие «pasticcios», как «Воспитание Купидона», опубликованное В. Валентинером (*Valentiner W. R.*: Библ. 364. Vol. I, 1930. Pl. 25, сейчас — в Институте искусств в Чикаго), и соответствующие произведения из Генуи и Мюнхена (Старая пинакотекa, № 484, бывший 1116, который Морелли правильно охарактеризовал как «даже не ученическую работу»: см.: *Morelli G.*: Библ. 223. P. 61).

¹²⁸ *Schreiber Th.*: Библ. 308. Taf. IX, XXVIII, LXV; *Robert C.*: Библ. 287. Bd. II, ил. на с. 17.

¹²⁹ Эта или очень похожая интерпретация уже была предложена в каталоге выставки Тициана (Библ. 369. № 84): «...si vede Venere che benda Amore a prima di lasciarli andare, forse per quello che dietro le spalle le susurra Imene, dubita se stringer la benda»^{**}. Все другие толкования этой картины, насколько известно автору, к делу не относятся. Даже привлекательная гипотеза Л. Вентури, согласно которой сюжет был заимствован из Апулея (*Apuleius*. *Metam.*, V, 29: Библ. 374a), неубедительна. У Апулея имеется в виду Купидон-юноша, а не ребенок и не объясняется мотив повязки на глазах. Кро-

^{*} «Других богов, то есть другие планеты, Марс превосходит мощью... Его укрощает Венера... Она, так сказать, сковывает злобу Марса... Марсу же никогда не укротить Венеру... Марс снова и снова следует за Венерой, а Венера не следует за Марсом, ибо дерзость — служанка любви, а не любовь — дерзости» (*лат.*).

^{**} «...Очевидно, Венера, завязывающая глаза Амуру с первоначальным намерением его отпустить, колеблется, услышав шепот Гименея у себя за спиной, и опасается крепко затягивать повязку» (*ит.*).

ме того, угрозы Венеры «родить другого сына, который будет лучше тебя», или «усыновить одного из моих маленьких слуг, кому я передам крылья, факелы, лук и стрелы, отданные тебе для лучшего применения», остаются невыполненными.

¹³⁰ Существует определенное сходство между картиной Тициана из Галереи Боргезе и известной помпейской фреской, имеющей название «Наказание Купидона» (ил. 122), где один Купидон заглядывает через плечо Венеры, в то время как второго, призванного играть роль *fossor*^{*}, тащит прочь строгая женщина, которая интерпретируется по-разному: вновь как Венера, как Пейфо или как Немезида (*Hermann P.*: Библ. 144, дополнительная вклейка, а также с. 5 и далее; *Curtius L.*: Библ. 69. S. 280 ss. Abb. 165—166; *Jahn O.*: Библ. 152, особенно с. 166). Другая версия (*Hermann P.* Op. cit. Text vol. Fig. 7) изображает одну Венеру с двумя Купидонами. По-моему, эта композиция представляет наказание Эрота, следовавшее после жалобы Антэроta, который, как мы помним, должен был предотвратить или осудить нечестность любовных интриг. Это подтвердило бы предложенную Курциусом идентификацию второй женщины как Немезиды, которая считалась матерью Антэроta и, как и ее сын, была особенно заинтересована в воздаянии справедливости влюбленным (см.: *Pausanias*. *Periegesis*. I, 33, 6).

¹³¹ О концепции брака как «прощания с Купидоном» (в том смысле, что невеста могла бы иметь сколько угодно любовников, но предпочитала посвятить себя одному достойному супругу) см.: *Panofsky E.*: Библ. 242. S. 199. Nr. 3.

^{131a} *Francucci S.* Op. cit. Fol. 111 ss. Описание очень длинное (более двадцати строф), поскольку Франкуччи использует образ Армиллы, чтобы развернуть неперемutable описание идеальной женской красоты. «*Perfido Amor bendato*»^{**} встречается в строфе 400, а в строфе 401 автор говорит об Армилле: «...non è Amor mai cieco, qua'hor apre i begli occhi, o, ch'egli è teco»^{***}.

^{*} Бесстыдника (*лат.*).

^{**} «Вероломный Амур с повязкой на глазах» (*ит.*).

^{***} «...Не слеп Амур, когда открываются прекрасные очи, о, в этот миг он со мною» (*ит.*).

¹³² *Manilli J.*: Библ. 208. P. 64.

¹³³ *Ridolfi C.*: Библ. 283. T. I. P. 197. Дж. П. Ломатто (*Lo-mazzo G.*: Библ. 198. VII, 10. P. 570), кажется, спутал картину из Галереи Боргезе с другими изображениями Венеры, ибо он пишет: «Fu dipinto [Купидон] dal nostro Ticiano appoggiato sopra la spalla di Venere con le altre stagioni, la primavera ornata di verde, co'l specchio in mano, li colombi à piedi di Cupido»*.

¹³⁴ См.: *Roscher W. H. (ed.)*: Библ. 290, «Verticordia». Loci classici, известные эпохе Возрождения (ср., например, *Gyraldus L. G.*: Библ. 127. Bd. I. Col. 390; *Cartari V.*: Библ. 56. P. 260) таковы: *Pausanias*. Periegesis. IX, 16, 2; *Valerius Maximus*. Fact. et Dict. VIII, 15; *Ovid*. Fasti. IV, 157 ss. Картари говорит: «E come che da Venere venghino non meno gli honesti pensieri che le lascive voglie, le votarono già i Romani... un tempio, acchioch' ella rivoltasse gli animi delle donne loro... à più honeste voglie, et la chiamarono Verticordia... Et era questa Venere de' Romani simile a quella che da' Greci fu chiamata Apostrofia... perchè era contraria a' dishonesti desideri, et removeva dalle menti humane le libidinose voglie... Apresto di costoro [Thebani] fù anco una Venere celeste, dalla quale veniva quel puro e sincero Amore, che in tutto è alieno dal congiungimento de i corpi, et un'altra ve ne fù, detta popolare et commune, che faceva l'Amore, d'onde viene la generatione humana»**. Примечательно, что классический тип Венеры с Купидоном, прижавшимся к ее плечу, идентифицировался, вер-

* «Изображен был нашим Тицианом [Купидон], прячущийся за спиной Венеры в присутствии различных времен года, с украшенной зеленью Весной с зеркалом в руке и голубями у ног Купидона» (*ит.*).

** «И поскольку в меньшей степени, чем сладострастные желания, от Венеры исходят честные помыслы, уже римляне посвятили ей... храм, с тем чтобы она направляла души их жен... к более целомудренным побуждениям, и провозгласили ее Обращающей Сердца [к добродетели]... Эта Венера римлян подобна той, которая у греков называлась Обличающей [пороки]... ибо она противодействовала непристойным устремлениям и изгоняла из человеческих душ похотливые вожделения... Близка к этому представлению [«Фиванцы»] была также Венера небесная, от которой исходила та чистая и искренняя Любовь, что во всем связует брачующихся, и не снискала какая-либо иная, кроме той, что вышла из моря, популярности у большинства человечества, предающегося любви» (*ит.*).

но или неверно, с Venus Verticordia (см.: Roscher W. H. (ed.): Библ. 290; *Jahn O.*: Библ. 152; *Babelon E.*: Библ. 18. Vol. I. P. 383).

^{134a} Франкуччи (указ. соч., строфа 382) так описывает двух нимф:

Ambe son belle, ambe leggiadre, e altere,
E di gratia celeste ambe fomite,
Si che ceder potrian di numer solo
De le tre Gratie all'amoroso stuolo*.

В строфе 396 он говорит, что три Грации «сплели руки на плечах прекрасной Армиллы».

¹³⁵ Ср. особенно: *Warburg A.*: Библ. 387. Bd. I. Taf. VII. Abb. 11; S. 29, 327, где цитируется отрывок из Пико: «Qui [Орфей] profunde et intellectualiter divisionem unitatis Venereae in trinitatem Gratiarum intellexerit»^{**}. Ср. также: *Ficino M.* Conv., V, 2: Библ. 90. P. 1335, или письмо: *Ibid.* P. 816. В Комментарий к Плотину (*Ennead.*, 1, 3) Фичино говорит, что три свойства Божественного Ума, который есть изначальная красота, «quasi Gratiae tres se invicem complectentes ad integram pulchritudinem plenamque gratiam aequae conducunt»^{***}.

¹³⁶ Несколько позже художник Франческо Ванни (1565—1609) объединил классическую группу трех Граций с концепцией Эроса и Антэроса, добавив к ней спящего Купидона с повязкой на глазах и еще одного Купидона без повязки, весело порхающего рядом и стреляющего из лука (Рим, Галерея Боргезе, ил. 123). Ахиллес Боккиус (*Bocchiuss A.*: Библ. 37, *Symb.* LXXX. P. 170 s.) даже поручает Эроса и Антэроса на воспитание трем Грациям.

* Обе прекрасны, изысканны и горделивы, / Обе исполнены грации, даруемой небом, / Так что могли бы только числом уступить / Стайке любезной трех Граций (*ит.*).

** «Который [Орфей] глубоко и умно понял разделение Венеры на единства на тройственность Граций» (*лат.*).

*** «Словно три Грации, обнимая друг друга, равным образом ведут к целомудренной красоте и полноте благодати» (*лат.*).

VI. ДВИЖЕНИЕ НЕОПЛАТОНИЗМА И МИКЕЛАНДЖЕЛО

«Микеланджело обладал великолепной, необычайно цепкой памятью, — говорит Вазари, — один-единственный раз взглянув на чье-либо произведение, он запоминал его во всех подробностях и мог воспользоваться им так, что едва ли кто-то когда-нибудь это замечал»¹.

То, что «едва ли кто-то когда-нибудь это замечал», вполне понятно. Микеланджело, используя «чье-либо произведение», классическое или современное, подвергал его такой радикальной трансформации, что результат был не менее «микеланджеловским», чем его абсолютно самостоятельные работы. Собственно говоря, сравнение «заимствований» Микеланджело с их прототипами дает нам ясное представление об определенных композиционных принципах, которые принадлежат только ему и которые остались, по сути, неизменными до тех пор, пока его стиль не претерпел коренных изменений, проявившихся в его поздних работах².



Возьмем, например, мотивы, вдохновленные Пьеро ди Козимо; сравним Ignudo слева от Иеремии или статую Джулиано Медичи с Бельведерским торсом; эритрейскую Сивиллу с центральной фигурой в «Юности Моисея» Синьорелли; группу борющихся фигур на рисунке Fr. 157 со сценой «Ада» Синьорелли; «Мадонну у лестницы» с неоаттическими погребальными рельефами или фигуру повернувшегося юноши на рисунке Fr. 103 (ил. 126) с фигурой горящего Креза на саркофаге Медей (ил. 125)³; мы неизменно видим следующие отличия:

1. Благодаря сокращению выемок и сглаживанию выступов объемы, фигуры или группы фигур объединяются в компактную массу, которая строго отграничивается от окружающего пространства. Неизвестно, действительно ли Микеланджело говорил, что хорошая скульптура не повредится, если скатить ее с горы, но это высказывание прекрасно раскрывает его художественный идеал.

2. Сосредоточены ли мы на двухмерном изображении, когда взгляд воспринимает картину, рельеф или скульптуру с одной фиксированной точки зрения, или концентрируем внимание на трехмерном объеме — в обоих случаях фигуры Микеланджело отличаются от своих прототипов тем, что в них отчетливо акцентированы, так сказать, «основные направления пространства». Наклонные линии заменяются горизонтальными или вертикальными, а сокращенные объемы стремятся к фронтальности или ортогональности (то есть положению под углом 90 градусов относительно фронтального плана). Горизонтальные и вертикальные линии, а также фронтальные и ортогональные планы подчеркиваются благодаря

тому, что часто служат *loci* для двух или более значительных элементов фигуры. В результате возникает ощущение, что все построение, как на плоскости картины, так и в трехмерном пространстве, подчинено внутренней системе координат.

3. Жесткость этой прямоугольной системы действует, однако, не как статический, а как динамический принцип. Тогда как некоторые наклонные мотивы исчезают, другие сохраняются и подчеркиваются посредством отчетливого противопоставления их основным направлениям. Кроме того, симметрия часто приводит к противопоставлению двух сторон: одной «закрытой» и жесткой, другой — «открытой» и подвижной; и часто используется угол 45 градусов. При этом прямым линиям и плоским поверхностям противостоят подчеркнутые выпуклости. В рисунках и незаконченных скульптурах эти противопоставления еще более ощутимы благодаря тому, что внутреннее моделирование осуществляется не протяженными изогнутыми линиями, которые в рисунке Дюрера и Рафаэля словно продолжают согласованные формы, а отрывистыми прямыми перекрестными штрихами, противоречащими округлости, которую они призваны передать.

Интересно сравнить трансформацию произведений Микеланджело в руках его последователей и подражателей с трансформацией прототипов в руках самого Микеланджело. Оказывается, подражатели последовательно устранили именно те черты, которые мы рассматриваем как специфически микеланджеловские, и подтверждают тем самым, что стиль Микеланджело не относится ни к Высокому Возрождению, ни к маньеризму⁴, не говоря уже о барокко⁵.

Для Высокого Возрождения характерно выстраивать фигуры вокруг центральной оси, служащей стержнем для свободного, но сбалансированного движения головы, плеч и конечностей. Их свобода, однако, подчинена тому, что Адольф Гильдебранд назвал принципом *Reliefanschauung*, который он принимал за всеобщий закон искусства, тогда как это всего лишь особое правило, применимое к классическому и классицизирующему стилям: объем очищен от своего «искажающего свойства»⁶, с тем чтобы зритель, даже стоя перед круглой статуей, был избавлен от ощущения «движения вокруг трехмерного предмета». Это достигается благодаря совершенствованию того, что я назвал «двухмерным изображением». Состоящему, во-первых, в гармонизации как таковой (приблизительная симметрия, сглаживание углов вместо четких горизонталей, вертикалей и диагоналей и акцентирование округлых очертаний, которые всегда считались особо «гармоничными»); во-вторых, в выявлении структуры трехмерных тел — зритель ничего не «достраивает» в своем воображении, ему преподносится картина, свободная от чрезмерных сокращений в ракурсе, затрудняющих восприятие нагромождений и так далее. Вследствие чего статуя эпохи Высокого Возрождения представляет собой скорее рельеф, чем «круглый» предмет, и можно понять, почему Леонардо да Винчи отрицал саму идею трехмерной скульптуры, утверждая, что статуя есть не что иное, как сочетание двух рельефов, один из которых представляет собой изображение фигуры спереди, а второй — сзади⁷.

Маньеристическая *figura serpentinata*⁸, наоборот, не только не лишена того, что Гильдебранд назвал *das*

Quälende des Kubischen («искажающим свойством трехмерности»), но фактически строится на его основе. Искажения и сокращения маньеристических фигур были бы необъяснимы, если бы не дополнялись воображением зрителя. Поэтому маньеристическая статуя, далекая от того, чтобы позволить глазу зрителя остановиться на подходящей преобладающей точке зрения, «кажется, постепенно поворачивается, представляя перед зрителем не с одной, а с десятков точек зрения», — как сказал Бенвенуто Челлини, один из главных представителей этого направления⁹. А поскольку вид с каждой точки зрения является столь же интересным и столь же «незавершенным», сколь и с любой другой, зритель ощущает неодолимую потребность обойти вокруг статуи, и не случайно эпоха маньеризма изобилует свободно стоящей скульптурой — фонтанами и памятниками, — тогда как в эпоху Высокого Возрождения статуи в основном размещались в нишах или у стены.

В противоположность маньеристическому принципу «множества точек обзора», или, как я хотел бы его назвать, «кругового обзора» скульптуры¹⁰, искусство барокко тяготеет к восстановлению принципа единой точки обзора, но на основе совершенно отличной от *Reliefanschauung*, преобладавшего в искусстве Высокого Возрождения. Барокко отказывается от маньеристического пристрастия к запутанной композиции и изломанным позам не в пользу классического порядка и равновесия, а в пользу ощущения неограниченной свободы расположения, освещения и выражения; барочные статуи незачем обозревать со всех сторон не потому, что их пластические объемы сглаживаются, словно приноравливаясь к уровню рельефа,

а потому, что они сплавлены с окружающим пространством в единую визуальную картину, двухмерную только в том смысле и в той мере, в какой ее образ возникает на нашей сетчатке. Таким образом, композиция является *flächenhaft** только в силу нашего субъективного визуального восприятия, но сама по себе *flächenhaft* не является. Она выглядит скорее как театральная декорация, чем как рельеф. Даже свободно стоящие памятники, такие как фонтан Четырех рек Бернини на Пьяцца Навона или бесчисленные парковые скульптуры XVII века, предлагают множественность изображений с единственной точкой обзора (каждое из которых удовлетворяет архитектонике и квазиархитектонике своего окружения), а не бесконечное множество точек кругового обзора, в отличие от маньеристических произведений подобного рода.

Зрелый стиль Микеланджело, не расположенного к свободно стоящей скульптуре, отличается от маньеризма тем, что его фигуры, помимо немногих вполне объяснимых исключений¹¹, заставляют зрителя сосредоточиться на главной точке обзора, которая сразу воспринимается как наилучшая и окончательная¹². В отличие от барокко, эта главная точка зрения основана не на субъективном визуальном восприятии, а на объективном стремлении к фронтальности. А в отличие от Высокого Возрождения, эстетическое и психологическое воздействие такого стремления к фронтальности диаметрально противоположно тому, которое достигается применением гильдебрандовского принципа рельефа. Микеланджело отказывается пожертвовать мощью объема ради гармонии двухмер-

* Плоскостной (нем.).

ности; в некоторых случаях глубина его фигур даже превосходит ширину. Он «мучает» зрителя, не заставляя его обходить вокруг фигуры, а, что более действительно, останавливая его перед объемами, которые кажутся прикованными к стене или наполовину замурованными в тесную нишу и своими формами выражают безмолвную беспощадную борьбу сил, сцепившихся навеки.

Figura serpentinata маньеристов, представляющая то, что я назвал «крутовым обзором», словно состоит из мягкого вещества, которое можно как угодно растягивать и скручивать. Она передает впечатление ненадежности, неустойчивости, которая, однако, могла бы перейти в классическое равновесие, если бы бесцельная изменчивость фигур подчинилась стабилизирующей направляющей силе. Нельзя сказать, что у Микеланджело такая направляющая сила отсутствует. Напротив, соотношению объемов любой из его фигур придана, как мы видели, почти египетская жесткость. Но то, что этой системе подчинены фигуры, исполненные совсем неегипетской жизненной силы, создает впечатление бесконечного внутреннего противоречия. И именно этот внутренний конфликт, а не отсутствие внешнего управления и порядка выражается в «грубых искажениях, несоразмерных пропорциях и напряженных позах» фигур Микеланджело¹³. Их страдания внутренне обусловлены и неизбежны, тогда как маньеристические страсти случайны и условны.

Несомненно, в то время в воздухе витало ощущение некоего культурного *malaise*^{*}, вызванного недавним осознанием несовместимости средневекового

* Недомогания (*фр.*).

христианства и классицизма. Но не только это беспокойство преходящего исторического момента отражено в фигурах Микеланджело: причина их страданий — само человеческое существование. Безжалостно поработанные, они не могут избавиться от оков — незримых и неодолимых¹⁴. Их мятеж нарастает по мере обострения конфликта; иногда они доходят до предела возможностей, и жизненные силы их покидают. Даже не встречая никаких видимых препятствий, как в «Рабах» или в «Битве при Кашине», их движения заранее стеснены или парализованы еще до своего завершения и, несмотря на ужасающее искажение и мускульное напряжение, кажется, так никогда и не приведут ни к действию, ни к перемещению. Но и абсолютный покой так же невозможен в мире Микеланджело, как и совершение действия. Когда торжествующее движение юного завоевателя в группе «Победа» (ил. 173) и даже осуждающий жест Христа в «Страшном суде» словно сдерживает печальная задумчивость, позы покоя означают не мирную безмятежность, а полное изнеможение, глубокое оцепенение или мимолетное забытие.

Итак, фигуры Микеланджело замыслены не относительно внутренней оси, а относительно поверхностей прямоугольного блока, и формы возникают из камня, как из воды в медленно осушаемом сосуде¹⁵. Они моделируются характерными перекрестными штрихами, которые даже в рисунке словно нанесены резцом; эти фигуры заключены в границы своего пластического объема, вместо того чтобы свободно сливаться с пространством; и силы их истощаются во внутреннем конфликте взаимопобуждающих

и взаимопарализующих начал. Все эти стилистические принципы и технические приемы имеют не только формальное значение — они выявляют самую суть личности Микеланджело.

В них проявляется почти первобытное чувство прирожденного каменотеса, который отказывался называть скульптурой любое произведение, выполненное «*per via di porge*» (вылепленное из глины или воска), а не «*per forza di levare*» (высеченное из «твердого альпийского камня») ¹⁶, и впадал в отчаяние, если обработанному им куску мрамора грозило или причинялось повреждение ¹⁷. Они служат зримым выражением одиночества человека, который испытывал страдания от соприкосновения с окружающим миром, — человека, чья тяга к представителям его собственного пола была столь сильна, что подавляла, хотя и не могла заменить, обычные формы любви ¹⁸. И еще они отражают убеждения платоника.

То, что поэзия Микеланджело проникнута идеями платонизма, отмечали еще его современники ¹⁹ и почти единодушно признают исследователи в наши дни ²⁰. Конечно, даже он, флорентиец, чье почитание и глубокое знание Данте были притчей во языцех ²¹ и чьи литературные опыты так живо напоминали Петрарку ²², не мог избежать префичиновской окраски своих мыслей и языка. Но эта примесь не имеет значения в сравнении с важностью истинного неоплатонизма, с которым ученик Полициано соприкоснулся, еще будучи мальчиком. «А его серьезное изучение «Божественной комедии» Данте не могло не способствовать углублению интереса к теории «Платоновской академии». Никто не читал Данте без комментариев. Из десяти или одиннадцати изданий Дан-

те, вышедших до 1500 года, девять снабжены комментарием Кристофоро Ландино, где каждая строка поэта интерпретируется с точки зрения неоплатонизма и связана с теориями, выдвинутыми Ландино в других его произведениях. Известно, что Микеланджело был знаком с этими комментариями не хуже, чем с самим текстом Данте²³, и более чем вероятно, что он также был знаком если не с произведениями Фичино, написанными на латыни, то с написанным на итальянском языке Комментарием Пико к «*Canzona d'Amore*» * Бенивьени²⁴.

Все это не являлось исключением. Легче объяснить присутствие неоплатонического влияния у итальянского художника XVI века, чем его отсутствие. Но среди всех своих современников Микеланджело был единственным, кто воспринял неоплатонизм не в отдельных его аспектах, а целиком и не как убедительную философскую систему и, уж конечно, не как современную моду, а как метафизическое обоснование своего «я». Его собственный эмоциональный опыт, достигший первой кульминации в любви к Томмазо Кавальери, а второй — в дружбе с Витторией Колонной, приблизился к идее платонической любви в ее подлинном смысле. Если неоплатоническая вера в «присутствие духовного в материальном» служила философским фоном для его эстетического и любовного увлечения красотой, то противоположный аспект неоплатонизма — толкование человеческой жизни как нереальной, вторичной, мучительной формы существования, сравнимой с жизнью в Тартаре, — соответствовал безмерной неудовлетворенности самим собой

* «Песне Любви» (*ut.*).

и окружающим миром, столь характерной для гения Микеланджело. Как Пьеро ди Козимо можно назвать единственным истинным эпикурейцем среди многих художников, находившихся под влиянием Лукреция, так Микеланджело можно назвать единственным истинным платоником среди многих художников, находившихся под влиянием неоплатонизма.

И стихи Микеланджело, режущие чувствительный итальянский слух своей шероховатостью и неровностью, отличаются от более благозвучных произведений его современников тем, что звучат правдиво. В них известные платонические идеи отражают ту же психологическую реальность, которая проявляется и в его произведениях.

Его упорное предпочтение трудоемкой «*scultura per forza di levare*» и сосредоточенность на блокообразной форме придают психологический смысл его поэзии и одновременно благодаря ей приобретают философский смысл, ибо в своих стихах он воспроизводит платоновскую аллегорическую интерпретацию процесса, в результате которого форма скульптуры высвобождается из непокорного камня²⁵. Сверхличностная и даже сверхъестественная красота его фигур, невыразимая и неподвластная осмыслению²⁶, либо смутная, как в трансе, либо сияющая в исступлении «*furor divinus*»*, отражает — и имеет своим отражением — его неоплатоническую веру в то, что в «зеркале» индивидуальных форм и духовных качеств²⁷ восхищенный ум любит лишь отражением неповторимого несказанного великолепия божественного света, которым душа упивалась до того, как спустилась

* «Божественное неистовство» (лат.).

на землю²⁸, воспоминанием о котором она с тех пор томится²⁹ и который она ненадолго может вернуть «della carne ancor vestita»³⁰. И когда Микеланджело говорит, подобно столь многим до и после него, о человеческом теле как о «carcer terreno» («земной тюрьме») бессмертной души³¹, он воплощает эту общеизвестную метафору в позах мучительной борьбы или поражения. Его фигуры символизируют борьбу души, стремящейся вырваться из плена материи. А их пластическая замкнутость означает непроницаемость этой тюрьмы.

Знаменательно, что Леонардо да Винчи, соперник Микеланджело и в жизни, и в искусстве, исповедовал философию, диаметрально противоположную неоплатонизму. У Леонардо, чьи фигуры столь же свободны от «оков», сколь микеланджеловские — в них заключены³², и чей принцип *sfumato* объединяет пластический объем с пространством, не душа находится в плену у тела, а тело или, точнее, «квинтэссенция» его материальных составляющих остается в плену у души. Для Леонардо смерть не означает освобождение и возвращение на родину, дарованное душе, которая, согласно неоплатоническим представлениям, может вернуться туда, откуда пришла, освободившись из тюрьмы тела; наоборот, смерть — это высвобождение и возвращение к своему первоначалу тех элементов, которые больше не связывает вместе душа. «Смотрите, — говорит Леонардо, — надежда и желание возвращения к нашему первоначалу подобна стремлению мотылька лететь на свет. Человек, который в радостном предвкушении постоянно стремится

* «Хотя бы облеченным в плоть» (*ит.*).

ся к новой весне, к новому лету, во все новые и новые месяцы и годы, не осознает, что желает собственного разрушения. Но это желание есть не что иное, как квинтэссенция, смысл, самый дух материальных элементов, который душа держит в неволе и который стремится вернуться из человеческого тела к своему Создателю»³³.

Неоплатоническое мировоззрение обуславливает не только форму и мотивы, но и иконографию и содержание произведений Микеланджело, хотя их и нельзя рассматривать как простую иллюстрацию к теории Фичино подобно «Единоборству Разума и Чувственности» Бандинелли (ил. 107)³⁴. Если Бандинелли выдумывает персонификации для истолкования тонкостей теории неоплатонизма, то Микеланджело обращается к неоплатонизму в поисках зримых символов собственного постижения человеческой жизни и судьбы.

Этот неоплатонический символизм особенно очевиден в таких созданиях Микеланджело, как гробница Юлия II и капелла Медичи³⁵. Ибо начиная с самых ранних периодов истории человечества погребальное искусство выражало метафизические представления человека более прямо и непосредственно, чем любая другая форма художественного выражения³⁶.

Древние египтяне стремились не столько прославить прошлую жизнь умерших, сколько обеспечить их будущее. Погребальные статуи и рельефы, скрытые от людских глаз, предназначались для того, чтобы снабдить покойных всем необходимым для загробной жизни: едой и питьем, рабами, возможностью охотиться и ловить рыбу и сверх того — нетленным телом. Считалось, что Ка — странствующая душа покойного — входит в погребальную камеру через ложную

дверь и, проскользнув в погребальную статую, использует ее, как души живых используют тела, а изображения на стенах чудесным образом оживают и исполняют желания своего господина. Сама статичность позы, характерная для египетских статуй, свидетельствует о том, что они предназначены не для изображения человека, уже наделенного жизнью, а для воссоздания человеческого тела, вечно ожидающего своего магического оживления.

Греки, более озабоченные земной, чем загробной, жизнью и сжигавшие своих покойников, вместо того чтобы их мумифицировать, перевернули эти представления. Греческое слово, обозначающее гробницу, — *μνῆμα*, то есть «памятник», и, соответственно, классическое погребальное искусство обращается к *прошлому* и является *изображающим*, тогда как египетское погребальное искусство обращается к *будущему* и является *магическим*. Аттические *стелы* изображают героев, побеждающих врага; воинов, погибающих в сражении; жен, расстающихся с мужьями, которые идут на смерть, а римский государственный деятель или купец мог воспроизвести в рельефах саркофага этапы своей карьеры³⁷.

Упадок классической цивилизации и сопутствовавшее ему распространение восточных верований имели интересные последствия. Погребальное искусство снова сосредоточилось не на прошлом, а на будущем. Однако теперь будущее воспринималось как переход к совершенно иному уровню существования, а не как простое продолжение за гробом земной жизни. Тогда как египетское погребальное искусство являлось магическим средством обеспечения физических и материальных потребностей умерших, позднеантичное

и раннехристианское погребальное искусство создавало символы, предвосхищавшие духовное спасение. Вечная жизнь обеспечивалась не магией, а верой и надеждой и рассматривалась не как продолжение существования самого человека, а как вознесение бессмертной души.

Эта идея нашла свое непосредственное выражение в таких языческих памятниках, как *sarcophagi clipeati*^{*}, где изображения умерших, помещенные в круг или раковину, уносятся в небо гениями победы, а также косвенно подразумевалась в изображении вакхических сцен или соответствующих мифов, например о Ганимеди, Эндимионе, Мелеagre или Прометее. Раннехристианское искусство смогло легко усвоить оба этих приема с той лишь разницей, что гениев заменили ангелы, а место языческих сцен и символов заняли христианские. Даже портреты в полный рост на африканских стелах предвосхищали будущее, а не увековечивали прошлое: усопших изображали в виде *orantes*, нередко сопровождаемых такими символами спасения, как птицы, рыбы, агнцы и подсвечники.

В течение нескольких веков христианское погребальное искусство воздерживалось от изображения прошлой жизни умершего, исключая, конечно, деяния святых, чьи захоронения были скорее местом поклонения, чем гробницами, а также символические намеки на качества и поступки, памятные именно с религиозной точки зрения. Донаторы изображались на своих надгробиях с маленькой моделью построенной ими церкви³⁸; благочестивые епископы изображались пронзающими посохом символ порока

^{*} Надгробия, украшенные щитами (*lat.*).

или неверия³⁹. Изображение милосердного священника, оплакиваемого нищими, которым он помогал при жизни (ил. 134), — вот предел дозволенного прославления согласно нормам, существовавшим около 1200 года.

Скромная надгробная плита пресвитера Бруно, «*qui sua pauperibus tribuit*»* (умер в 1194 году)⁴⁰, позволяет судить о большинстве характерных особенностей монументальных готических околостенных гробниц, известных как *enfes***⁴¹. Эти *enfes*, восходящие к гробницам в нишах, одинаково распространенным в языческие и раннехристианские времена, были призваны воплотить в зримую форму теорию спасения, выработанную богословами зрелого Средневековья. Саркофаг, помещенный в арочное углубление в стене, служит *lit de parade****, где покоится фигура усопшего, которого оплакивают и окружают священники, совершающие погребальный обряд. Эту земную сцену венчает покровительственный образ Девы Марии, часто сопровождаемой определенными святыми, а вершина архивольта ниши сордержит изображение возносящейся души в виде человеческой фигурки, уносимой вверх ангелами. Всю композицию венчает образ Христа или Бога Отца.

Когда по Италии прокатилась готическая волна, тип *enfes* получил широкое распространение, а Джованни Пизано наметил путь его дальнейшего развития. Например, ангелы часто раздвигали завесу перед усопшим, вместо того чтобы возносить изображение

* «Который делил свое имущество с бедняками» (лат.).

** Склепы (фр.).

*** Катафалком (фр.).

его души, и таким образом замещали совершающих богослужение священников, тогда как в более поздних примерах часто обходились без *pleureurs* и венчающего композицию образа Христа или Бога Отца⁴². Однако общее построение во многом сохранялось, даже когда на смену готическим формам пришли классические, и оно до сих пор различимо в характерных околостенных гробницах раннего и Высокого Возрождения.

Единственным существенным изменением, свидетельствующим о новом «гуманистическом» мироощущении, было постепенное включение биографического и панегирического элемента, которое наблюдается на протяжении XIV века. Статуи в полный рост, изображающие умершего как живого человека, размещались над его лежащей фигурой или даже ее заменяли⁴³. Добродетели, а позднее Свободные Искусства служили дополнением, призванным прославлять достоинства и деяния усопшего. На рельефах, украшающих саркофаги, правители изображались восседающими на троне в окружении своих духовых и светских советников⁴⁴, а еще до того, как таким образом стали увековечивать правителей, болонские профессора настаивали на том, чтобы и за гробом, хотя бы на портрете, продолжать чтение своих лекций⁴⁵.

И только во втором или третьем десятилетии XIV века аллегорические образы и типические изображения символического характера были дополнены изображениями отдельных эпизодов или случаев, таких как сцены из жизни епископа Симоне Сальтарелли на его гробнице в церкви Санта-Катерина в Пизе (ил. 133)⁴⁶ или ратных подвигов Скалиджери на их гробницах в Вероне⁴⁷.

В целом это возрождение ретроспективного подхода, нередко просто дополнявшего освященное временем построение enfeu, не выходяло за рамки христианских традиций. Такие примеры, как величественные памятники Скалиджери или Коллеони, чьи конные статуи возвышаются над изображениями светских и религиозных сцен, сравнительно редки; и еще более редки такие примеры явного язычества, как рельефы Андреа Риччо на гробнице видного анатома Маркантонио делла Торре, где нет ни одного христианского символа, а вся жизнь ученого, включая сцену настоящего Suovetaurilia*, разыгрывается в классическом одеянии и окружении⁴⁸.

В период Кватроченто, особенно во Флоренции, существовала даже тенденция к ограничению сложной иконографии более пышных гробниц XIV века в пользу благородной простоты и ясности композиции, достигшая своей кульминации в созданной Бернардо Росселино (1444) гробнице Леонардо Бруни⁴⁹; и только в последней трети XV века во второстепенные части композиций понемногу начали вкрадываться классические сюжеты, допускавшие христианскую интерпретацию⁵⁰. Приблизительно в это же время в изображениях на гробницах светских людей стали появляться первые признаки тщеславия. Однако фигура Славы возникла в погребальном искусстве только в самом конце Высокого Возрождения⁵¹. В сущности, наиболее выдающиеся памятники «лучшего периода», такие как гробницы семьи Ровере, выполненные Андреа Сансовино в церкви Санта-Мария дель Пополо (1505—1507), призваны производить

* Жертвоприношения свиньи, овцы и быка (*лат.*).

впечатление на зрителя своей сдержанностью, а не показным великолепием, по крайней мере в отношении иконографии.

Чтобы определить место созданной Микеланджело гробницы Юлия II в ходе этого развития, надо рассмотреть ее первоначальные проекты — «превосходящие все древние императорские гробницы красотой и величием, роскошью и обилием скульптуры»⁵², — а не унылое сооружение, воздвигнутое в конце концов в церкви Сан-Пьетро ин Винколи⁵³.

Согласно первому проекту (1505), гробница была свободно стоящим памятником впечатляющих размеров (12×18 локтей, или 7,20×10,80 м) с овальной погребальной камерой внутри. Снаружи нижний ярус был украшен непрерывным рядом ниш, каждая из которых содержала группу Победы и была фланкирована двумя гермами с приставленными к ним рабами (*prigionì*) в разных позах. По углам платформы располагались четыре большие статуи, а именно Моисей и, согласно Вазари, св. Павел, *Vita Activa* и *Vita Contemplativa*. Ступенчатая пирамида поднималась ко второй платформе, которая служила основанием для двух ангелов, поддерживающих то, что называлось по-разному — *arca* (гроб) или *bara* (носилки) — и, вероятно, было *sella gestatoria** с фигурой сидящего Папы⁵⁴. Один из ангелов улыбался, «словно радовался тому, что душа Папы взята на небеса», а другой рыдал, «словно скорбел о том, что мир лишился такого мужа»⁵⁵. Кроме «более чем сорока» мраморных статуй (в действительности их, по-видимому, было сорок семь) гробницу украшало множество де-

* Паланкином (*лат.*).

коративных скульптур и несколько (по-видимому, шесть) бронзовых рельефов с изображением «деяний великого понтифика» (ил. 131, 132).

В 1513 году, после смерти Папы, было решено превратить монумент в странный гибрид мавзолея и околостенной гробницы, выступающей из стены на 7,70 м. Иконографическая программа еще более усложнилась. Если нижняя зона осталась практически прежней, кроме изменения пропорций и последствий этого изменения, то число статуй на платформе возросло до шести, расположенных теперь не по диагонали, а под прямым углом друг к другу⁵⁶. На большом катафалке находилась фигура Папы, поддерживаемая четырьмя ангелами, двумя — у головы и двумя — у ног, и эта группа была увенчана высокой апсидой (*capelletta*), выступающей из стены. Под ее сводом располагалось пять больших статуй, а именно Мадонна и, по-видимому, четверо святых. При этом число рельефов сократилось до трех — по одному в центре каждой стороны. В соответствии с этим вторым проектом в последующие годы были созданы Моисей (предназначавшийся для правого переднего угла платформы) и два «Раба» из Лувра (предназначавшихся для левого переднего угла нижнего яруса), а также искусным каменщиком были выполнены архитектурные детали, и поныне входящие в нижний ярус гробницы в церкви Сан-Пьетро ин Винколи (ил. 135, 136, 137).

В 1516 году начался печальный процесс сокращения гробницы. То, что ранее было трехмерным сооружением, теперь по форме приблизилось к околостенной гробнице, выступающей менее чем на три метра. Нижняя зона передней строны, конечно, оста-

лась без изменений, но от сложного верхнего сооружения, планировавшегося в 1513 году, отказались ради создания второго яруса заподлицо с нижним. В центре его была ниша с фигурой Папы, поддерживаемой ангелами, число которых сократилось до двух, а по краям — ниши поменьше с сидящими статуями и прямоугольными рельефами над ними.

В 1526 году этот промежуточный проект сократился до простой околостенной гробницы, а по контракту 1532 года стороны остановились на композиции, подобной той, которая рассматривалась в 1516 году, но уже не выступающей из стены и явно мало отличающейся от ныне существующего сооружения. Если не считать фигуры Папы, полулежащего теперь на саркофаге, число статуй, которые теперь предстояло выполнить Микеланджело, сократилось до шести: это сивилла, пророк, Мадонна, Моисей — перенесенный в центр нижней зоны — и два луврских «Раба». Включение в композицию последних было явным *pis-aller**; их включили только потому, что они оказались готовыми, и потому, что больше нечем было заполнить ниши по обе стороны от Моисея. Но они уже не подходили для данной программы, и неудивительно, что через десять лет Микеланджело сам предложил убрать их и заменить фигурами Рахили и Лии, олицетворяющими созерцательную и деятельную жизнь. В таком виде гробница и была сооружена в 1542—1545 годах.

Однако, именно когда сокращение до простой околостенной гробницы оказалось неизбежным, то есть около 1532 года, Микеланджело предпринял по-

* Крайним случаем (*фр.*).

следнюю отчаянную попытку компенсировать утрату архитектурного великолепия посредством увеличения пластической мощи. Он решил отказаться от архитектурного решения 1513—1514 годов, с тем чтобы оставить место для четырех рабов гораздо большего размера — которые по силе движения и мощи объема (их глубина превосходит ширину) не имеют себе равных ни в классической, ни в современной скульптуре — и для новых групп Победы той же величины. Этот план был столь же непомерно грандиозным, как и недавние проекты Микеланджело для церкви Сан-Джованни деи Фьорентини, где он также собирался отказаться от всего уже сделанного ради некоей утопической мечты⁵⁷. Этот план осуществить не удалось. И только четыре незаконченных «Раба» из Боболи, находящиеся ныне в галерее Академии во Флоренции, и группа Победы в палаццо Веккьо свидетельствуют о самом героическом эпизоде того, что Кондиви назвал *la tragedia della Sepoltura**⁵⁸.

Если бы гробница Юлия II, как пишут Вазари и Кондиви, была выполнена по проекту 1505 года (ил. 131, 132), то Папа ушел бы в мир иной как *триумфатор*, встречаемый Радостью и провожаемый Скорбью. Рельефы увековечивали бы его деяния; рабы олицетворяли бы либо «земли, покоренные понтификом и послушные Апостольской церкви»⁵⁹, либо Свободные и Технические искусства, такие как Живопись, Скульптура и Архитектура (в том смысле, что «все добродетели стали пленниками смерти вместе с Папой Юлием, ибо никто уже не будет любить и опекать их так, как он»)⁶⁰, а возможно — и то и другое⁶¹;

* Трагедией погребения (*ит.*).

а группы в нишах олицетворяли бы Победу в буквальном, а не в переносном смысле.

Однако было бы ошибкой интерпретировать гробницу, даже в этом первом ее варианте, как лишь триумфальный памятник *all' antica*⁶². Правда, в самой идее настоящего мавзолея с доступной погребальной камерой внутри было что-то «языческое». Пластический декор мог быть создан под впечатлением арок Константина и Септимия Севера и таких фантастических классицизирующих сооружений, как на фреске Филиппино Липпи «Св. Филипп, изгоняющий дракона», которая была закончена, как раз когда Микеланджело уехал из Флоренции в Рим; а противоречивые и неуверенные свидетельства его биографов, возможно, отражают распространенное мнение того времени.

И все-таки о том, что гробница Юлия II никак не могла быть задумана просто как памятник человеческому величию и славе, свидетельствуют, во-первых, ангелы, сопровождающие умершего Папу в вечность, — явное развитие мотива, постоянного в погребальном искусстве Средних веков, а во-вторых, четыре статуи на платформе, представляющие Моисея и, возможно, св. Павла с персонификациями Деятельной и Созерцательной жизни⁶³. Эти мотивы, безусловно, уводят нас в область, существующую над миром политической борьбы и военных триумфов. Но эта область не тождественна христианскому раю, надежда на пребывание в котором запечатлена в надгробных памятниках более раннего времени.

В них показан столь резкий контраст между земной и небесной сферами, что в средневековых *enfeus* и даже в таких памятниках Треченто, как гробница епископа Сальтарелли (ил. 133), изображение усоп-

шего как физического существа обычно было отделено от маленького изображения его души. А вот в композиции гробницы Юлия небо и земля уже не отделены друг от друга. Четыре гигантские фигуры на платформе, хотя и помещенные между нижней зоной с Рабами и Победами и венчающей группой из двух ангелов, несущих бага с Папой, служат связующим звеном между земной и небесной сферами. Благодаря им апофеоз Папы воспринимается не как внезапное чудесное превращение, а как постепенное и почти естественное восхождение, то есть не как воскресение в смысле ортодоксальной христианской догмы, а как вознесение в понимании философии неоплатонизма⁶⁴.

Согласно учению Флорентийской академии в формулировке Ландино, *vita activa* и *vita contemplativa* — это, как мы помним, два пути к Богу, хотя деятельная праведность — это только предпосылка созерцательного постижения. И когда Ландино говорит, что *iustitia* и *religio* подобны «двум крылам, на которых душа воспаряет к небесам», эта метафора вполне может относиться и к двум ангелам, один из которых оплакивает завершение праведной и плодотворной деятельной жизни, а другой — радуется началу жизни, посвященной вечному созерцанию Божества.

Моисея и св. Павла флорентийские неоплатоники всегда ставили рядом как величайший пример обретения духовного бессмертия уже в земной жизни через абсолютный синтез действия и созерцания. Ибо, хотя Моисей запечатлен в памяти человечества скорее как правитель, давший ему закон, чем как созерцатель, он еще и «видел внутренним взором»⁶⁵, и Микеланджело изобразил его именно как обладателя да-

ра вождя и вдохновенного пророка. Учитывая тот факт, что в XVI веке слово «созерцательный» приобрело значение неоплатонического термина, наивное описание Моисея у Кондиви как «вождя иудеев, изображенного в позе мыслителя, погруженного в созерцание, с лицом, озаренным светом и Святым Духом, внушающего зрителю благоговение и страх»⁶⁶, гораздо больше подходит к самой знаменитой статуе Микеланджело, чем та общепринятая концепция, согласно которой Моисей, зачем-то сев, разгневался при виде пляски вокруг Золотого тельца и вот-вот вскочит и разобьет скрижали Завета, — интерпретация, которая никогда не возникла бы, не будь статуя убрана с предназначенного для нее места. На самом деле Моисей Микеланджело не видит ничего, кроме «сияния божественного света», по выражению неоплатоников. Подобно сивиллам и пророкам на потолке Сикстинской капеллы и средневековым евангелистам, предкам и тех и других⁶⁷, внезапно замерев, с видом, внушающим священный трепет, он обнаруживает не гневное изумление, а то сверхъестественное волнение, при котором, как говорил Фичино, «тело каменеет, словно прощаясь с жизнью, а душа воспламеняется»⁶⁸.

Таким образом, четыре фигуры на платформе символизируют силы, обеспечивающие бессмертие, выступая посредниками между земным и надлунным миром. Соответственно, оформление нижнего яруса, прославляя личные достоинства Папы, в то же время символизирует земную жизнь как таковую.

Значение Побед и Пленников отнюдь не сводилось к символике триумфа в узком смысле, хотя они были призваны придать выразительность чисто язы-

ческому окружению, как в случае с упомянутой выше фреской Филиппино Липпи. Для зрителя XVI века, знакомого если не с идеями неоплатонизма, то с традицией «Психомахии», группа Победы означала прежде всего не военный триумф, а нравственную борьбу добра и зла. Более поздняя микеланджеловская группа Победы, по сути дела, всегда интерпретировалась в символическом плане: Винченцо Данти использовал ее, изобразив Честь, побеждающую Обман; Джованни Болонья преобразовал ее в Борьбу Добродетели и Порока; а Караваджо, с иронией не самого ревностного почитателя Микеланджело, превратил ее в иллюстрацию к пословице «Amor vincit omnia»*.

Скованные рабы также представляли собой нравственные аллегории, хорошо известные в эпоху Ренессанса. Они изображались как символы невозрожденной человеческой души, пребывающей в плену своих природных желаний. Скорее всего именно в этом качестве они представлены на выполненном Антонио Федериги сосуде для святой воды Сиенского собора, который был хорошо известен Микеланджело и справедливо считается скромным предшественником гробницы Юлия (ил. 138)⁶⁹. Подобно средневековым подсвечникам⁷⁰, он символизирует христианский мир, который, опираясь на четыре части света и покоясь на земле (черепках), восходит к состоянию высшего блаженства (святая вода) через природное состояние (рабы) и язычество (bucrania). Более того, в гравюре Кристофоро Робетты (В. 17)** (ил. 139) свободный человеческий ум противопоставляется пора-

* «Любовь побеждает всё» (лат.).

** *Bartsch A. von. Le Peintre graveur. Leipzig, 1854. — Прим. ред.*

бощенной человеческой природе: первый предстает в виде умиротворенного юноши (презрительно отвергающего соблазны «Wein, Weib und Gesang»^{*}, изображенные в виде сатира, поднимающего рог с вином, обнаженной девушки, играющей на арфе, и другой обнаженной, указывающей на свою грудь), а вторая (человеческая природа) — в виде связанного юноши, корчащегося в муках.

Однако Рабы Микеланджело наделены особым значением. Давно известно, что «Умиравшего раба» из Лувра сопровождает обезьяна, изображение которой возникает из бесформенной массы камня, и считается, что эта обезьяна служит атрибутом, позволяющим рассматривать этого Раба как персонификацию живописи⁷¹. Такое толкование согласуется с иконографической традицией и с утверждением Кондиви о том, что «Рабы» олицетворяют искусства; однако оно не согласуется с тем, что рядом с «Восставшим рабом» также присутствует изображение обезьяны, не столь проработанное, но не менее узнаваемое: ее круглая голова, низкий квадратный лоб и выступающая вперед морда явно различимы за левым коленом Раба (ил. 140). Значит, обезьяну нужно рассматривать не как специфический символ, отличающий одного Раба от другого, а как общий символ, раскрывающий значение Рабов в целом.

Далее, общепринятое значение изображения обезьяны — гораздо чаще встречавшееся, чем намек на живопись, не говоря уже о других искусствах и ремеслах, — относилось к нравственности: будучи ближе к человеку по облику и поведению, чем любое другое животное, но лишенная разума и наделенная

^{*} «Вина, женщины и песни» (нем.).

вошедшей в поговорку похотливостью (*turpissima bestia, simillima nostri*^{*}), обезьяна служила символом всего низменного в человеке — похоти, алчности, чревоугодия и бесстыдства в самом широком смысле⁷². Следовательно, «общим знаменателем» для Рабов, который обозначается изображением обезьяны, является животная природа. Вспомним, что все общее в человеке с бессловесными животными неоплатоники называли «Низшей Душой», *commune cum brutis*^{**}. С этой точки зрения вполне логично использовать изображение обезьяны, обозначающее Низшую Душу, в качестве атрибута связанных пленников. Прикованные к гермам, в которых проступает лицо самой материи, Рабы символизируют человеческую душу, лишенную свободы. Можно вспомнить старинные выражения *carcer terreno*^{***} и *prigion oscura*^{****}⁷³ и неоплатоническое обозначение связи бестелесной души с материальным телом — *vinculum*, — что значит и «связующее звено», и «оковы»⁷⁴. Выражения, в которых Фичино описывает плачевное состояние души после ее нисхождения в материальный мир, могли бы служить парафразами к двадцати Рабам, которых первоначально планировал изваять Микеланджело в позах борьбы и отчаяния⁷⁵ (нечего и говорить, что «Умиравший раб» из Лувра вовсе не умирает): «Если даже маленькая фантазия (Фичино говорит здесь о воздействии *humor melancholicus*^{*****} на умст-

* Отвратительнейшее животное, более всего подобное нам (*лат.*).

** Общей со скотами (*лат.*).

*** Земная тюрьма (*ит.*).

**** Мрачная темница (*ит.*).

***** Черной желчи (*лат.*).

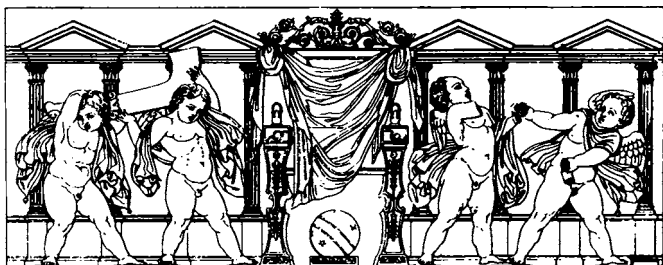
венное здоровье) может так на нас повлиять, насколько же больше должно меняться, по сравнению с исходным, состояние небесной души, когда в начале нашей жизни она спускается из чистоты, в которой была создана, и попадает в тюрьму темного, земного, смертного тела?.. Пифагорейцы и платоники утверждают, что, пока наша возвышенная душа обречена обитать в низменном теле, наш ум мечется вверх-вниз, не находя покоя, *часто дремлет* и всегда *нездоров*; так что наши движения, поступки и страсти — это не что иное, как *головокружение больного, сновидения спящего и бред сумасшедшего*»⁷⁶.

Если Рабы олицетворяют человеческую душу, порабощенную материей и потому сопоставимую с душой бессловесных животных, то группы Побед олицетворяют *anima propria humana*, то есть человеческую душу в состоянии свободы, способную с помощью разума побеждать низменные чувства. Рабы и Победы дополняют друг друга, создавая образ земной жизни человека, с ее поражениями и пирровыми победами.

Ведь для достижения бессмертия недостаточно только побед разума, как бы ни заслуживали они похвалы и прославления в рельефах со сценами «деяний» Папы. Земная жизнь, хоть и достойная награды, остается, как мы помним, жизнью в Тартаре. Прочная победа может быть достигнута только с помощью той высшей силы человеческой души, которая не участвует в земной борьбе и не завоевывает, а озаряет — *mens*, или *intellectus angelicus*, чью двойственную сущность символизируют фигуры Деятельной и Созерцательной жизни и олицетворяют Моисей и св. Павел.

Таким образом, идеей гробницы Юлия II является триумф не столько в смысле политическом и воен-

ном, сколько в духовном⁷⁷. Бессмертие, которое обретает Папа, — это не только временная слава, но и вечное спасение⁷⁸, это его бессмертие не только как личности, но и как представителя человечества. В соответствии с истинным духом философии, которая наделила все зримое трансцендентальным смыслом, изображение сцен, аллегории и персонификации подчинены здесь программе, которую можно назвать художественной параллелью «Theologia Platonica» и «Consonantia Mosis et Platonis»^{*} Фичино; она противостоит старой альтернативе между прославлением земной жизни и ожиданием жизни будущей.



Существенно, что после смерти Папы это идеальное равновесие между языческим и христианским уже стало восприниматься как не совсем ортодоксальное. В проекте 1513 года (ил. 135, 136, 137) христианский элемент был значительно усилен за счет добавления *capelletta*^{**} с Мадонной и святыми, что стало явным возвращением к типу *enfeu*. В 1542 году, когда отказались от Рабов и Побед, символика земного совсем исчезла.

^{*} «Согласия Моисея и Платона» (*лат.*).

^{**} Часовенки (*ит.*).

Окончательный результат не только свидетельствует о крушении личных замыслов художника, но и символизирует несостоятельность системы неоплатонизма в достижении прочной гармонии между противоречивыми тенденциями в постсредневековой культуре: памятник «согласию Моисея и Платона» превратился в памятник Контрреформации.

Второй большой проект Микеланджело в области погребального искусства, капелла Медичи⁷⁹, также не был осуществлен полностью. Но этот памятник, оставшийся незавершенным в 1534 году, когда Микеланджело навсегда покинул Флоренцию, является хоть и неполным, но и не искаженным документом окончательного замысла художника. Точную программу, уже сформированную к концу 1520 года⁸⁰, можно назвать более тщательно разработанным воплощением идей, выраженных во втором проекте гробницы Юлия II, где «платоническая» составляющая была подчинена, но не принесена в жертву христианской. Однако Микеланджело не сразу пришел к воплощению этих идей, а, скорее, вернулся к ним после нескольких пробных шагов в других направлениях.

Когда в 1519 году умер Лоренцо Медичи Младший, решено было использовать Новую сакристию Сан-Лоренцо в качестве мемориальной капеллы младшего поколения семьи, подобно тому как Старая сакристия служила для погребения старшего поколения. В ней надо было разместить гробницы двух *Magnifici* — Лоренцо Великолепного (умер в 1492 году) и Джулиано (убит Пацци в 1478 году), а также двух *Duchi* — Лоренцо Младшего, герцога Урбинского, и Джулиано Младшего, герцога Немурского (умер в 1516 году)⁸¹.

Первоначально Микеланджело планировал объединить эти четыре гробницы в свободно стоящее сооружение, задуманное либо в виде одного массивного, сложенного из камня строения (рисунок Fr. 48; ил. 146), либо в виде так называемой арки Януса (*arcus quadrifrons*)⁸². Этот проект⁸³ был отвергнут в пользу двух двойных гробниц по боковым стенам: одна — для Duchi, другая — для Magnifici, а стену со входом напротив алтаря должна была украшать Мадонна со статуями святых покровителей семьи Медичи по бокам — Космы и Дамиана (рисунок Fr. 47; ил. 147; развитие замысла простым удвоением передней части показано на рисунке Fr. 48).

Окончательное решение состояло в том, что боковые стены теперь предназначались только для Duchi, тогда как «Святое собеседование» на стене со входом было объединено с гробницами Magnifici в цельную композицию. Первоначальные эскизы к этому необычному сочетанию двойной околостенной гробницы и алтаря представлены на рисунках Fr. 9a и 9b. На Fr. 9a (ил. 150) сооружение еще не подчинено осевой композиции и не содержит портретных изображений, но в центре зоны, помещенной между саркофагами и «Святым собеседованием», можно видеть фигуру Славы, которая «держит» дощечки с эпитафиями⁸⁴. На Fr. 9b (ил. 151) композиция скоординирована более строго, статуи сидящих усопших помещены в промежуточной зоне, центр которой остается пустым. План, более близкий к окончательному, передается через множество черновых вариантов, которые показывают, что в итоге промежуточная зона совсем исчезла, тогда как в арочных нишах над двумя фигурами святых были помещены статуи меньшего размера (ил. 152)⁸⁵.

Что касается отдельных гробниц Duchi, то до нас дошел только один бесспорный набросок, Fr. 55 (ил. 148; см. также ил. 149)⁸⁶, и даже здесь гробница воспринимается как одиночная по внешнему виду, а не по иконографии и назначению. В целом рисунок Fr. 55 гораздо ближе других эскизов к архитектуре, скульптуре и моделям, которые были фактически выполнены⁸⁷. Но строго квадратное пространство в центре не подошло бы для портретной статуи, тогда как сидящие фигуры, расположенные по сторонам саркофага и не имеющие аналогий в окончательном решении, производят впечатление скорее портретных статуй, чем аллегорических фигур, не говоря уже о святых⁸⁸. Поэтому представляется более вероятным, что рисунок Fr. 55, хотя на нем и изображен только один саркофаг, первоначально предназначался для двойных гробниц (в знаменитом саркофаге Верроккьо в Старой сакристии тоже захоронены двое — Джованни и Пьеро Медичи). Впоследствии эта композиция была приспособлена для выполненных одиночных гробниц, в результате чего две сидящие по обе стороны саркофага фигуры, конечно, были исключены⁸⁹.

Этот, хотя и неполный, материал позволяет проследить развитие иконографической программы. Свободно стоящий памятник, изображенный на наброске Fr. 48, включал в себя только рельефы — из которых четыре, по-видимому, представляли четыре времени года и, таким образом, в традиционной форме символизировали идею времени^{89a} — и восемь статуй плакальчиков. Изображения Мадонны со святыми, фигуры усопших и изваяния речных божеств, полулежащих под саркофагами, были задуманы как часть проекта двойной гробницы (Fr. 47), а идея замены че-

тырех времен года на четыре времени суток, вероятно, появилась несколько позднее (Fr. 55 и набросок на полях Fr. 47).

Окончательная программа состояла из следующих частей:

1. Двойная гробница Magnifici, обращенная к алтарю («la sepoltura in testa», как называет ее Микеланджело; ил. 153). Над саркофагами без изображений должна была находиться «Мадонна Медичи» со статуями святых Космы и Дамиана по бокам, как в настоящее время в Сан-Лоренцо, а над ними — статуи меньшего размера, одну из которых связывают с Давидом из музея Барджелло⁹⁰.

2. Гробницы Джулиано и Лоренцо Медичи (ил. 144, 145). Кроме фигур, находящихся ныне в Сан-Лоренцо, а именно сидящих статуй герцогов и четырех аллегорий времени суток, они должны были включать в себя:

а) по две статуи речных божеств на подножии каждой гробницы (модель одного из них хранится в Академии во Флоренции); б) статуи скорбящей Земли и улыбающегося Неба в нишах по бокам статуи Джулиано⁹¹, фигуру Земли, конечно, над Ночью, фигуру Неба над Днем⁹². Содержание соответствующих статуй в гробнице Лоренцо предположительное; возможно, это либо Истина и Справедливость, согласно псалму LXXXIV: 12 («Истина возникнет из земли, и правда приникнет с небес»), либо что-то вроде Iustitia и Religio Ландино⁹³; в) тщательно разработанное пластическое убранство антаблемента, уже показанное на рисунке Fr. 55: оно состояло из пустых тронов на парных пилястрах, которые и ныне можно видеть в капелле Медичи, хотя они и лишились своих богато орнаментированных спинок⁹⁴; из трофеев в центре;

и из двух пар скорчившихся детей, одного из которых связывают со «Скорчившимся мальчиком» из Ленинграда*⁹⁵, над боковыми нишами.

Кроме того, планировалось украсить фресками большие люнеты над тремя гробницами. В люнете над гробницей Magnifici предполагалось написать «Воскресение Христа» (рисунки Fr. 19 и 59), а в люнете над гробницами Duchi — «Медного змея» с одной стороны (рисунок Fr. 51) и, возможно, историю Юдифи — с другой⁹⁶.

Примечательно, что обе статуи Джулиано и Лоренцо Медичи обращены в сторону Мадонны⁹⁷. Именно к *sepoltura in testa* должны они повернуться, чтобы созерцать посредников в спасении — Деву Марию и святых, а также великое доказательство бессмертия в строго христианском смысле — воскресение Христа.

В то же время каждая герцогская гробница изображает апофеоз в понимании Фичино и его круга: восхождение души через уровни неоплатонической вселенной⁹⁸.

Надо помнить, что флорентийские неоплатоники называли материальную область *il mondo sotterraneo*** и сравнивали существование человеческой души, «заключенной» в тело, с жизнью *apud inferos****⁹⁹. Поэтому вполне возможно идентифицировать речные божества, помещенные в нижней части памятника, как четыре реки загробного мира — Ахерон, Стикс, Флегетон и Коцит. Эти реки играли важную

* Ныне — Санкт-Петербург. — *Прим. ред.*

** Подземным миром (*ит.*).

*** В преисподней (*лат.*).

роль в диалоге «Федон» Платона¹⁰⁰, так же как и в «Аде» Данте, но флорентийские неоплатоники интерпретировали их совсем по-другому. Согласно как Платону, так и Данте, они означают четыре стадии искупительного наказания, ожидающего душу человека после смерти. Согласно Ландино и Пико, они означают четырехстороннее свойство материи, порабощающей человеческую душу в момент рождения. Как только душа покидает свой наднебесный дом и минует реку Лету, которая заставляет ее забыть счастье прежнего бытия, она обнаруживает, что «лишилась радости» (название реки Ахерон, предположительно, образовано от греческого α и $\chi\alpha\acute{\iota}\rho\epsilon\iota\nu$ — «радоваться»), она раздавлена печалью (Стикс), она становится добычей «сжигающих ее страстей, таких как безумный гнев и ярость» (Флегетон — от греческого $\phi\lambda\acute{o}\xi$ — «пламя»), и она погружается в пучину вечной безысходной скорби (Коцит — от греческого $\kappa\acute{o}\kappa\upsilon\mu\alpha$ — «стенание» или, цитируя Ландино, *il pianto che significa confermato dolore*)¹⁰¹. Таким образом, четыре реки загробного мира означают «все зло, исходящее из одного-единственного источника — материи»¹⁰² и уничтожающее счастье души. «Глубокое русло чувств затопляют, сотрясая, Ахерон, Стикс, Коцит и Флегетон», как говорит Марсилио Фичино¹⁰³. Неоплатоническая интерпретация значения четырех подземных рек была столь популярной, что она даже встречается в «Imagini» Винченцо Картари¹⁰⁴.

Тогда если речные божества Микеланджело обозначают то, что Пико называет *mondo sotterraneo*, а именно область чисто материальную, то времена суток, занимающие следующий по высоте уровень герцогских монументов, обозначают мир земной, а имен-

но область, состоящую из материи и формы. Эта область, которая включает в себя человеческую жизнь на земле, является, в сущности, единственной сферой, подвластной времени. Чистая материя столь же вечна и нерушима, сколь и чистая форма, а небесные сферы создают время, ему не подчиняясь. И только промежуточное состояние единства материи и формы в природе имеет начало и завершение.

О том, что фигуры Утра, Дня, Вечера и Ночи прежде всего воплощают разрушительную силу времени, свидетельствуют слова самого Микеланджело: «День и Ночь говорят: наш неумолимый ход привел к смерти герцога Джулиано»¹⁰⁵, а также утверждение Кондиви о том, что День и Ночь вместе призваны символизировать *il Tempo che consuma il tutto**. Согласно Кондиви, Микеланджело собирался даже добавить к этим двум фигурам мышь, «ибо это маленькое животное постоянно все подтачивает и поедает, как всепоглощающее время»¹⁰⁶.

Однако в капелле Медичи эта идея представлена не в виде таких общепринятых аллегорий или персонификаций времени, как четыре Времени года, как планировалось первоначально, а в виде четырех фигур, которые, не имея аналогов в прежней иконографии, передают впечатление сильного неизбывного страдания. Подобно Рабам гробницы Юлия II, они словно «грезят, скованные тяжелой дремотой, страдают и негодуют: *Aurora*** пробуждается с неодолимым отвращением к жизни, *Giorno**** корчится в беспри-

* Время, которое пожирает всё (*ит.*).

** Утро (*ит.*).

*** День (*ит.*).

чинном бессильном гневе, Crepuscolo* обессилен невыразимой усталостью, и даже Notte** с полуприкрытыми глазами не находит себе покоя.

Тогда как четыре речных божества воплощают четырехстороннее свойство материи как источника потенциального зла, четыре времени суток воплощают четырехстороннее свойство земной жизни как состояния непрерывного страдания, и внутренняя связь между этими двумя группами фигур не вызывает сомнений. Для ренессансного мыслителя было очевидно, что четыре формы материи, обозначаемые четырьмя реками загробного мира, — это четыре стихии: Ахерон — воздух, Флегетон — огонь, Стикс — земля и Коцит — вода¹⁰⁷. С другой стороны, считалось, что эти же четыре стихии напрямую связаны с четырьмя человеческими характерами и определяют человеческую психологию. А эти четыре характера, в свою очередь, ассоциировались, помимо прочего, с четырьмя временами года и с четырьмя временами суток: воздух ассоциировался с сангвиническим темпераментом, с весной и утром; огонь — с холерическим темпераментом, с летом и полднем; земля — с меланхолическим темпераментом, с осенью и сумерками; вода — с флегматическим темпераментом, с зимой и ночью¹⁰⁸.

Согласно этой космологической схеме, которая уже упоминалась в связи со шпалерой «Флора» Бронзино и веками сохраняла свою поэтическую привлекательность, микеланджеловские Времена суток вмещают в себя поистине всю жизнь природы, основанную на четырех стихиях¹⁰⁹, и, таким образом, могут

* Вечер (*um.*).

** Ночь (*um.*).

быть неразрывно связаны с четырьмя речными божествами. Ахерон «Безрадостный» должен был находиться под *Auroga*, ибо и Ахерон, и заря соответствовали стихии воздуха и сангвиническому характеру; Флегетон «Пылающий» — под *Giogno*, ибо и Флегетон, и полдень соответствовали стихии огня и холерическому характеру; Стикс «Печальный» — под *Serpusco*, ибо и Стикс, и вечер соответствовали стихии земли и *humor melancholicus*; а Коцит «Пучина слез» — под *Notte*, ибо и Коцит, и ночь соответствовали стихии воды и флегматичности.

Конечно, времена суток Микеланджело не являются «персонификациями» четырех характеров. Тем не менее они иллюстрируют различные тревожащие и удручающие воздействия, которым подвержена человеческая душа, пока она живет в теле, состоящем из четырех «материальных» принципов. С точки зрения неоплатоников, а особенно Микеланджело, который эмоционально был не способен создать по-настоящему радостный и умиротворенный образ, «сангвиническое» или «флегматическое» состояния отличаются от «холерического» и «меланхолического», но отнюдь не являются более счастливыми. Современный зритель, знакомый с теорией, согласно которой меланхолическое настроение может быть присуще каждому из четырех темпераментов, включая и сангвинический, мог бы интерпретировать четыре времени суток как примеры *melancholia ex sanguine*, *melancholia ex phlegmate*, *melancholia ex cholera rubra* и *melancholia ex cholera nigra**¹¹⁰.

* Меланхолии от крови, меланхолии от слизи, меланхолии от красной желчи и меланхолии от черной желчи (*лат.*).

Из инертной области материи и из страдающей, управляемой временем области природы возникают образы Джулиано и Лоренцо, последний из которых с XVI века известен как «Pensieroso» или «Pensoso»^{*} ¹¹¹. Эти образы, удивлявшие современников Микеланджело полным отсутствием портретного сходства, окруженные фигурами, свидетельствующими о переходе от низшей формы бытия к высшей, не являются ни портретами реальных людей, ни воплощениями абстрактных идей. Справедливо, что они изображают скорее бессмертные души усопших, чем их эмпирическую индивидуальность, и что их композиционная связь с Временами суток под ними заставляет вспомнить те римские саркофаги, где образ умершего возносится над сферой земной жизни, которую символизируют полулежащие фигуры Океана и Земли (рис. на с. 292) ¹¹².

Однако, хотя и видоизмененные, образы Джулиано и Лоренцо Медичи указывают на явный контраст, который выражен не только их позами и видом, но и характерными атрибутами; и этот контраст точнее всего можно описать в смысле античного противопоставления деятельной и созерцательной жизни ¹¹³.

С неоплатонической точки зрения нет никакого противоречия между тем, что два герцога представлены как бессмертные души, и тем, что Джулиано характеризуется как *vir activus*^{**}, а Лоренцо — как *vir contemplativus*^{***} ¹¹⁴. Наоборот, эта характеристика объясняет их апофеоз. Ведь как мы знаем, только

* «Задумчивый» или «Озабоченный» (*ит.*).

** Муж деятельный (*лат.*).

*** Муж созерцательный (*лат.*).

ведя истинно деятельную и истинно созерцательную жизнь, которой управляет *iustitia* или *religio*, человек может избежать порочного круга исключительно природного существования и достичь как временно-го блаженства, так и вечного бессмертия.

Ну а как согласно канонам неоплатонизма может быть изображен идеальный *vir contemplativus* и идеальный *vir activus*? Первый, естественно, как истинный приверженец Сатурна, а второй — как истинный приверженец Юпитера. Как мы помним, еще Плотин интерпретировал Сатурна как *Noûs*, Космический Ум, а Юпитера — как *υχή*, Космическую Душу. Поэтому считалось, что человеческую душу, спустившуюся на землю, Сатурн наделяет «силой проницательности и мысли», а Юпитер — «силой действия»^{114a}. И для флорентийских неоплатоников само собой разумелось, что «дети» Сатурна — несчастнейшие из смертных, согласно простой беспристрастной астрологии, — в реальной жизни созданы для интеллектуального созерцания, а дети Юпитера — для рационального действия.

Здесь нет возможности обсуждать более общие аспекты этого учения, которое — в сочетании с «заново открытой» теорией Аристотеля, считавшего, что все великие люди были меланхоликами, — впоследствии привело к современной концепции гения, да и нет необходимости иллюстрировать его подборкой текстов. Достаточно привести один характерный отрывок из Комментария Пико дела Мирандолы к Бенивьени: «Сатурн означает интеллектуальную природу, которая направлена и стремится только к постижению и созерцанию. Юпитер означает деятельную жизнь, которая состоит из управления, организации и приведения в движение по ее правилам всего ей

подчиненного. Эти два свойства присущи двум планетам, которые носят те же имена — Сатурн и Юпитер. Ибо говорят, что Сатурн рождает людей созерцательных, а Юпитер дает им владения, могущество и власть над людьми»¹¹⁵.

В источниках, к которым, очевидно, относится этот отрывок, то есть в текстовых и изобразительных астрологических документах, характеры, определяемые Сатурном и Юпитером, имеют безусловное сходство с типами, которые современные психологи называют «интровертным» и «экстравертным»; античные астрологи даже предвосхитили представление о том, что эти существенные различия сказываются и на таких особенностях, как отношение к деньгам. Человек созерцательного типа, определяемого Сатурном, «закрит для мира»; он утрюм, молчалив, полностью сосредоточен на себе, привержен одиночеству, мраку и скуп или, по крайней мере, бережлив. Человек деятельного типа, определяемого Юпитером, «открыт для мира»; он живой, красноречивый, общительный, дружелюбный и чрезвычайно щедрый¹¹⁶.

В капелле Медичи этот контраст в общем плане обозначен противопоставлением «открытой» композиции статуи Джулиано (ил. 155) и «закрытой» композиции «Penseroso» (ил. 154), так же как и двумя парами персонификаций, с которыми эти статуи сгруппированы: Джулиано находится над мужественным *Giorno* и плодородной *Notte* — *Μῆτις Νύξ*, или *Mater Nox*, классической поэзии¹¹⁷, а Лоренцо — над девственной *Aurora* (примечательно, что на ней «пояс») и пожилым *Serpuscolo*, его возраст и настроение, возможно, являются намеком на миф об Авроре и ее супруге Тифоне, наделенном вечной жизнью, но не

вечной молодостью^{117а}. Но значения этих двух портретов, связанные с Сатурном и Юпитером, подчеркиваются более специфическими чертами. Подобно лицу «Меланхолии» Дюрера, лицо «Penseroso» омрачено густой тенью, подразумевающей *facies nigra* меланхолического типа, определяемого Сатурном. Указательный палец его левой руки прижат к губам — жест молчания, определяемого Сатурном¹¹⁸. Его локоть покоится на закрытом ларце — типичный символ бережливости, определяемой Сатурном¹¹⁹; и, чтобы еще более прояснить эту символику, передняя стенка ларца украшена головой летучей мыши, эмблематического животного с гравюры Дюрера «Меланхолия I»¹²⁰.

Что касается Джулиано, то он держит скипетр правителя, а в левой руке на ладони у него две монеты. Оба эти мотива, символически выражающие противопоставление того, кто «тратит» себя на внешнюю деятельность, и того, кто «уходит» в самосозерцание, описаны у Рипы под заголовком «Magnanimità»*, а это качество определяется Юпитером, так же как бережливость определяется Сатурном: «Iupiter dat magnanimitatem animi»**, если цитировать один из наиболее известных астрологических текстов¹²¹. Неудивительно, что на флорентийских гравюрах, изображающих «детей» Юпитера, мы встречаем правителя, держащего скипетр и дарующего милости подданным (ил. 156)¹²². Считается, что общая композиция статуи Джулиано могла быть навеяна двумя византийскими рельефами с фасада собора Св. Марка, изображающих св. Георгия и св. Дмит-

* «Великодушие» (*ит.*).

** «Юпитер дарует величие души» (*лат.*).

рия (ил. 157)¹²³; если это предположение верно — а оно вполне правдоподобно, ведь Микеланджело побывал в Венеции незадолго до начала работы над статуей Джулиано, — то тем более знаменательно, что он заменил атрибут этих святых — меч — на символику великодушия, определяемого Юпитером.

И созерцательный мыслитель, и великодушный деятель достойны неоплатонического обожествления. Его символизируют мотивы, украшающие четвертую и самую верхнюю зону герцогских гробниц. Ее можно интерпретировать как наднебесную сферу. Трофеи в центре означают окончательный триумф над низшими формами бытия; сжавшиеся от горя и страха дети, возможно, воплощают неродившиеся души, обреченные на нисхождение в низшие сферы¹²⁴; а пустой трон — это один из старейших и наиболее распространенных символов незримого присутствия кого-то из бессмертных. Приготовление пустых престолов к Страшному суду, так называемая этимасия, вероятно, основывается на пророчестве Даниила, VII: 9. Однако ее изображения в искусстве¹²⁵ создавались по образцу языческих, дошедших до нас в большом количестве. В Древнем Риме пустые престолы фигурировали в купительных церемониях некоторых богинь и, что более важно, по случаю *ludi scaenici** их торжественно вносили в театр и предоставляли в распоряжение богов. После смерти Цезаря эта привилегия предоставлялась ему, а позднее — другим обожествленным императорам¹²⁶. Если Микеланджело жил недалеко от форума Адриана, он не мог выбрать более красноречивый символ для завершения монумента *Divus*

* Театральных игрищ (*лат.*).

Caesar^{*}. Однако в капелле Медичи пустые троны должны были ассоциироваться с теми историями из Ветхого Завета, которые подчиняли бы весь смысл композиции герцогских гробниц христианской идее Спасения, переведенной в образы *sepultura in testa*.

Для купола также планировалось создание фрески. Себастьяно дель Пьомбо ссылается на этот план в письме от 7 июля 1533 года, где он пишет: «Что касается живописи в своде фонаря, его Святейшество (то есть Папа Климент VII) оставляет ее на ваше усмотрение. Я думаю, там хорошо смотрелся бы Ганимед, вы могли бы снабдить его нимбом, чтобы он выглядел, как св. Иоанн Богослов, вознесшийся на Небо»¹²⁷. Всякий, кто понимает шутливый тон, столь характерный для эпистолярного стиля Себастьяно и особенно присущий его письмам к «*compage*»^{**} Микеланджело, не усомнится, что это предложение является шуткой¹²⁸. Но шутка эта еще и очень удачная. Ибо помнил Себастьяно или нет, но в «Морализованном Овидии» Ганимед действительно интерпретировался как прообраз св. Иоанна Евангелиста, орел символизировал Христа, или возвышенную чистоту, которая позволила св. Иоанну открыть тайны Неба¹²⁹; такая интерпретация упоминалась и в XVI веке¹³⁰.

Морализации такого рода были все еще хорошо известны в эпоху Возрождения; гуманисты не стеснялись даже цитировать строки «*Sinite parvuli ad me veniant*» и «*Nisi efficiamur sicut parvuli...*» в связи с любовью Юпитера к прекрасному юноше¹³¹; и нетрудно по-

* Божественный Кесарь (*лат.*).

** «Куму» (*ит.*).

нять, почему, осуществленная из лучших побуждений, подобная христианизация языческих мифов вызывала у Церкви большее неприятие, чем их изложение в самой классической поэзии¹³². Хотя это только одна глава в истории интерпретаций, которым на протяжении веков подвергался миф о Ганимеде, единственном любимце Зевса, допущенном на Олимп.

Уже в IV веке до н. э. обнаруживается две противоположные концепции: тогда как Платон считал, что миф о Ганимеде придуман критянами, чтобы оправдать любовные отношения между мужчинами и мальчиками или юношами¹³³, Ксенофонт понимал его как нравственную аллегория, означающую превосходство ума над телом; согласно Ксенофону, само имя Ганимеда, предположительно происходящее от греческого γάμωμαι (наслаждаться) и νῆδεα (ум), свидетельствует о том, что духовные, а не физические достоинства угодны богам и являются залогом бессмертия¹³⁴.

Более реалистичная трактовка темы Ганимеда (которую Отцы Церкви позднее, конечно, использовали в своих нападках на язычество)¹³⁵ была либо развита в эвгемеристическом духе¹³⁶, либо интерпретирована как астральный миф¹³⁷. С другой стороны, идеалистическая трактовка мифа переместилась из нравственной плоскости в метафизическую или даже мистическую. На одном из римских саркофагов, где изображено вознесение души над низшей областью Земли и Океана, в центре композиции помещены Ганимед и орел (ил. на с. 292)¹³⁸.

Зрелое Средневековье либо ограничивалось эвгемеристическими и астрономическими интерпретациями¹³⁹, либо, когда пришло время для специфически христианской морализации, увлекалось проведе-

нием таких параллелей, как Ганимед и св. Иоанн Евангелист. Возрождение, однако, безусловно, предпочитало интерпретацию, связывающую миф о Ганимеде с неоплатоническим учением о *furore divinus*.

В своем комментарии к «Чистилищу» Данте (IX, 19 и далее) Ландино отчетливо отграничивает неоплатоническую интерпретацию от христианской, за которую боролись его старомодные предшественники. Он цитирует Франческо да Бути (1324—1385), согласно которому орел есть «*la divina charità*»*, а место похищения Ганимеда (лес на горе Ида) есть намек на то, что спасутся скорее кающиеся в лесах отшельники, чем другие смертные, и называет эту интерпретацию «*pietosa et accomodata alla christiana religione*»**. Сам он предпочитает думать, что Ганимед — это Ум (*mens*), противопоставляемый нижестоящим способностям человеческой души, и что его похищение — это возвышение Ума до состояния восхищенного созерцания: «Таким образом, Ганимед означает *mens humana*, удобный Юпитеру, то есть Высшее Бытие. А его спутники символизируют другие способности души, а именно способности к росту и ощущению. Юпитер, видя, что Ум пребывает в лесу, то есть вдали от всего бренного, переносит его на небо с помощью орла. При этом Ум покидает своих спутников, то есть растительную и чувствующую душу, и, будучи удаленным или, как говорит Платон, отделенным от тела и забывая все телесное, всецело сосредотачивается на созерцании небесных тайн»¹⁴⁰. Эта неоплатоническая интерпретация, подкрепленная, как казалось, этимологией Ксенофонта,

* «Божественное милосердие» (*um.*).

** «Жалостливой и подогнанной к христианской религии» (*um.*).

почти единодушно принималась такими гуманистами, как Альчиати (чья эмблема IV имеет двойное название «γάρνυσθαι μὴδеси» и «In Deo laetandum»*)¹⁴¹, Ахилл Бокки¹⁴² и Наталь Конти¹⁴³; и она проливает свет на объект шуток Себастьяно дель Пьомбо: упомянутый в письме к Микеланджело Ганимед, по-видимому, является рисунком, который Микеланджело сделал для своего молодого друга Томмазо Кавальери приблизительно за полгода до того, как было написано письмо, и который к тому времени уже стал знаменитым (ил. 158)¹⁴⁴. На нем Ганимед изображен в состоянии транса, лишенный собственной воли и мысли, пассивный и обездвиженный железной хваткой гигантского орла, положение его рук соответствует позе человека, лишённого сознания, или мертвого тела¹⁴⁵, его душа поистине *rimossa dal corpo***, по выражению Ландино.

Таким образом, этот рисунок, несомненно, символизирует *furor divinus*¹⁴⁶ или, точнее, *furor amatorius*, и не в отвлеченном и обобщенном плане, а как выражение истинно платонической, всепоглощающей страсти, которая перевернула жизнь Микеланджело, когда он встретил Томмазо Кавальери.

Как нам известно, рисунок, изображающий Ганимеда, подаренный Кавальери приблизительно в конце 1532 года, был дополнен еще одним, который обладатель считал неотъемлемым от первого, — это было изображение Тития (Fr. 6, ил. 159)¹⁴⁷. Титий — один из четырех великих грешников, осужденных страдать в Тартаре, трое других — Тантал, Иксион и Сизиф. Он

* «Радоваться мыслям» (греч.) и «Надлежит радоваться в Боге» (лат.).

** Покинула тело (ит.).

был наказан за то, что пытался похитить Латону, мать Аполлона и Дианы, и наказание его было, как у Прометея, только его «бессмертную печень»¹⁴⁸ клевал не орел, а коршун¹⁴⁹. Поскольку печень, как было известно, является кроветворным органом, она считалась средоточием физических страстей (Петрарка, как и многие другие, считал ее целью стрел Купидона)¹⁵⁰, и нетрудно понять, почему наказание, постигшее несчастного, влюбленного в Латону, стало интерпретироваться как аллегория «мучений, которые причиняет чрезмерная любовь»:

Sed Tityos nobis hic est, in amore iacentem
Quem volucres lacerant, atque exest anxius angor
Aut aliae quaevis scindunt cuppedine curae¹⁵¹, —

как пишет Лукреций. «Страдание влюбленного», согласно Бембо, «усиливается потому, что он сам дает пищу для своих мучений. Это Титий, который кормит собственной печенью коршуна»¹⁵², а аллегория Рипы «Мучения любви» включает в себя «печального человека... с отверстой грудью, терзаемой коршуном»¹⁵³.

Таким образом, два рисунка по своей внутренней сути фактически были «дубликатами», хотя и не были ими в буквальном смысле. Ганимед, возносящийся на небо на крыльях орла, символизирует экстаз платонической любви — сокрушительный по своей мощи, но освобождающий душу от физических оков и возносящий ее в сферу олимпийского блаженства. Титий, терзаемый в Тартаре коршуном, символизирует муки чувственной страсти, порабащающей душу и низвергающей ее еще ниже ее обычного земного состояния. Вместе два рисунка представляют собой микеланджеловскую трактовку темы «Amor Sacro e Profano». В обеих композициях принимается традиционная аллегориче-

ская интерпретация мифологического сюжета, но она облечена более глубоким смыслом личной исповеди, и обе формы любви предстают как две стороны единого, трагического по своей сути опыта¹⁵⁴. Если «Рабы» из Боболи и «Победа» из палаццо Веккьо (ил. 173) действительно были созданы только в 1532—1534 годах, то, возможно, эти пять скульптур, хотя и несомненно предназначенных для гробницы Юлия II, тем не менее отражают страсть Микеланджело к Кавальери. Бескрылый Победитель, опечаленный собственным триумфом, заменивший радостных крылатых Побед, и трагический контраст юности и старости (в 1532 году Микеланджело было 57 лет) неизбежно вызывают в памяти строчку: «*Resto prigion d'un Cavalier armato*»¹⁵⁵.

Подобная субъективная интерпретация мифологической «морали» наблюдается в третьей композиции, которую Микеланджело выполнил для Томмазо Кавальери, — «Падение Фаэтона»¹⁵⁶. Она известна в трех вариантах (Fr. 57, 75, 58; ил. 162, 163, 164), последний из которых (Fr. 58) был получен Кавальери в сентябре 1533 года, тогда как первый (Fr. 57), судя по всему, был создан несколько раньше¹⁵⁷, возможно даже раньше рисунков «Ганимед» и «Титий».

Помимо неизбежных эвгемеристических и натуралистических интерпретаций¹⁵⁸, существует только одно аллегорическое объяснение мифа о Фаэтоне: участь дерзкого смертного, попытавшегося преодолеть границы человеческих возможностей, была призвана символизировать участь любого *temerarius*¹⁵⁹,

* «Остаюсь пленником всадника с оружием» (ит.).

** Сумасброда (лат.).

который настолько самонадеян, что осмеливается переступить черту, predeterminedную его «положением и обстоятельствами»¹⁵⁹.

Имея это в виду, рисунок «Фаэтон», который Микеланджело подарил Кавальери в самом начале их дружбы, следует понимать как выражение чувства крайнего самоуничижения, проявившегося в первых письмах Микеланджело к молодому аристократу: «Весьма опрометчиво я осмелился Вам писать и был настолько *самонадеян*, что сделал первый шаг, хотя с моей стороны правильнее было бы подождать этого шага от Вас, чтобы затем на него ответить, — пишет Микеланджело 1 января 1533 года. — Вы — свет нашего века, единственный в мире, и ничье произведение не может быть Вас достойно, ибо Вам нет равных и подобных»¹⁶⁰. А позднее он пишет: «Хотя я говорю слишком *самонадеянно*, будучи намного ниже Вас, я думаю, ничто не способно встать на пути нашей дружбы»¹⁶¹.

Это чувство покорного самоуничижения почти непостижимо с рациональной точки зрения, поэтому считалось, будто письма Микеланджело адресованы Виттории Колонне, а Кавальери был лишь посредником¹⁶², тем не менее оно неизменно ассоциировалось с трансцендентальной формой любви. Платонический влюбленный, отождествляя конкретный предмет своей страсти с метафизической идеей, наделяет его почти божественным величием и чувствует себя недостойным бога, которого сам создал: «...он поклонялся бы своему другу, совершая подлинные жертвоприношения, если бы не боялся, что его примут за сумасшедшего»¹⁶³.

Поэтому нетрудно понять, что Микеланджело мог уподобить свою воображаемую «самонадеянность» дерзости Фаэтона, а губительный огонь своей страсти — ис-

пепеляющим вспышкам молнии, от которых погиб Фэтон. То, что такая субъективная эротическая интерпретация мифа о Фэтоне была возможна в XVI веке, можно заключить не только из поэзии самого Микеланджело¹⁶⁴, но и из сонета, который приблизительно в то же время написал Франческо Мария Мольца, поэт, принадлежавший к кругу Микеланджело и, безусловно, знавший рисунки, созданные для Кавальери.

Altero fiume, che a Fetonte involto
Nel fumo già de le saette ardenti
Il grembo de' tuoi rivi almi e lucenti
Apristi di pietà turbato il volto:

E le caste sorelle, a cui l'accolto
Dolor formò così dogliosi accenti,
Ch'en selve se n'andar meste e dolenti,
Pasci ancor su le sponde e pregi molto:

A me, che'ndarno il pianto e la voce ergo,
Cinto di fuoco alla mia fiamma viva,
Pietoso dal tuo verde antro rispondi:

E se pur neghi entro'l gran letto albergo
Al duro incendio, almen su questa riva
Verdeggi anch'io con pure e nove frondi*¹⁶⁵.

-
- * Ты, благородная река, что Фэтону,
Уж пламенем охваченному молний,
Свой лик явила с тенью сострадания
Из глубины потоков животворных,
Ты даришь влагой, холишь славословьем
Тех целомудренных сестер, в душе которых
Скорбь поселилась, что не утихает, —
От тел их, ставших тополями, слышны стоны.

Мой плач и глас вздымаю до небес,
Сгорающему в страсти к милой деве,
Дай мне ответ с лесистых берегов.

А коль отринешь сей пожар немилосердный
От ложа мягкого, так что ж, и мне на бреге
Уделом будет зеленеть молодой листвою (*ит.*).

Перевод Н. Булаховой.

Последняя композиция, несомненно выполненная для Кавальери, — это «Вакханалия детей», сохранившаяся в копии Fr. 187 (ил. 165)¹⁶⁶. На ней в центре изображены семь путти, несущих мертвого оленя¹⁶⁷. В верхней части группа детей собирается варить поросенка, а другая группа, с явными признаками опьянения, резвится вокруг чана с вином. В левом нижнем углу немолодая Фавнша кормит грудью младенца, а другой младенец играет на ее колене; в правом нижнем углу четверо путти подшучивают над пьяным — возможно, Силеном¹⁶⁸.

Эта композиция, как ни одно другое произведение Микеланджело, проникнута духом язычества. По общей манере ее можно сравнить с рельефами на постаменте «Юдифи» Донателло¹⁶⁹, а также с «Праздником Венеры» и с «Андросом» Тициана, которые Микеланджело мог видеть во время своего посещения Феррары с герцогом Альфонсо в 1529 году¹⁷⁰. Некоторые мотивы заимствованы с римских саркофагов¹⁷¹, а некоторые — такие как фигура мальчика, заслоняющего лицо от дыма, — можно назвать автопародиями¹⁷²; кроме того, прослеживается определенная связь между микеланджеловской «Вакханалией детей» и панелями Пьеро ди Козимо, выполненными для Веспуччи, — в отношении как композиции в целом, так и отдельных мотивов: Фавнша, кормящая младенца, в левом нижнем углу микеланджеловского рисунка, несомненно, восходит к прелестной группе, таким же образом расположенной на картине Пьеро ди Козимо «Обретение меда» (ил. 31)¹⁷³. Заимствованный элемент перевернут слева направо, но формальное сходство не вызывает сомнений. Оно распространяется даже на такие подробности,

как мотив руки матери, пересекающей по диагонали ее тело.

Однако *contrapposto*, на картине Пьеро показывающее комическое противоречие между материнским долгом и наивным любопытством, использовано у Микеланджело для выражения безысходного уныния и апатии. Он ощущал подспудную печаль и подавленность в том, что Вазари назвал «*una letizia al vivo*»*. Во всей этой сцене веселого, в сущности, немного. Группа вокруг прекрасного мертвого животного, построенная по тому же классическому типу композиции, что и «положение во гроб» у Мантеньи и Рафаэля, поражает скорее патетикой, чем весельем; мало у кого из детей вид действительно радостный; а фигура «Силена», представляющая собой аналогию измученной старой Фавнше, настолько передает ощущение смертельного оцепенения, что Микеланджело даже использовал сходный мотив при создании фигуры мертвого Христа в гораздо более поздней «Пьете» для Виттории Колонны¹⁷⁴.

Символическое содержание этой странной композиции — если таковое имеется — объяснить трудно. Обычно оргастические вакханальные сцены ассоциировались с наслаждением¹⁷⁵, но эта интерпретация была бы с позиции Микеланджело излишне морализованной. За неимением лучшего решения мы можем вспомнить толкование мифа о Ганиমেде у Ландино. Он говорил, что Ум, уносясь в высшие сферы, оставляет позади низшие способности души, а именно «чувственные» и «растительные», из которых

* «Радостью жизни» (*um.*).

первые включают в себя пять чувств и воображение, а вторые отвечают только за «размножение, питание и рост» («vis generationis, nutritionis, augmenti», как говорит Фичино)¹⁷⁶. И именно в пределах этих самых примитивных природных функций разворачиваются сцены «Вакханалии детей»: поглощение еды, питья (и их противоположность), вскармливание младенцев и усыпляющее опьянение — все это разыгрывается существами либо слишком незрелыми, либо слишком близкими к животным, либо имеющими слишком мало сознания и достоинства, чтобы в них действительно можно было признать людей. Если полет Ганимеда символизирует восторг возносящегося Ума и если наказание Тития и падение Фазтона являют пример участи тех, кто не способен управлять своими чувствами и воображением, то «Вакханалия детей», которая совершенно лишена любовного накала, может символизировать низшую сферу чисто растительной жизни, которая настолько же ниже специфически человеческих достоинств, насколько Ум выше специфически человеческих недостатков.

С этой точки зрения следует рассматривать и последующие композиции данного периода, хотя мы и не знаем, предназначались ли они также для Томмазо Кавальери. Как бы то ни было, по своим выразительным качествам они очень близки к четырем рисункам, о которых мы только что говорили.

Если на этих рисунках традиционные мифологические сюжеты облекаются символическим смыслом, то две композиции, которые мы рассмотрим сейчас, являются в чистом виде созданиями свободной фан-

тазии: они представляют сцены, разыгранные не конкретными персонажами в истолковании Микеланджело, а отвлеченными персонификациями, одушевленными силой его художественного видения.

Одна из этих композиций, часто копировавшийся «Сон», или «Sogno» (рисунок Th. 520, несколько сомнительной подлинности, ил. 167)¹⁷⁷, представляет юношу, который полулежит на ящике с разнообразными масками, облокотившись на земную сферу, где отмечен экватор; большинство копий представляет также материки. Юноша находится в центре полукруглого ореола из групп фигур меньшего размера, изображенных в иллюзорной манере, позволяющей легко распознать в них сновидения; несомненно, они воплощают семь смертных грехов, а именно (слева направо): чревоугодие, похоть, алчность, излишество, гнев, зависть и лень. Но крылатый гений или ангел, спускающийся с небес, трубит в трубу, и юноша пробуждается ото сна.

Смысл этой композиции уже был убедительно раскрыт Иеронимом Тетием, который в своем описании палаццо Барберини, изданном в 1642 году, рассказывает о живописной копии «Сна» и интерпретирует ее так: «По-моему, этот юноша олицетворяет не что иное, как человеческий Ум, призываемый отвлечься от порока и, словно после долгих скитаний, вернуться к добродетели»¹⁷⁸.

Эта интерпретация говорит сама за себя и может быть подкреплена ссылкой на общеизвестное значение маски, как символа заблуждения и обмана¹⁷⁹, и особенно — на слова Рипы о фигуре «Соперничества, состязания и стремления к славе», которую он описывает как держащую трубу: «Труба славы пробуждает

умы добродетельных, зовет их восстать от ленивой дремоты и неусыпно бодрствовать»¹⁸⁰. В сущности, «Сон» Микеланджело, где использован широко распространенный в нравоучительной иконографии тип изображения, можно рассматривать как полемику с гравюрой Дюрера, известной как «Сон доктора» (В. 76, ил. 168), которая в действительности является аллегорией лени. На ней изображен изнеженный пожилой бездельник, спящий возле громадной печи, в то время как дьявол, воспользовавшись моментом, тычет в него ручными раздувальными мехами, вызывая в его воображении соблазнительный образ *Venus Carnalis**¹⁸¹. В «Сне» Микеланджело мы видим энергичного юношу, хоть и окруженного греховными сновидениями, но разбуженного трубой подросшего на помощь ангела. Однако даже эта нравственная аллегория имеет оттенок неоплатонической метафизики. То, что юноша облокотился на сферу, можно истолковать, имея в виду значение сферы как символа непостоянства; достаточно вспомнить «Непостоянство» Джотто и бесчисленные образы переменчивой богини Фортуны, которая иногда противопоставлялась воплощению добродетели с таким объяснением: «*Sedes Fortunae rotunda; sedes Virtutis quadrata*»¹⁸². Но наша сфера представляет собой глобус, что означает особое положение человеческого Ума, пребывающего между ложной и нереальной жизнью на земле и небесной областью, откуда нисходит на него пробуждающее вдохновение, рассеивающее пагубные сны. Тетий ясно намекает на этот оттенок неоплатонизма, когда пишет о «*longum postliminium*», о «возвра-

* Венеры Плотской (лат.).

щении человеческого Ума в родные пределы после долгих скитаний».

Вторая композиция — «Стрелки из лука», или, как называет ее Вазари, «Saettatori» (рисунок Fr. 298, превосходная копия ил. 166), — не менее загадочна, чем «Вакханалия детей»¹⁸³. Здесь изображены девять обнаженных фигур, в том числе две женские, пускающие стрелы в мишень, висящую на груди гермы. В противоположность небольшому лепному рельефу из Золотого дома, который Микеланджело, возможно, взял за образец (ил. 171), его стрелки действуют отнюдь не так спокойно и обдуманно: четверо из них бегут, один падает на колени, двое лежат на земле, а две женщины проносятся по воздуху. Позади них, взметая складки драпировки, сгибает лук фигура, похожая на сатира; два путти смешались с толпой стрелков, а двое других раздувают огонь и подкладывают в него поленья, очевидно, чтобы закалить наконечники стрел, опустив их раскаленными докрасна в кубок. Под гермой мы видим спящего Купидона.

Самое странное здесь то, что, хотя лук, сгибаемый «сатиром», тщательно прорисован, у самих стрелков нет оружия и при этом стрелы попадают в мишень. Граверы и живописцы, копировавшие эту композицию, без колебаний исправляли то, что, по их мнению, было следствием незавершенности оригинала. Но возникшая в результате этого путаница из луков, тетивы и стрел настолько вредит впечатлению от композиции, что данное упущение можно расценивать как умысел. Если судить по очень хорошей копии Fr. 298, степень завершенности оригинала была не меньшей, чем у любого другого рисунка Микеланджело. Поэтому я склонен думать, что луки и стре-

лы исключены не случайно, хотя и необязательно из эстетических соображений, поскольку Микеланджело при желании мог легко решить формальную проблему вооружения своих фигур. Вполне можно предположить, что в отсутствии оружия заключена определенная идея. Одни фигуры бегут, другие почти летят по направлению к мишени, а некоторые падают; они словно находятся во власти какой-то неодолимой силы, которая заставляет их двигаться так, будто они стреляют, хотя на самом деле они сами и есть стрелы. Если посмотреть на рисунок с такой точки зрения, то может показаться, что оружие не изображено специально, чтобы превратить самих стрелков в орудие некоей силы, действующей помимо их воли и сознания; такая интерпретация соответствует и другим иконографическим особенностям данной композиции.

Стремясь прояснить определение любви как *desiderio della bellezza* (желание красоты), Пико делла Мирандола, как мы помним, проводит различие между бессознательным и сознательным желанием (*desiderio senza cognitione* и *desiderio con cognitione*). Только то желание, которое сознательно устремлено к красоте, есть любовь. Желание, которое еще не направлено способностью к познанию, есть лишь природная потребность (*desiderio naturale*), столь же неодолимая, как закон гравитации, и присущая всему живому, в отличие от сознательного желания, собственного лишь разумным существам; оно автоматически направляет эти существа к цели, которой является не красота, а счастье: «И чтобы до конца понять смысл *desiderio naturale*, надо иметь в виду, что, поскольку объектом любого желания является благо и

любое живое существо обладает собственным совершенством, дабы участвовать в божественном благе... все существа должны обладать определенной целью (fine), в которой они находят счастье в пределах своих возможностей; и они, естественно, обращаются и направляются к этой цели, как любое тяжелое тело — к своему центру. Эта склонность в живых существах, не наделенных способностью познания, называется „природным желанием“, великим свидетельством Божественного провидения, коим такие существа направляются к своей цели, как стрела, пущенная из лука, направляется к неведомой для нее цели (berzaglio), зримой лишь тому, кто устремляет ее взором всевидящей мудрости»¹⁸⁴.

Поскольку до сих пор не было предложено убедительного толкования «Saettatori»¹⁸⁵, представляется позволительной попытка связать эту композицию с данным отрывком из книги, которая, судя по всему, была известна Микеланджело. Если интерпретировать этот рисунок как фантазию на тему «desiderio naturale», то можно рассматривать его как смелую метафору, показывающую, сколь неотразима сила и неоспорима власть «природной потребности» там, где отдельное существо может ослабеть и упасть. Фигуры, устремленные к цели, в которую они метят и попадают стрелами, пущенными не ими, переводят в единый визуальный символ идею «существ, направляемых к своей цели неведомой силой», и метафору стрел, «попадающих в цель, которую видит только стрелок». Путти и «сатир», подготавливающие оружие и подгоняющие стрелков, могут рассматриваться, в соответствии со своей обычной ролью, как воплощения естественных сил, побуждающих эти существа к

действию. А то, что Купидон спит, может красноречиво иллюстрировать основное противопоставление, которое Пико намеревался прояснить: постулат о том, что *desiderio naturale*, пока оно не контролируется силами познания, не имеет отношения к любви — ни к земной, ни к небесной. Только когда естественная потребность просыпается в существах, наделенных сознанием, — только тогда *desiderio naturale* трансформируется в осознанное желание красоты и бог любви просыпается.

Грустно заканчивать эти главы очередным «*non liquet*»*. Но символические творения гениев, увы, труднее свести к определенному содержанию, чем аллегорические вариации второстепенных художников.

Оглядываясь назад на иконографию произведений Микеланджело в целом, можно заметить, что светские сюжеты присутствуют только в его ранних работах и снова возникают только в период между 1525 годом и его окончательным возвращением в Рим в 1534 году, причем кульминация приходится на начальный период его дружбы с Кавальери. «Словно возвращаясь в собственную молодость, Микеланджело под влиянием этой страсти обратился к классической античности и создал серию рисунков, поражающих нас своей последовательной исповедальностью»¹⁸⁶.

За исключением бюста Брута¹⁸⁷, который является скорее политическим документом, чем выражением художественных устремлений, после 1534 года ни одного светского сюжета среди произведений Мике-

* «Вопрос неясен» (*лат.*).

ланджело нет. Даже его стиль постепенно развивался в направлении, противоположном классическим идеалам, и в конце концов Микеланджело отказался от композиционных принципов, характерных для его предшествующих работ. Неистовство, пусть и сдерживаемое, его *contrapposti* выражало борьбу природного и духовного. В его поздних произведениях эта борьба стихает, потому что духовное одерживает победу. В «Страшном суде», который вобрал в себя все отличительные признаки переходного периода, предшествовавшего развитию действительно «позднего» стиля, мы еще обнаруживаем реминисценции Бельведерского торса, группы Ниобы и других эллинистических произведений. В поздних работах, начинающихся с «Распятия св. Петра» в капелле Паолина¹⁸⁸ и находящихся параллель в сонетах, где Микеланджело порицает свой прежний интерес к «небылицам мира» и находит прибежище в Христе¹⁸⁹, присутствуют бесплотная прозрачность и застывшая напряженность, напоминающие о средневековом искусстве, а в отдельных случаях прослеживается и прямое использование готических прототипов¹⁹⁰.

Таким образом, в последних работах Микеланджело был решен вопрос дуализма между христианским и классическим. Но это решение было капитуляцией. Иное решение стало возможным, только когда противоречие между этими двумя сферами перестало быть реальным, и это произошло потому, что сам принцип реальности переместился в субъективное сознание человека. Это произошло в период барокко, когда в абсолютно новых формах художественного выражения, таких как современная драма, современная опера и современный роман, нашло

отклик картезианское «*Cogito ergo sum*»*, когда осознание непримиримых противоречий смогло найти выход в смехе Сервантеса и Шекспира и когда совместное усилие различных искусств превратило происходящее и в храмах, и во дворцах в грандиозное зрелище. Но это субъективное освобождение, естественно, привело к постепенному разрушению и христианской веры, и классической гуманности, последствия которого совершенно очевидны в сегодняшнем мире.

Примечания

¹ *Vasari G.*: Библ. 366. Т. VII. Р. 277; *Frey K.*: Библ. 103. S. 251.

² См. с. 353.

³ Рисунки Микеланджело или те, которые ему приписываются, приводятся с пометкой «Fr.», так как они представлены в кн.: *Frey K.* Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti (Библ. 102), а также с пометкой «Th.», так как они представлены не в этой публикации, а в кн.: *Thode H.* Michelangelo: Kritische Untersuchungen über seine Werke (Библ. 340. Bd. III, 1913). О творчестве Микеланджело в целом см.: *Steinmann E., Wittkower R.*: Библ. 323 (с приложением в кн.: *Steinmann E.*: Библ. 324) и превосходную статью К. Тольная «Michelangelo» в кн.: *Thieme U., Becker F.* Allgemeines Künstlerlexikon (Библ. 349). О влиянии классического искусства на Микеланджело см. особенно: *Wickhoff F.*: Библ. 397; *Grünwald A.*: Библ. 125 и 126; *Wilde J.*: Библ. 402; *Tolnay K.*: Библ. 351, особенно с. 103 и далее; *Hekler A.*: Библ. 138 (ср., однако, *Panofsky E.*: Библ. 246). Примеры, приведенные в данном тексте, ср. ниже и выше (Пьеро ди Козимо); *Tolnay K.*: Библ. 351. S. 112 («Мадонна у лестницы»; замечатель-

* «Мыслю, следовательно, существую» (*лат.*).

ную параллель можно найти в стеле из Syra, иллюстрация которой имеется, например, в кн.: *Springer-Michaelis (ed.):* Библ. 320. Abb. 655); *Panofsky E.*: Библ. 246. Мотив рисунка Fr. 103, который, конечно, был сделан с живой модели, изображенной в позе Креза, был не только использован в «Битве при Кашине», но также в более развернутом виде — во фреске «Потоп» и в образе Ливийской сивиллы. Влияние саркофага Меден (*Robert C.*: Библ. 287. Bd. II. Taf. LXII—LXIV) также очевидно в мраморном тондо из Королевской академии в Лондоне (ил. 127); поза Младенца Иисуса восходит к фигурке мальчика, перешагивающего через обломок колонны. Следует также заметить, что скорбящая фигура у Бандинелли, восходящая скорее всего к танцующей менаде и не очень убедительно названная Анталем «окаменевшей в беге» (*Antal F.*: Библ. 8. P. 71. Pl. 90), в действительности является еще одной адаптацией Креза, только ее правая рука реконструирована в соответствии с другим прототипом — возможно, менадой.

4 Об определении маньеризма, который Вёльфлин в своем «Классическом искусстве» все еще называет «der Verfall»*, см.: *Friedländer W.*: Библ. 105, 106, а также: *Antal F.*: Библ. 9.

5 Число примеров бесконечно. Показательно сравнение хорошо известных заимствований Рафаэля у Микеланджело, таких как рисунки в кн.: *Fischel O.*: Библ. 93. Taf. 81 («Битва при Кашине»), 82 и 85 («Давид»), 172 («Св. Матфей»), склонившаяся женщина в «Положении во гроб» из Галереи Боргезе («Мадонна Дони»); фигуры детей, восходящие к Младенцу Иисусу в той же картине (*Gronau G.*: Библ. 123) или «Сила» в Станце делла Сеньятура (сочетание Иезекииля и Исаии) с соответствующими оригиналами (ил. 128, 129, 130).

6 *Hildebrand A.*: Библ. 145. S. 71, *passim*.

7 *Leonardo da Vinci*: Библ. 376. Bd. I. S. 95: «dice lo scultore che non può fare una figura, che non faccia infinite, per l'infiniti termini, che hanno le quantità continue. Rispondesi che l'infiniti termini di tal figura si riducono in due mezze figure, cioè una

* «Упадком» (нем.).

mezza del mezzo indietro, e l'altra mezza del mezzo inanti, le quali sendo ben proportionate, compongono una figura tonda»^{*}.

⁸ Это выражение, якобы принадлежащее самому Микеланджело, можно найти в кн.: *Lomazzo G. P.* VI, 4: Библ. 198. P. 296.

⁹ *Cellini Benvenuto*: Библ. 63. P. 231: «La scultura si comincia ancora ella per una sol veduta, di poi s'incommencia a volgere poco a poco... e cosi gli vien fatto questa grandissima fatica con cento vedute o più, alle quali egli è necessitato a levare di quel bellissimo modo, in che ella si dimostrava per quella prima veduta»^{**}. В письме к Бенедетто Варки Челлини сводит свои требования к «otto vedute», одинаково совершенных, необходимых для каждого произведения скульптуры (*Bottari G. G., Ticozzi S.*: Библ. 47. Т. I, 1822. P. 37).

¹⁰ Маньеристические рельефы, таким образом, демонстрируют резкий контраст между «relievo schiacciato»^{***} и сильно выступающими частями. В качестве характерного примера см. «Освобождение Андромеды» Челлини, приведенное в кн.: *Hildebrand A.*: Библ. 145. Abb. 12.

¹¹ См., например, с. 311, прим. 56 и с. 385.

¹² Ср. недавнее: *Aru C.*: Библ. 15.

¹³ *Morey C. R.*: Библ. 224. P. 62. Высказывания Морей заслуживают того, чтобы процитировать их полностью: «Могучие поработанные фигуры Микеланджело отражают несоответствие между христианским чувством и античным идеалом, свободной человеческой волей и волей Бога: ра-

^{*} «Скульптор говорит, что не может извять фигуру так, чтобы она не показалась незаконченной, в силу неопределенных границ, которым свойственна непрерывность. Возразите ему, что неопределенные границы такой фигуры восстанавливаются в двух половинных рельефах, то есть в одной задней, другой передней, каковые, будучи хорошо соразмерены, составляют одну круглую фигуру» (*ut.*).

^{**} «Скульптура задумывается в одном-единственном виде, затем она начинает понемногу вращаться... и таким образом приобретает более сотни обликов, достигаемых величайшим трудом, и из них необходимо выбрать тот прекраснейший образ, в котором она проявляется в своем первоначально задуманном виде» (*ut.*).

^{***} «Сплюснутым рельефом» (*ut.*).

циональные формы классической скульптуры не являются выражением экстаза христианского мистика, они корчатся, одержимые неведомым духом; грубые искажения, диссонирующая композиция и несоразмерность пропорций выдают в них силу противоречия между средневековым христианством и Возрождением».

14 См. с. 319 и далее.

15 См. знаменитое описание «Рабов» из Боболи у Вазари: Библ. 366. Т. VII. P. 272 ss. (*Frey K.*: Библ. 103. S. 247). Надо иметь в виду, что слова Вазари о «модели, лежащей в лохани с водой» — это всего лишь метафора, подразумевающая тот важный факт, что формы «проступают» на ровной поверхности — фронтальной или ортогональной.

16 О различии между скульптурой «per forza di levare» и «per via di pogg» см. письмо Микеланджело к Бенедетто Варки: *Milanesi G.*: Библ. 216. P. 522 (ср. также: *Löwy E.*: Библ. 202; *Borinski K.*: Библ. 44. Bd. II. S. 169 s. Выражение «pietra alpestre e dura» постоянно встречается в поэзии Микеланджело; см., например, *Frey K.*: Библ. 101, LXXXIV; CIX, 50; CIX, 92).

17 Ср. рассказ Кондиви о гневе Микеланджело по поводу небрежного обращения Браманте с колоннами старого собора Св. Петра (*Frey K.*: Библ. 103. S. 110 ss.) или о его глубокой обеспокоенности по поводу «imbasamento» надолго забытого вестибюля библиотеки Медичи во Флоренции (*Panofsky E.*: Библ. 249, особенно с. 272).

18 Что касается «движения без перемещения», столь характерного для стиля Микеланджело, то можно заметить, что, по мнению психоаналитиков, эмоциональное состояние, подобное упомянутому выше, может привести у обычных людей к агорафобии, поскольку каждая попытка движения в определенном направлении наталкивается на противоположно направленную реакцию.

19 См. Франческо Берни (*Frey K.*: Библ. 101, CLXXII), а также Кондиви (*Frey K.*: Библ. 103. S. 204).

20 Ср. особенно: *Borinski K.*: Библ. 46, а также: *Scheffler L. von.*: Библ. 301; *Kaiser V.*: Библ. 161; *Oeri J.*: Библ. 233; *Panofsky E.*: Библ. 244. S. 64 (с отдельными замечаниями, касающимися элементов аристотелизма в художественной теории Микеланджело). Последние труды: *Ferrero G.G.*: Библ. 89;

Tolnay C.: Библ. 357; *Idem.*: Библ. 355; *Simson O.G. von*: Библ. 319. S. 106 ss.

²¹ См. особенно: *Borinski K.*: Библ. 46. S. 2 ss., passim.

²² См. особенно: *Ferrero G.G.*: Библ. 89; *Borinski K.*: Библ. 46. S. 19 ss. Любопытно, что цитаты из Петрарки встречаются даже в случайных надписях на некоторых рисунках Микеланджело, таких как «Rott' è l'alta colonna»* (Fr. 27) или «La morte el fin d'una prigione scura»** на листе из дома Буонарроти, обнаруженном и идентифицированном Тольнаем как «Trionfo della Morte»***, II, 33 (*Tolnay K.*: Библ. 347. S. 424). Но что еще более интересно, ибо доказывает знакомство Микеланджело с произведениями Петрарки на латинском языке, так это «etwas zweideutige»**** надпись «Valle locus clausa toto michi nullus in orbe» на рисунке Fr. 54, которая также является цитатой из Петрарки: это первая строка короткой элегии о Воклюзе из письма Филиппо де Кабассолу, епископу Кавеллонскому:

Valle locus clausa toto mihi nullus in orbe
Gratior aut studiis aptior ora meis*****.
(*Petrarch*: Библ. 264. Vol. II, 1934. P. 330.)

²³ Ср. отрывок из «Диалогов» Донато Джаннотти, цитируемый в кн.: *Borinski K.*: Библ. 46. S. 3.

²⁴ Близость лексики Микеланджело и Бенивьени вряд ли является случайной. Достаточно процитировать несколько строк из «Канцоны» Бенивьени (*Pico*: Библ. 267. P. 41 v.), которые можно сравнить с сонетом Микеланджело (*Frey K.*: Библ. 101, XCI):

...quanto ellume
Del suo uiuo splendor fia al cor mio scorta (1-я строфа).

Ma perche al pigro ingegno amor quell'ale
Promesso ha... (1-я строфа).

* «Обломок высокой колонны» (*ит.*).

** «Смерть в мрачной темнице» (*ит.*).

*** «Торжество смерти» (*ит.*).

**** «Несколько двусмысленная» (*нем.*).

***** Во всем мире нет другого места более приятного для меня, чем эта укромная долина, или края более пригодного для моих занятий (*лат.*).

Rafrena el uan disio... (9-я строфа).

...quinc'eleuando

Di grado in grado se nell'increato

Sol torna, ond'e formato (7-я строфа).

Quest'al ciel uolga, et quello ad terra hor pieghi (2-я строфа).

Quel lume in noi, che sopr'aciel ci tira (4-я строфа).

25 См.: *Frey K.*: Библи. 101, LXXXIII, LXXXIV, CI, CXXXIV; ср. выше, а также *Panofsky E.*: Библи. 244. S. 65. Nr. 59, 157, 281 ss., с дальнейшими ссылками.

26 В этом смысле микеланджеловская идея «выражения» диаметрально противоположна классицистической концепции, согласно которой фигура выразительна, только если зритель может ясно понять не только кто изображен, но и о чем он «думает» (*Jouin H. A.*: Библи. 158. P. 56, лекция Шарля Лебрена). Неудивительно, что в «Balance des Peintres» Роже де Пиля Микеланджело получил за «выражение» только 8 баллов против 18-ти у Рафаэля и 16-ти у Лебрена (ср.: *Schlosser J.*: Библи. 305. S. 605).

27 См., например: *Frey K.*: Библи. 101, CIX, 99, 104, 105.

28 См., например: *Ibid.* CIX, 96, 105.

29 См., например: *Ibid.* LXXV.

30 *Ibid.* LXIV.

31 *Ibid.* CIX, 103, 105. О платоновских источниках столь часто повторяемого сравнения человеческого тела с тюрьмой см. комментарии В. Скотта к трактату «Hermes de castigatione animae»* (*Scott W.*: Библи. 313. Vol. IV, 1936. P. 277 ss., особенно с. 335). В «Phaedo», 62, В, Платон употребляет слово «φυρά»^{**}; в «Axiochus», 377, D, — «είρκτή»^{***}. В «Corpus Hermeticum» есть выражение «ἡ ἐν τῇ σώματι ἐγκλεισμένη ψυχή»^{****}. Ср. выражение «salma», которое встречается в кн.: *Frey K.*: Библи. 101, CLII, с определением человека у Марка Аврелия: «ψυχάριον βαστάζων νεκρόν», «маленькая душа, несущая труп».

* «Гермес о наказании души» (лат.).

** «Стража» (греч.).

*** «Тюрьма» (греч.).

**** «Душа, заключенная в теле» (греч.).

32 *Morey C. R.*: Библ. 224, I. с.

33 *Richter J. P.*: Библ. 281. Vol. II. No. 1162. «Or vedi la speranza e'l desiderio del ripatriarsi e ritornare nel primo caso fa a similitudine della farfalla al lume, e'uomo che con continui desideri sempre con festa aspetta la nuova primavera, sempre la nuova state, sempre e nuovi mesi e nuovi anni... E'non s'avede che desidera la sua disfazione; ma questo desiderio è la quintessenza, spirito degli elementi, che, trovandosi rinchiusa per l'anima, dallo umano corpo desidera sempre ritornare al suo mandatorio».

34 Ср. с. 245 и далее.

35 О неоплатоническом символизме потолка Сикстинской капеллы см.: *Tolnay C.*: Библ. 357. О рисунках для Томмазо Кавальери и относящихся к ним сюжетах см. с. 339 и далее.

36 Ср. *Seta A. della*: Библ. 316.

37 См.: *Lehmann-Hartleben K.*: Библ. 188. S. 231—237.

38 О высоком социальном положении французских архитекторов XIII века свидетельствует тот факт, что привилегия донатора держать модель церкви иногда распространялась на *magister operis** (ср. гробницу Гуго Либержье, строителя церкви Св. Нисеза в Реймсе; см. ил. в кн.: *Moreau-Nélaton É.*: Библ. 222. P. 33).

39 Наиболее известный пример — это надгробная плита Фридриха фон Веттина в соборе Магдебурга, который пронзает своим посохом образ Spinario. В XIII веке знатные персоны также изображались стоящими на льве и драконе (согласно Псалму XCI) — тип, изначально относившийся к Христу, но в XII веке уже перешедший к Деве Марии. Архиепископ Филипп фон Гейнсберг (1164—1191; его гробница в Кёльнском соборе была сооружена почти через двести лет после его смерти) пронзает своим посохом льва, а его надгробная плита окружена зубчатой стеной, напоминающей о построенной им городской стене.

40 Клуатр собора в Гильдесгейме, ил. см. в кн.: *Beenken H.*: Библ. 22. S. 247. Ср. также надгробие Мартина Фер-

* Руководителя работ (*лат.*).

нандеса в клуатре собора в Лионе с подробно проработанной сценой милосердия на саркофаге; ил. см. в кн.: *Deknatel F. B.*: Библ. 71. Fig. 91—93. Коронация германских королей на гробницах двух майнцских архиепископов (Зигфрида фон Эппштайна и Питера Ашпельта или Айхшпальта) скорее свидетельствует о не столь уж неоспоримой привилегии их должности, чем рассказывает об их личных деяниях.

41 Ср.: *Pillion L.*: Библ. 268; *Jalabert D.*: Библ. 153.

42 *Pleureurs* еще присутствуют в гробницах Тино да Камаино в церкви Санта-Кьяра в Неаполе; ср.: *Valentiner W. R.*: Библ. 363. Fig. 4; Pl. 60, 67, 70, 71.

43 Ср.: *Ibid*, *passim*. В гробнице епископа Антонио дельи Орси работы Тино да Камаино (*Ibid*. P. 63. Pl. 27, 34) мы обнаруживаем интересный компромисс: епископ представлен сидящим, но с закрытыми глазами и скрещенными, как у *gisant**, руками.

44 См.: *Ibid*. Pl. 60, 62, 63, 72 ss.

45 См.: *Ricci C.*: Библ. 278. Иногда сцены «*scuola*» также встречаются за пределами Болоньи, например в гробнице Чино де Синибальди в Пистойе, которая теперь приписывается Аньоло ди Вентуре, ср.: *Valentiner W. R.*: *Op. cit.* P. 84; p. 11, fig. 1.

46 См.: *Weinberger M.*: Библ. 392. В этой прекрасной гробнице мотивы ангелов, отдергивающих завесы и несущих изображение души, появляются вместе.

47 На гробнице Кангранде делла Скала (умер в 1329 году) представлены персонификации городов Беллуно, Фельтре, Падуи и Виченцы, так же как и эпизоды, связанные с их завоеванием. О триумфальном символизме ренессансных надгробий см.: *Weisbach W.*: Библ. 394. S. 98 ss.

48 См.: *Planiscig L.*: Библ. 269. S. 371 ss.; сцена *Suovetaurilia* приводится на ил. 487.

49 Здесь, как и в гробнице Карло Марсуппини, выполненной Дезидерио да Сеттиньяно, в той же церкви, положение и достижения усопших подчеркиваются только книгами у них на коленях.

* Лежащего (*фр.*).

50 Ср.: *Warburg A.*: Библ. 387. Bd. I. S. 154 ss.; *Saxl F.*: Библ. 298. S. 108 ss.

51 Фигура Славы в проекте Микеланджело для гробницы Великолепных в капелле Медичи (Fr. 9a, ил. 150, см. с. 323 наст. изд.), возможно, является одним из самых ранних примеров; но эта идея уже в следующем проекте была отвергнута (Fr. 9b, ил. 151).

52 *Vasari G.*: Библ. 366. Т. VII. P. 164; *Frey K.*: Библ. 103. S. 63.

53 Об истории гробницы, прекрасно изложенной К.Тольнаем (*Tolnay K.*: Библ. 349), см.: *Thode H.*: Библ. 340. Bd. I. S. 127 ss.; *Tolnay K.*: Библ. 347, 348, 353; *Wilde J.*: Библ. 401, 403; *Panofsky E.*: Библ. 250.

54 Ср.: *Panofsky E.* Ibid.

55 Поэтому Вазари называет первую фигуру Cielo, богом неба, а вторую — Cibale (то есть Кибелой), богиней земли. Поступая так, он мог иметь в виду проект Микеланджело для капеллы Медичи (ср. с. 325).

56 Такое расположение во многом соответствовало стилистическим принципам Микеланджело. Статуя Моисея, будучи угловой, соединенной с соседней фигурой, конечно, должна была иметь не одну точку зрения; и все же фронтальный вид определенно доминирует. То же самое относится и к «Восставшему рабу» из Лувра и к двум «Рабам» из Боболи (*Thode H.*: Библ. 340. Bd. I. S. 213 ss. Nr. I, IV), где доминирующим является вид сбоку.

57 Ср.: *Panofsky E.*: Библ. 237; *Tolnay C.*: Библ. 346, с дальнейшими ссылками.

58 *Frey K.*: Библ. 103. S. 152. Тот факт, что размеры «Рабов» из Боболи и группы «Победа» несовместимы с архитектурой, выполненной в 1513—1514 годах и сохранившейся доньше в церкви Сан-Пьетро ин Винколи, а также позднюю дату этих произведений (см.: *Tolnay K.*: Библ. 349, где они отнесены даже к периоду между 1532 и 1534 годами) доказал Й. Вильде (Библ. 403). Однако если говорить о глиняной модели из дома Буонарроти (*Thode H.*: Библ. 340. Bd. III. Nr. 582, ил. 172 наст. изд.), которая, по мнению Вильде, должна была предназначаться для произведения, составляющего пару к группе «Победа», то эта блестящая гипотеза

не столь убедительна и будет рассмотрена в Приложении, с. 383 и далее.

⁵⁹ Вазари, первое издание (1550); *Frey K.*: Библ. 103. S. 66.

⁶⁰ Кондиви (1553); *Frey K.* Ibid.

⁶¹ Вазари, второе издание (1568); Библ. 366. Т. VII. P. 164; *Frey K.* Ibid.

⁶² Эту интерпретацию отстаивают К.Юсти (*Justi C.*: Библ. 160) и В.Вейсбах (*Weisbach W.*: Библ. 394. P. 109 ss.). Вейсбах даже приходит к отрицанию связи группы «Победа» с гробницей Юлия II, ввиду того что ее иконография не вполне согласуется с триумфальной символикой в узком смысле этого слова.

⁶³ Вазари, второе издание. Представленная у Вазари идентификация второй мужской фигуры как св. Павла не является исключительной, поскольку сопоставление Моисея и св. Павла соответствует традиции и с библейской, и с неоплатонической точки зрения. Его интерпретация двух женских фигур как *Vita Activa* и *Vita Contemplativa* не является бесспорной ввиду отсутствия документального подтверждения их включения до 1542 года, когда были введены фигуры Рахили и Лии вместо отвергнутых луврских «Рабов», тогда как нам известно, что программа 1532 года уже включала в себя сивиллу и пророка. Таким образом, теоретически возможно, что две женские фигуры, задуманные в 1505 году, были сивиллами, а не персонификациями деятельной и созерцательной жизни и что шесть сидящих фигур, задуманных в 1513 году — очевидно, мужских и женских — для замены, представляли Моисея, св. Павла, одного пророка и трех сивилл вместо Моисея, св. Павла, одной сивиллы, одного пророка и двух персонификаций. С другой стороны, нет оснований для предпочтения этого или любого другого предположения утверждению Вазари.

⁶⁴ См. особенно: *Borinski K.*: Библ. 46. S. 96 ss.; *Simson O. G. von.*: Библ. 319, который в целом следует за Боринским, но, кроме того, дает точное сравнение гробницы Юлия II и более ранних памятников, которые не имеют промежуточной или переходной зоны между земной и небесной сферами (с. 48, 108).

65 См. с. 238.

66 Кондиви; *Frey K.*: Библ. 103. S. 66.

67 Мотивы пророков и сивилл частично восходят к ранней итальянской традиции (Эритрейская сивилла — к Синьорелли, как уже упоминалось выше; Дельфийская — к Кверча (Фонте Гайя) и Джованни Пизано; Иеремия — к св. Иоанну Гиберти на первых дверях флорентийского баптистерия) и частично — к классическому искусству, как в случае с Исаией и Ливийской сивиллой. Захария и Персидская сивилла связаны, однако, с типом евангелистов, в основном используемым для образа св. Матфея, Иола же имеет поразительное сходство с типом евангелистов, представленным, например, в образе св. Иоанна из Реймских Евангелий (Библиотека Морган, М. 728, fol. 141; ил. в кн.: Библ. 228. Pl. 3). О возможном влиянии средневековых образов евангелистов на великих художников эпохи Возрождения см.: *Kauffmann H.*: Библ. 162. S. 89. Taf. 19.

68 Ошибочная интерпретация позы Моисея скорее всего восходит к позднему барокко, когда общий интерес был сфокусирован на драматическом и неоплатоническая традиция была предана забвению (ср. сонет Дж. Б. Дзаппи, 1706, опубликованный в кн.: *Thode H.*: Библ. 340. Bd. I. S. 197); эта ошибка уже исправлена Боринским (Библ. 46. S. 122 ss.). К. Тольнай справедливо указывает на то, что статуя Моисея является «*Weiterbildung der Propheten der Sixtinischen Deck*»* (Библ. 349).

69 *Schubring P.*: Библ. 311. S. 66. Taf. 11.

70 См.: *Goldschmidt A.*: Библ. 115, *passim*.

71 *Thode H.*: Библ. 340. Bd. I. S. 181 ss. Тоде ссылается на тот факт, что художника часто называли «*scimmia della natura*»** (об истории этой метафоры см.: *Panofsky E.*: Библ. 244. S. 89. Nr. 95), но он мог бы процитировать и Чезаре Рипу, «*Pittura*».

72 Ср., например, «*Sensi*» (Gula) и «*Sfacciataggine*» у Рипы; Кроме того, см.: *Mâle E.*: Библ. 207. P. 334 s. В средневековом

* «Усовершенствованием пророков с потолка Сикстинской капеллы» (нем.).

** «Обезьяной природы» (ит.).

искусстве *связанная* обезьяна или мартышка часто символизирует состояние мира до Нового Откровения («Благовещение» из Экса, Сент-Мадлен; алтарь Лукаса Мозера в Тифенбронне, где связанная мартышка и разбитая статуя, воплощающая язычество, служат основанием для статуи Девы Марии; «Благовещение» Губерта ван Эйка из Музея Метрополитен в Нью Йорке). В искусстве эпохи Возрождения этот мотив часто использовался для обозначения обуздания низменных чувств в целом, как в случае с гравюрой Дюрера В. 42 (ил. 143) или с забавной иллюстрацией в кн.: *Typotius J.*: Библ. 361. S. 55 s., с девизом «Exacuerunt dentes suos»*, означающим подавление «genius Luxuriae»** (ил. 142). Если «Связанные обезьяны» Питера Брейгеля из Берлинского музея (ил. 141) правильно трактуются как воплощение слепой и несчастной человеческой души (см.: *Tolnay C.*: Библ. 345. P. 45), то эта интерпретация подошла бы к идее, выраженной Микеланджело.

⁷³ См. с. 303.

⁷⁴ Ср. с. 232 и далее. В кн.: *Pico. Neptaplus. IV, 1*: Библ. 266. Fol. 5 v., содержится следующее определение: «Verum inter terrenum corpus et coelestem animi substantiam opus fuit medio vinculo, quod tam distantes naturas invicem copularet. Hinc munere delegatum tenue illud et spiritale corpusculum quod et medici et philosophi spiritum vocant»***.

⁷⁵ Кроме двух «Рабов» из Лувра и четырех «Рабов» из Боболи, имеются шесть «Рабов» на рисунке Th. 5 (где нижний ярус соответствует плану 1505 года), шесть «Рабов» на рисунке Fr. 3 (1513) и различные отдельные рисунки и копии рисунков, изображающие рабов (ср.: *Tolnay K.*: Библ. 353).

⁷⁶ Письмо Фичино к Локтерию Неронию (*Ficino M.*: Библ. 90. P. 837), цитировавшееся на с. 236—237. Письмо

* «Отточили свои зубы» (*лат.*).

** «Духа неводержанности» (*лат.*).

*** «Впрочем, между земным телом и небесной сущностью души должна была находиться посредине связь, которая бы взаимно сочетала столь различные природы. Отсюда с необходимостью устанавливалась та тонкая и духовная частица, которую и врачи, и философы называют духом» (*лат.*).

надписано: «Anima in corpore dormit, somniat, delirat, aegrotat»*. Переведенный здесь отрывок таков: «Si fumus quidam exiguus tantam in nobis vim habet... quanto magis censendum est coelestem immortalemquem animum, quando ab initio ab ea puritate, qua creatur, delabitur, id est, quando obscuri terreni moribundique corporis carcere includitur, tunc, ut est apud Platonicos, e suo illo statu mutari?.. Quamobrem totum id tempus, quod sublimis animus in infimo agit corpore, mentem nostram velut aegram perpetua quadam inquietudine hac et illac sursum deorsumve iactari necnon dormire semperque delirare Pythagorici et Platonici arbitrantur, singulasque mortalium motiones, actiones, passiones nihil esse aliud quam vertigines aegrotantium, dormientium somnia, insanorum deliramenta».

⁷⁷ Это же можно сказать о весьма редко встречающихся изображениях триумфа на других гробницах эпохи Возрождения, собранных в кн.: *Weisbach W.*: Библ. 394. P. 102 ss. Как показал К. Леманн-Хартлебен, даже в римские времена изображение триумфов уже переместилось в погребальное искусство и было связано с идеей апофеоза в религиозном понимании (*Lehmann-Hartleben K.*: Библ. 189).

⁷⁸ Классический прототип нижнего яруса гробницы Юлия II, саркофаг в Ватикане (см. ил. в кн.: *Panofsky E.*: Библ. 250, с дальнейшими ссылками), по-видимому, передает аналогичные идеи, касающиеся земной жизни и бессмертия: согласно профессору К. Леманну-Хартлебену, изображение мужа и жены, ведомых к дверям Смерти, украшенным изображениями четырех времен года (символами времени) и фланкированным обнаженными гениями, венчаемыми Победами, провозглашает воссоединение после смерти и награждение «коронай жизни».

⁷⁹ Об истории капеллы Медичи см. особенно: *Thode H.*: Библ. 340. Bd. I. S. 429 s.; *Popp A.E.*: Библ. 273; *Tolnay C.*: Библ. 354.

⁸⁰ Ср.: *Tolnay C.* Ibid. P. 22.

⁸¹ Идея добавить к этим четырем гробницам две гробницы Пап Льва X и Климента VII, принадлежащих к семье

* «Душа в теле спит, грезит, безумствует, болеет» (лат.).

Медичи, возникла слишком поздно, чтобы повлиять на общую схему (23 мая 1524 года). Единственным решением, к которому мог прийти Микеланджело, было решение поместить гробницы Пап в небольшие пристройки (*lavamani*), но вскоре вся идея была отвергнута.

⁸² Согласно этому плану, опубликованному Тольнаем (*Tolnay C.*: Библ. 354), четыре саркофага должны были располагаться на вершинах четырех арок, тогда как гробница кардинала Джулио Медичи (впоследствии — Папы Климента VII) должна была занять место под средокрестием.

⁸³ См. рисунки Fr. 48, 125a, 267b, 39, 70 (*Tolnay C.*: Библ. 354. Fig. 8—12). Еще один набросок (Fr. 70, *Tolnay C.* Op. cit. Fig. 16) также можно связать со свободно стоящим памятником; то, что не показаны в проекции боковые стороны саркофага, не может свидетельствовать против данного предположения, ибо такое же упущение можно видеть на рисунке Fr. 48. Идентификация центральной части наброска Fr. 39 (*Tolnay C.* Op. cit. Fig. 10) с проектом арки Януса представляется сомнительной, ввиду того что большие арки соединены горизонтальным архитравом, наличие которого, вероятно, предполагает массивное сооружение, какое показано на рисунке Fr. 125a (*Tolnay C.* Op. cit. Fig. 9).

⁸⁴ Включение этой, очень бегло намеченной, фигуры кажется чем-то вроде запоздалой мысли. Пояснение «*La Fama tiene gli eritaffi a giacere*» следует перевести как «Слава держит эпитафии на месте». Слово «*eritaffi*» может означать только таблички, а не лежащие портреты, что согласуется с расположением фигуры на рисунке и с тем фактом, что проект не включал в себя портретные изображения.

⁸⁵ Рисунок Th. 531a (*Popp A. E.*: Библ. 273. Taf. 28), ср.: Th. 246b, 386a, 424, 459b, 462, 531b. Попп (*Ibid.* S. 131) показал, что портретные изображения, которые мы видим на этих копиях, вряд ли когда-либо были задуманы Микеланджело. О рисунке Th. 241 (*Ibid.* Taf. 30a; *Borinski K.*: Библ. 46, ил. перед с. 136) см.: *Popp A. E.* Op. cit. S. 129 s.

⁸⁶ Имеет ли правый верхний набросок на рисунке Fr. 39 (*Tolnay C.*: Библ. 354. Fig. 13) отношение к одиночным пристенным гробницам или воспроизводит одну из сторон свободно стоящего памятника, можно только гадать.

87 За исключением рисунка Th. 511a (*Popp A. E.*: Библ. 273. Taf. 29), который является свободной вариацией на основе двух предварительных эскизов и выполненных гробниц, см.: *Ibid.* S. 134.

88 Ср. рисунок Fr. 9b.

89 Эта интерпретация, в целом непринимая в современной литературе, была предложена Б. Беренсоном (*Berenson B.*: Библ. 28. No. 1497). Близость рисунка Fr. 55 к этапу, связанному с проектом двойной пристенной гробницы, также подтверждается тем, что одна из полулежащих фигур, изображенных на рисунке Fr. 55, фигурирует на эскизе Fr. 47.

89a Ср.: *Popp A. E.*: Библ. 273. S. 130, 165 ss.

90 Эта идентификация принадлежит А. Э. Поппу (*Ibid.* S. 141 s.).

91 Надпись на рисунке Fr. 162; ср.: *Vasari G.*: Библ. 366. T. VI. P. 65; *Frey K.*: Библ. 103. S. 360.

92 Ср. рисунок Th. 511a, где, однако, правая и левая стороны перевернуты. На этом рисунке День характеризуется как Солнце, а Ночь — как Луна.

93 Ср. с. 237 и далее. Сомнительно, чтобы две статуи, находящиеся по обеим сторонам фигуры Лоренцо Медичи, воплощали стихии Огня и Воды (*Popp A. E.*: Библ. 273. S. 164), потому что фигуры «Неба» и «Земли», первая улыбающаяся, вторая горюющая, олицетворяют небо и землю в метафизическом смысле, а не в смысле стихий Воздуха и Земли. Четыре стихии должным образом символизируются речными божествами в нижней зоне композиции (ср. далее).

94 Причины этого сокращения до сих пор полностью не объяснены. Подробный эскиз пустых тронов сохранился на рисунке Fr. 266.

95 Эта идентификация также появилась благодаря А. Поппу (*Popp A. E.*: Библ. 273. S. 142).

96 То, что рисунки Fr. 19, 59 и 51, возможно, предназначались для росписей люнетов в капелле Медичи, впервые предположил А. Попп (*Ibid.* S. 158 ss.). То, что сцену с Юдифью (предвосхищение победы Девы Марии над дьяволом) можно было рассматривать как парную к «Медному Змию»

(предвосхищение Страстей Христовых), подсказано потолком Сикстинской капеллы и сомнительным рисунком Fr. 306, который может отражать композицию Микеланджело 1520-х годов, вполне подходящую для пустующего пространства.

97 *Tolnay C.*: Библ. 355.

98 «Платоническую» интерпретацию капеллы Медичи предложили В. Кайзер (*Kaiser V.*: Библ. 161) и Дж. Оэри (*Oeri J.*: Библ. 233); она была подробно разработана К. Боринским (*Borinski K.*: Библ. 46. S. 97 ss.), чье мнение поддержал О. Г. фон Симсон (*Simson O. G. von*: Библ. 319. S. 106 ss.), и была окончательно доказана К. Тольнаем (*Tolnay C.*: Библ. 355). Несмотря на некритическое отношение Боринского к материалу и его многочисленные фактические ошибки, он, и это его несомненная заслуга, осознал, что интерпретация произведений Микеланджело должна быть основана скорее на теории флорентийских неоплатоников, чем на теории самого Платона, и обратил внимание на соответствующие источники. Последующий анализ в большой степени обязан своим появлением как Боринскому, так и Тольнаю.

99 См. с. 232.

100 Ср.: *Oeri J.*: Библ. 233; *Borinski K.*: Библ. 46. S. 130 ss.; *Simson O. G. von*: Библ. 319. S. 107; *Tolnay C.*: Библ. 355. P. 305.

101 Ландино, комментарий к «Аду» Данте, XIV, 116: Библ. 180. Fol. LXXI v. Ср. также: *Ibid.* (к «Аду»), III, 78. Fol. XXI, кроме того: *Landino C.*: Библ. 179. Fol. K2 ss.

102 *Landino C.*: Библ. 179. Fol. K2 ss. «Ex Hyle igitur unico flumine mala haec omnia eveniunt»^{*}.

103 Фичино, письмо к Андреа Камбино (Библ. 90. P. 671).

104 *Cartari V.*: Библ. 56. P. 145: «Circonda questa Palude l'Inferno, perchè altrove non si trova mestitia maggiore, et perciò vi fu anco il fiume Lete, Acheronte, Flegetonte, Cocito, et altri fiumi, che siginificano pianto, dolore, tristezza, ramarico et altre simili passioni, che sentono del continuo i dannati. Le quali i Platonicì vogliono intendere, che siano in questo mondo,

^{*} «Итак, всё это зло исходит из материи, как из единственного потока» (*lat.*).

dicendo che l'anima allhora va in Inferno, quando discendo nel corpo mortale, ove trova il fiume Lete, che induce oblivione, da questo passa all' Acheronte che vuol dire privatione di allegrezza, perchè scordatasi l'anima le cose del Cielo... et è perciò circondata dalla Palude Stigia, et se ramarica sovente, et ne piange, che viene a fare il fiume Cocito, le cui acque sono tutte di lagrime et di pianto, si come Flegetonte le hà di fuoco et di fiamme, che mostrano l'ardore dell'ira et de gli altri affetti, che ci tormentano mentre che siamo nell' inferno di questo corpo»*.

¹⁰⁵ «Il Dì e la Notte parlano, e dicono: Noi abbiamo col nostro veloce corso condotto alla morte il duca Giuliano» (Fr. 162 и *Frey K.*: Библ. 101, XVII). Параллели можно найти в более ранней традиции, например в немецкой гравюре на дереве около 1470 года (*Haberditzl F. M.*: Библ. 129, I. S. 168. Taf. CVIII; также представлена в кн.: *Panofsky E.*: Библ. 243. Taf. LXVIII. Abb. 102), где День и Ночь символизируются солнцем и луной и говорят следующее:

Wir tag und nacht dich ersleichen
des kanstu n(it ent) weichen**.

Однако то, что остальной текст Микеланджело имеет отношение к неоплатонической доктрине бессмертия (*Tolnay C.*: Библ. 355. P. 302), труднодоказуемо. Ведь интерпре-

* «Эти болотные топи окружают Преисподнюю, ибо где же еще пребывать величайшим скорбям, а потому текут там Лета, Ахерон, Флегетон, Коцит и еще другие реки, несущие в себе плач, боль, уныние, сожаление и прочие подобные страсти, которыми вечно страдают осужденные. Платоники, которые мнят, будто побывали в том мире, утверждают, что душа, покинув тело смертного, тотчас попадает в Преисподнюю, где ее подхватывает несущая забвение река Лета и передает Ахерону, который, как принято считать, отнимает радость у души, уклонившейся от промысла Небес... И поэтому она окружена теперь Стигийскими болотами и испытывает многие сожаления, но рыдать начинает, лишь когда ее подхватит река Коцит, чьи воды целиком состоят из потоков пролитых слез, как воды Флегетона — из огня и пламени, что указывает на огненную природу гнева и прочих яростных страстей, которые терзают нас, пока мы пребываем в аду данного нам тела» (*ит.*).

** Мы день и ночь преследуем тебя, / ты не можешь от нас скрыться (*ст.-нем.*).

тация строки: «Che avrebbe di noi dunque fatto, mentre vivea?» («Что бы он сделал для нас, если бы жил?») как «Что бы его душа сделала для нас, если бы он жил дольше?» (то есть «если бы его душа проявила еще большую силу благодаря его более долгой жизни на земле?») не подтверждается текстом. Включение Славы в проект на рисунке Fr. 9a, возможно, показывает, что Микеланджело, прежде чем его планы окончательно сложились, не был категорически против сложных, аллегорических панегириков.

¹⁰⁶ Кондиви (*Frey K.*: Библ. 103. S. 136): «...significandosi per queste il Giorno et la Notte o per ambi duo il Tempo, che consuma il tutto... Et per la significatione del tempo voleua fare un topo... perciocche tale animaluccio di continuo rode et consuma, non altrimenti chel tempo ogni cosa diuora». О мотиве мыши см.: с. 135 и 156, прим. 42.

¹⁰⁷ См.: *Pico*. I, 9: Библ. 267. Fol. 12 ss.; *Ficino M.* Argumentum in Phaedonem: Библ. 90. P. 1394: «Acheron... respondet quoque aeri partique mundi meridiane. Phlegethon igni respondet atque orienti... Styx Cocytusque respondet terrae atque occasui» (ср. также: Theol. Plat. XVIII, 10: Библ. 90. P. 421). Однако филологическая совесть Фичино не позволяла ему безоговорочно принять интерпретации рек Тартара как символов материальных стихий и их свойств, ибо он понимал, что Платон говорит о них в чисто эсхатологическом смысле: «quae [flumina] quisquis secundum nostri corporis humores animique perturbationes *in hac vita* nos affligentes exponit, nonnihil adducit simile vero, veruntamen veritatem integram non assequitur. Plato enim et hic et in Republica significat praemia virtutum et supplicia vitiorum *ad alteram vitam* potissimum pertinere»* (*Argum. in Phaed. L. c.*; курсив мой. — Э. П.).

* «Ахерон... соответствует также воздуху и южной части света. Флегетон соответствует огню и востоку... Стикс и Коцит соответствуют земле и западу»... «Каковые [реки] кто бы ни представлял соответственно жидкостям нашего тела и волнениям души, сокрушающим нас в этой жизни, он приводит кое-что похожее на правду, однако всей правды не постигает. Платон же и здесь, и в „Государстве“ отмечает, что вознаграждения за добродетели и возмездия за пороки преимущественно распространяются на другую жизнь» (лат.).

¹⁰⁸ См. выражение Фичино «*corporis humores animique perturbationes*»* в отрывке, процитированном в предыдущем примечании. Относительно идентификации Ночи с водой ср. также выражение «*nox umida*»** в «Энеиде» Вергилия (*Virgil. Aen. V, 738, 835*).

¹⁰⁹ Э.Штейнманн был совершенно прав, предполагая, что Времена суток в определенном смысле воплощают действие стихий и темпераментов (Библ. 322). Однако он допустил ошибку, во-первых основываясь почти исключительно на карнавальной песенке («*man stutzt von vorn herein*»***, — говорит Тоде), которая является всего лишь слабым отражением великой космологической традиции; во-вторых игнорируя программу в целом; в-третьих связывая четыре фигуры с четырьмя стихиями и пр. наугад, вместо того чтобы опираться на устоявшуюся традицию.

¹¹⁰ Об этой широко распространенной теории см.: Библ. 252 и 253.

¹¹¹ *Vasari G.*: Библ. 366. Т. VII. Р. 196; *Frey K.*: Библ. 103. S. 133.

¹¹² *Tolnay C.*: Библ. 355. Р. 289, 292. Fig. 10.

¹¹³ Кажется, эта интерпретация была впервые предложена Дж. Ричардсоном (*Richardson J.*: Библ. 279. Vol. III. Р. 136 ss.). Однако именно Боринский впервые связал ее с современными неоплатоническими источниками.

¹¹⁴ Таким образом, вполне возможно принять принадлежащую Тольнаю интерпретацию портретов герцогов как «*immagini delle anime trapassate, divinizzate alla maniera antica*»**** (Библ. 355. Р. 289), не отрицая того, что их очевидное различие выявляет контраст между деятельной и созерцательной жизнью, каждая из которых подтверждает право на бессмертие.

^{114a} *Locus classicus* этой доктрины, не забытой даже в Средние века, но приобретшей новое значение в эпоху Ренессанса, является Макробий, Комментарий к «Сну Сципио-

* «Жидкости тела и волнения души» (лат.).

** «Влажная ночь» (лат.).

*** «Изначально основываясь» (нем.).

**** «Изображения в античной манере душ, отошедших в иной мир и обожествленных» (ит.).

на», I, 12—14: «In Saturni [то есть sphaera producit anima] ratiocinationem et intelligentiam, quod λογιστικόν et θεωρητικόν vocant; in Jovis vim agendi, quod πρακτικόν dicitur»*.

¹¹⁵ Pico. I, 7: Библ. 267. Fol. 10: «Saturno è significatiuo della natura intellettuale, laquale solo attende et è uolta allo intendere et contemplare. Giove è significatiuo della uita attiuu, laquale consiste nel reggere, administrare et muouere con lo imperio suo le cose à se soggettie et inferiori. Queste dua proprietà si truouano ne pianeti da e medesimi nomi significati, cioè Saturno e Giove; perchè come lore dicono, Saturno fa li huomini contemplatiui, Giove dà loro principati, gouerni, et administratione di popoli».

¹¹⁶ См. вместо всех других примеров надписи на флорентийских гравюрах, изображающих детей Юпитера (*Lippmann F.*: Библ. 195. Pl. A II, B II).

¹¹⁷ Ср.: *Carter J. B.*: Библ. 57, «Nox»; *Bruchmann K. F. H.*: Библ. 51, «Νύξ».

^{117a} *Borinski K.*: Библ. 46. S. 157 ss.

¹¹⁸ Ср.: *Ripa*, «Silentio»: «il dito indice alla bocca»; «un dito alle labbre della bocca»; «col dito alla bocca»**. У «Malanconico» Рипы (слово «Complessioni») рот даже закрыт повязкой, которая «significa il silentio»***.

¹¹⁹ В cod. Vat. Lat. 1398, fol. 11, Сатурн представлен держащим ключи от запертого ларца. В cod. Tubingensis M.d.2 меланхолик собирается закопать ларец с монетами, а такие атрибуты, как мошна и/или стол, усыпанный монетами, встречаются повсеместно в изображениях и Сатурна, и меланхолика (см. иллюстрации в кн.: «Melancholia»: Библ. 253); в «Сфере» Леонардо Дати такие качества, как задумчивость и скупость, упоминаются рядом: «Disposti [то есть меланхолики] a tucte l'arti davaritia, et a molti pensieri sempre hanno il core»****.

* «В Сатурне [то есть в сфере Сатурна душа проявляет] рассуждение и понимание, что зовут мыслительной и созерцательной (греч.) способностью; в Юпитере — действующую силу, которая называется способностью действовать (греч.)» (лат.).

** «Безмолвие»: «палец указывает на уста»; «палец на губах уст»; «с пальцем на устах» (ит.).

*** «Меланхолика» («Характеры»)… «означает молчание» (ит.).

**** «Имеют склонность ко всякого рода скупости и многие мысли принимают всегда близко к сердцу» (ит.). Перевод Н. Булаховой.

120 То, что Лоренцо держит в левой руке скомканный платок, может выражать ту же идею, что и спутанная шерсть у «Pensiero» Рипы.

121 Согласно редакции вышеупомянутого отрывка из Макробия, найденного в рукописях «Кайзера», перепечатанного в кн.: *Hauber A.*: Библ. 135. S. 54.

122 *Lippmann F.*: Библ. 195. Pl. A II, B II.

123 *Steinmann E.*: Библ. 322. S. 110 s. Abb. 27—28.

124 *Borinski K.*: Библ. 46. S. 135.

125 См.: *Durand P.*: Библ. 80; *Wilpert J.*: Библ. 404. Bd. I. S. 58 ss. Характерно, что св. Мавра в своем видении (см.: *Wilpert J.* Op. cit.) видит трон, словно «задрапированный» во все языческие изображения; ср. ил. на с. 321.

126 См.: *Taylor L.R.*: Библ. 335; *Abaecherli A.L.*: Библ. 1.

127 *Milanesi G.*: Библ. 215. P. 104.

128 Этот отрывок воспринял всерьез только Боринский (*Borinski K.*: Библ. 46. S. 142) и — вслед за ним — фон Симсон (*Simson O. G. von.*: Библ. 319. S. 109). Даже в деловом общении Себастьяно не может удержаться от шуток; ср., например, его забавное предложение герцогу Ферранте Гонзага (*Achiardi P. d'.*: Библ. 2. P. 276).

129 *Walleys T.*: Библ. 386. Fol. LXXXII.

130 См., например, Комментарий Клавдия Миноса к кн.: *Alciati A. Emblemata*, IV: Библ. 5. P. 61 ss. Орел (слово «aquila» предположительно происходит от «acumen») является атрибутом св. Иоанна, «ut eius in divinis rebus acumen longe perspicax et oculatum, ut ita dicam, ostenderent»*. Минос заключает этот отрывок предложением: «Sed hic me cohibeo, quod id este videam Theologorum pensum»**.

131 Ibid.

132 См. с. 124 и 148, прим. 2.

133 *Plato. Leges*. I, 636c.

134 *Xenophon. Symposium*. VIII, 30.

* «Ибо в его Божественных трудах обнаруживается исключительная острота зрения и, так сказать, дальнорзоркость» (лат.).

** «Но здесь я сдерживаю себя, чтобы видеть то, что есть обязанность богословов» (лат.).

¹³⁵ Ср., например: *Augustinus*. De Civ. Dei. VII, 26; XVIII, 13, что, очевидно, восходит к Цицерону — *Cicero*. Tuscul. IV, 33 (70, 71). Цицерон же — Tuscul. I, 26 (65) — следует интерпретации Ксенофонта.

¹³⁶ См., например: *Fulgentius*. Mitol. I, 25, к которому восходит Mythographus II, 198.

¹³⁷ См.: *Hyginus*. De Astronomia. II, 29, к которому восходит Mythographus III, 3, 5: Библ. 38. P. 162.

¹³⁸ *Clarac F. de*: Библ. 66. Vol. II. Pl. 181. No. 28.

¹³⁹ Эта традиция подытоживается у Боккаччо (*Boccaccio G.* Geneal. Deor. VI, 4).

¹⁴⁰ Ландино, Комментарий к Данте (Библ. 180. Fol. CLVI, V): «Sia adunque Ganimede l'humana mente la quale Giove, idest el sommo Idio ama. Sieno e suoi compagni l'altre potentie dell'anima come e vegetatiua et sensitiua [последняя здесь, очевидно, включает в себя и *sensus exterior*, и *sensus interior**, или воображение]. Apposto adunque Giove, che essa sia nella selua, idest remota delle cose mortali, et con l'aquila già detta la inalza al cielo. Onde essa abbandona e compagni, idest la vvegetatiua et sensitiua; et abstracta et quasi, come dice Platone, rimossa dal corpo, è tutta posta nella contemplatione de' secreti del cielo».

¹⁴¹ Комментарий Клавдия Миноса к этой эмблеме (см. прим. 131) — это почти монография о Ганимеде.

¹⁴² *Bocchi* A: Библ. 37. SYMB. LXXVIII («Vera in cognitione dei cultuque voluptas»; Οὐχ ἡδὺ σώματος ὀνομασθεῖς, ἀλλὰ ἡδὺ γνῶμων**) и LXXIX («Pacati emblema hoc corporis atque animi est»; Γάνυσθαι μήδεσι***). Об иллюстрациях к этим двум concetti см. ниже.

¹⁴³ *Comes N.*: Библ. 67. IX, 13, со всей ученостью и полнотой в конце концов останавливается на идеалистической интерпретации: «Nam quid aliud per hanc fabulam demonstra-

* «Ощущение внешнее... ощущение внутреннее» (лат.).

** «Истинное наслаждение в познании Бога и поклонении Ему» (лат.); Названный так не потому, что приятен телом, но потому, что приятен мыслями (греч.).

*** «Это эмблема укрошенного тела и безмятежной души» (лат.); Радоваться мыслям (греч.).

bant sapientes, quam prudentem virum a Deo amari, et illum solum proxime accedere ad divinam naturam?»*

144 Лучшая копия утраченного оригинала — это рисунок Fr. 18. О других копиях, гравюрах и так далее см.: *Thode H.*: Библ. 340. Bd. II. S. 350 ss. Примечательно, что иллюстрации символов LXIII и LXIX у Бокки, упоминаемых в примечании 142, также заимствованы из композиции Микеланджело. Однако вторая из них представляет Ганимеда задрапированным, а не обнаженным (со ссылкой на текст Плиния о классическом скульпторе Леохаре: *Pliny*. Nat. Hist. XXXIV, 8), чтобы передать полную гармонию души и тела, поскольку так Ганимеду не причиняют вреда когти орла.

145 Классический прототип, сильно реконструированный и известный только по гравюре в кн.: *Clarac F. de*: Библ. 66. III. Pl. 407. No. 696, был предложен Хеклером (*Hekler A.*: Библ. 138. S. 220). Подобный тип представлен в мозаике в Суссе (Библ. 151. Pl. 136). Но до Микеланджело ни на одном изображении орел не сжимает Ганимеда так крепко в своих объятиях.

146 Ср.: *Borinski K.*: Библ. 46. S. 142, с цитатой из Ландино. Викхофф (*Wickhoff F.*: Библ. 397. S. 433) цитирует в качестве поэтической параллели строку: «Volo con le vostr'ale e senza piume»**, см.: *Frey K.*: Библ. 101. CIX, 19, и вторую строфу сонета, см. *Ibid.* XLIV.

147 См.: *Thode H.*: Библ. 340. Bd. II. S. 350, 350 ss, с дальнейшими ссылками. У Фрея — изображение зеркальное; правильное изображение — в кн.: *Berenson B.*: Библ. 28. Pl. CXLXXX.

148 *Virgil*. Aen. VI, 497.

149 Гомеровская версия, согласно которой Тития терзали два коршуна (*Odys.* XI, 576 ss.), была предана забвению вплоть до XVI века. Начиная с Овидия (*Ovid.* Met. IV, 456 ss.), сочетание четырех вышеупомянутых персонажей характерно для описаний и изображений Тартара, или «Царства Фурий», как часто именуется Тартар вслед за Овидием (*Ovid.* Met. IV,

* «Разве что иное показали мудрые этим рассказом, нежели то, что благоразумный муж любим Богом и что он один весьма близко подошел к Божественной природе?» (*лат.*)

** «Лечу, неоперенный, под твоими крыльями» (*ит.*).

453), у которого эти «три сестры» являются, так сказать, привратницами Тартара. Формальное сходство между Титием и Прометеем привело к путанице в современных исследованиях. Это касается даже Титиуса Микеланджело (*Wickhoff F.*: Библ. 397. S. 434; данный рисунок был использован Рубенсом при создании его «Прометея», *Oldenbourg R.*: Библ. 234. S. 74. Abb. 161), а Титий Тициана в Прадо до сих пор постоянно упоминается или воспроизводится как «Прометей». О том, что на картине Тициана (ил. 160) изображен Титий, свидетельствует не только присутствие змеи, указывающей на подземный мир, но и тот факт, что полотно принадлежит к серии картин, куда входили изображения Сизифа (до сих пор существующее), Танатала и Иксиона (две последние картины упоминаются в описи королевы Марии Венгерской; *Beer R.*: Библ. 24. P. CLXIV. No. 86). Эти четыре картины были представлены вместе в одном зале, называвшемся «la pieza de las Furias»*, что значит просто «Зал Тартара», и правильно описаны в кн.: *Carducho V.*: Библ. 55. P. 349. Путаница была вызвана, по-видимому, тем, что Вазари упоминает какого-то неизвестного «Прометея» наряду с «Титием», но ясно говорит о том, что картина, изображающая Прометея, так и не достигла Испании (Библ. 366. T. VII. P. 451, а также: *Lomazzo G. P.* VII, 32: Библ. 198. P. 676 в главе «Della forma delle tre furie infernali**»).

¹⁵⁰ *Petrarch.* L'Africa: Библ. 263, относящееся к вышеупомянутому на с. 210, прим. 46.

¹⁵¹ *Lucretius.* De Rer. Nat. III, 982 ss.

¹⁵² *Bembo P.* Asolani, I: Библ. 26. P. 85.

¹⁵³ *Ripa C.*, «Tormento d'Amore».

¹⁵⁴ Ср., например, письмо к Бартоломео Анджелини: *Milanesi G.*: Библ. 216. P. 469.

¹⁵⁵ *Frey K.*: Библ. 101, LXXXVI. С этой точки зрения интерпретация группы «Победа», как своего рода духовного автопортрета в платоническом осмыслении, вполне правомерна, несмотря на тот факт, что она была предназначена для гробницы Юлия II.

* «Зал Фурий» (*ит.*).

** «О форме для отливки статуй трех фурий ада» (*ит.*).

¹⁵⁶ *Thode H.*: Библ. 340. Bd. II. S. 358 ss. О классических источниках ср. статьи, цитируемые на с. 354—355, прим. 3.

¹⁵⁷ Последовательность, приведенная у Тоде (Fr. 57, 75, 58), является почти общепринятой (в кн.: *Brinckmann A. E.*: Библ. 49. S. 45 ss. предлагается последовательность Fr. 57, 58, 75) и, очевидно, правильной. В рисунке Fr. 57 Микеланджело сравнительно близко придерживается классических образцов, с сильной асимметрией, вызванной вертикальным расположением мотивов, которые изначально были выстроены в линию по горизонтали. Рисунок Fr. 75 выстроен строго по оси и почти подчеркнуто неклассичен: лошади изображены симметричными группами, а в центре композиции Фазтон падает вниз головой (ср. изображение эмблемы LVI у Альчиати, ил. 170 наст. изд.). Рисунок Fr. 58 представляет окончательное решение, объединяя принципы, которым следовали две другие композиции.

¹⁵⁸ См., например: *Lucretius*. De Rer. Nat. V, 396 ss.; *Mythographus* III, 8, 15: Библ. 38. P. 208. Целый набор эвгемеристических и натуралистических интерпретаций обнаруживается у Боккаччо (*Geneal. Deor.* VII, 41) и у Наталь Контти (*Comes N.*: Библ. 67 VI, 1. S. 552).

¹⁵⁹ См., например: французскую версию «Морализованного Овидия», *Boer C. de*: Библ. 40. Bd. I. S. 186 ss. (Фазтон как дерзкий философ и как Антихрист, а солнце означает Христа); *Walleys T.*: Библ. 386. Fol. XXVI v. (Фазтон означает злых судей и прелатов); *Gaguin R.* De Sodoma (судьба Фазтона подобна судьбе Содомы, что показано на иллюстрациях группы рукописей *Cité de Dieu*, хотя в тексте он и не упоминается, ср.: *Laborde A. de*: Библ. 178. Vol. II. P. 410, pl. XLVII, CX); Ландино, Комментарий к Данте, «Ад», XVII, 106: Библ. 180. Fol. XXIX (Фазтон и Икар означают «tutti quelli e quali mossi da troppa presumptione di se medesimi et da temerità ardiscono a fare imprese sopra le forze e le facultà loro»*); *Alciati*. Emblemata. LVI: «In temerarios»** (ил. 170 наст. изд.).

* «Всех этих неутомонных, слишком уверенных в самих себе, которые с безрассудной отвагой осмеливаются совершать деяния, превышающие их силу и право» (*ит.*).

** «На сумасбродов» (*лат.*).

¹⁶⁰ *Milanesi G.*: Библ. 216. P. 462—464 (примечательно употребление слова «presuntuoso»*, напоминающее о «presumptione»** Ландино).

¹⁶¹ Письмо от 28 июля 1533 года: *Ibid.* P. 468.

¹⁶² См. подпись Миланези к письму от 28 июля 1533 года.

¹⁶³ *Plato. Phaedrus*, 251a.

¹⁶⁴ См. особенно: *Frey K.*: Библ. 101, CIV, который приводит Боринский (*Borinski K.*: Библ. 46. S. 35).

¹⁶⁵ *Molza F. M.*: Библ. 218. No. LVI. P. 145; ср.: *Panofsky E.*: Библ. 246. Col. 50. Сонет Мольцы, адресованный Микеланджело, воспроизведен там же; микеланджеловский стиль *rilievo* использован в сонете № CXXVII, с. 416, для создания сложной аллегории. С небольшим перерывом Мольца с 1529-го до 1535 года жил с кардиналом Ипполито Фарнезе, который особенно интересовался рисунками, выполненными для Кавальери (ср.: *Thode H.*: Библ. 340. Bd. II. S. 351).

¹⁶⁶ Согласно Тольною (*Tolmay K.*: Библ. 349). О других копиях, гравюрах и пр. см.: *Thode H.*: Библ. 340. Bd. II. S. 363 ss.

¹⁶⁷ Любопытно, что это явно парнокопытное животное постоянно упоминается как осел; Боринский (*Borinski K.*: Библ. 46. S. 69) даже построил иконографическое объяснение на этом предположении.

¹⁶⁸ В искусстве Возрождения существует относительно «идеалистический» тип Силена.

¹⁶⁹ *Frey K.*: Библ. 102, текст до Fr. 187.

¹⁷⁰ Примечательно, что справляющий малую нужду мальчик на картине Тициана «Вакханалия» (вернее, «Андрок») восходит к тому же типу, заимствованному с римских саркофагов (Библ. 66. Vol. II. Pl. 132. No. 38), который был одним из основных источников «Вакханалии детей» Микеланджело.

¹⁷¹ Ср.: *Thode H.*: Библ. 340. Bd. II. S. 363 ss.; о классических источниках ср. статьи, перечисленные на с. 354—355, прим. 3.

¹⁷² Эта фигура является уменьшенным вариантом молодой женщины в «Жертвоприношении Ноя», которая, в свою

* «Самонадеянный» (*ит.*).

** «Предубеждении» (*лат.*).

очередь, восходит к классическому образцу (ср.: *Gombrich E.*: Библ. 119). Фигура мальчика, несущего вязанку дров, происходит от соответствующей фигуры на той же фреске, а группа «Силена» в целом воспроизводит «Осмеяние Ноя».

173 См. с. 92 и далее.

174 Ср.: *Thode H.*: Библ. 340. Bd. II. S. 492 ss.

175 Ср.: *Wind E.*: Библ. 406. Характерно, что перевод Бонсиньори из Овидия (Библ. 42) так передает строки Met. XII, 219 ss.: «Uno degli centauri ardea di duplicata *luxuria*, cioè damore e per ebbrezza di vino»* (цит. по: *Tolnay K.*: Библ. 351. S. 106. Note 2).

176 См. с. 233.

177 Что касается дальнейших ссылок, см.: *Thode H.*: Библ. 340. Bd. II. S. 375 ss.; ср., кроме того: *Brinckmann A. E.*: Библ. 49. Nr. 59, а также: *Borenius T., Wittkower R.*: Библ. 43. P. 39.

178 *Tetius H.*: Библ. 337. P. 158: «Mundi globo Juvenis in-nixus, nudo corpore, eodemque singulis membris affabre compaginato, primo se intuentibus offert; quem angelus, tuba ad aures admota, dormientem excitat: hunc non aliud referre crediderim, quam ipsam Hominiis mentem a vitiis ad virtutes, longo veluti postliminio, revocatam; ac proinde, remota ab eius oculis longius, vitia circumspicies». Этот отрывок упоминается в «Michelangelo-Bibliographie»: Библ. 323. Nr. 1901, но, кажется, проигнорирован в последних исследованиях.

179 См. с. 143.

180 *Ripa C.*, «Emulatione, Contesa e Stimolo di Gloria»: «La tromba parimente della fama escita gli animi de' virtuosi dal sonno della pigritia et fa che stiano in continue vigilie».

181 Ср.: *Panofsky E.*: Библ. 251.

182 Ср.: *Doren A.*: Библ. 77; *Cassirer E.*: Библ. 59. Taf. II; а также: *Ripa C.*, «Fortuna» и «Instabilità».

183 См.: *Thode H.*: Библ. 340. Bd. II. S. 365 ss., а также: *Brinckmann A. E.*: Библ. 49. Nr. 52. На то, что рисунок Fg. 298 — только копия, указал Попп: *Poppe A. E.*: Библ. 274 и 272. Автор дол-

* «Один из кентавров пылает удвоенной [*luxuria* (лат.) сладострастием], то есть влюбленностью, усиленной опьянением» (ит.).

жен признать, что ошибся, отстаивая подлинность этого рисунка (Библ. 245. S. 242). Об интерпретациях см.: *Borinski K.*: Библ. 46. S. 63 ss.; *Förster R.*: Библ. 97 (рассмотрено в кн.: *Panofsky E.*: Библ. 246. Col. 47). О классических образцах: *Hekler A.*: Библ. 138. S. 222 (тип Кайроса); *Weege F.*: Библ. 391. S. 179.

¹⁸⁴ *Pico*. II, 2: Библ. 267. Fol. 18 v. — 19: «Et per piena intelligentia che cosa è desiderio naturale, e da intendere che essendolo oggetto del desiderio el bene, et hauendo ogni creatura qualche perfettione à se propria per participatione della bontà diuina... bisogna che habbia uno certo fine, nel quale quel grado, di che lei è capace di felicità, ritruoua, et quello naturalmente si diriza et uolga, come ogni cosa graue al suo centro. Questa inclinatione nelle creature che non hanno cognitione, si chiama desiderio naturale, grande testimonio della prouidentia diuina, dalaquale sono state queste tali creature al suo fine dirizate, come la saetta del saggittario al suo berzaglio, il quale non è dalla saetta conosciuto, ma da colui che con acchio disapientissima prouidentia uerso quello la muoue».

¹⁸⁵ Из предыдущих интерпретаций приемлемой представлялась только предложенная Фёрстером (*Förster R.*: Библ. 97), автор принял ее даже прежде, чем познакомился с приведенным выше отрывком из Пико (см.: Библ. 246. Col. 47): считалось, что композиция Микеланджело была вдохновлена Лукианом (*Lucian. Nigrinus*, 36), который удачно выраженную философскую мысль уподоблял стреле, пущенной точно в цель. Ведь эту интерпретацию, казалось, подтверждает и тот факт, что гомеровское выражение «βάλλ' οὐτῶς»*, цитируемое в конце лукиановского отрывка, было использовано как девиз кардиналом Алессандро Фарнезе и проиллюстрировано изображением гермы со щитом, которую мы видим на рисунке Fr. 298. Это, казалось, подтверждало связь композиции «Saettatori»** с отрывком из Лукиана, тем более что девиз предложил Мольца. Однако спящий Купидон, фигура, похожая на сатира, и путти, подготавливаю-

* «Так поражай» (*греч.*).

** «Метатели стрел» (*ит.*).

щие оружие, а также впечатление, будто фигуры действуют помимо собственной воли, не согласуются с текстом Лукиана (перевод в кн.: *Förster R.* Op. cit.), хотя эти мотивы полностью соответствуют отрывку из Пико. Когда Мольца увидел рисунок Микеланджело, ему могло прийти в голову использовать герму со щитом как иллюстрацию к девизу «βάλλῃ οὕτως», который мог быть случайно позаимствован прямо из Гомера, а не из Лукиана — совершенно независимо от содержания микеланджеловского рисунка.

186 *Wickhoff F.*: Библ. 397. S. 433.

187 Ср.: *Tolnay C.*: Библ. 350.

188 См.: *Baumgart F., Biagetti B.*: Библ. 21. P. 16 ss.

189 *Frey K.*: Библ. 101, CL.

190 Ср., например: поздние Распятia, которые возвращаются к древней Y-образной форме (Fr. 129) или (Fr. 128, 130) представляют Деву Марию в той же позе, что и такие произведения XIV века, как Мюльхаузенский алтарь 1385 года (ил., например, в кн.: *Glaser C.*: Библ. 113. S. 20); Пьета Ронданини (ср.: *Tolnay C.*: Библ. 352); Благовещение, Fr. 140, которое возвращается к типу, представленному панелью Лоренцо Монако из Академии во Флоренции (на это указывалось в лекции Тольная, насколько мне известно, еще не опубликованной); и Пьета из Флорентийского собора.

ГЛИНЯНАЯ МОДЕЛЬ ИЗ ДОМА БУОНАРРОТИ

В своей статье о гробнице Юлия II¹ Й. Вильде пытается показать, что, вопреки общепринятому мнению, глиняная модель из дома Буонарроти (ил. 172), которую он успешно восстановил, обнаружив «потерянную» голову, была предназначена для фигуры из группы «Победа» в палаццо Веккьо, а не для известной мраморной группы на Пьяцца делла Синьория, которую собирались поручить либо Микеланджело, либо Бандинелли и которая в конце концов была выполнена последним в виде Геркулеса, побеждающего Какуса².

Действительно, Вазари в жизнеописании Бандинелли приводит размеры «яблока раздора», а именно огромного мраморного блока, добытого еще в 1508 году, но доставленного морем во Флоренцию только 20 июля 1525 года; размеры эти составляют $5 \times 9,5$ локтя³, то есть примерно 1:2, тогда как пропорции глиняной модели составляют примерно 1:3. Однако гораздо более авторитетный источник, а именно официальные отчеты городских властей Флоренции, приводит размеры блока, равные $2,5 \times 8,5$ локтя; почти квадратный в основании⁴, он был, следовательно, даже более удлинненным, чем 1:3. Этому соответствует группа Бандинелли «Геркулес и Какус», пропорции

которой составляют приблизительно 1:3 в фас и 1:3,5 в профиль⁵. Таким образом, размеры глиняной модели не противоречат ее принадлежности к проекту для пьесты.

Что касается иконографии, то известны следующие факты: 1. Приблизительно в 1508 году Микеланджело собирался использовать блок для группы «Геркулес и Какус»⁶. 2. В 1525 году вместо этого он планировал использовать его для группы «Геркулес и Антей»⁷. 3. 22 августа 1528 года он получил официальный заказ на «una figura insieme o congiunta con altra, che et come parrà et piacerà a Michelagnuolo detto»^{*8}, то есть на одну фигуру, связанную с другой так, как он пожелает. 4. После этого он собирался создать группу «Самсон с двумя филистимлянами»; эта композиция была известна Вазари и дошла до нас в многочисленных копиях, как в скульптуре, так и в рисунках⁹.

Таким образом, хотя действительно нет свидетельств о том, что Микеланджело намеревался создать группу «Геркулес и Какус» в период между 1525 и 1530 годами (когда заказ окончательно был поручен Бандинелли), нет и свидетельств обратного. Ведь контракт 1528 года давал ему *carte blanche* в выборе сюжета; и хотя, согласно Вазари, Микеланджело отказался от «Геркулеса и Какуса» в пользу «Самсона с двумя филистимлянами», не исключено, что он также создал модель группы, состоящей всего из двух фигур, не упомянутую Вазари, изображавшую либо Гер-

* «Одну фигуру, стоящую рядом либо в соединении с другой, как будет желательно и по нраву вышеназванному Микеланьоло» (*ит.*). Перевод Н. Булаховой.

кулеса и Какуса, как планировалось первоначально, либо Самсона с одним филистимлянином¹⁰. Это даже больше соответствовало бы официальному заказу 1528 года, в котором не только упоминается о доставке блока во Флоренцию в 1525 году, «*per farne la Imagine et figura di Cacco*»*, но и ясно оговаривается состав группы: «*una figura insieme o congiunta con altra*»**, то есть группа всего из двух фигур.

Поэтому незачем отказываться от прежнего предположения, согласно которому глиняная модель из дома Буонарроти предназначалась для Пьяцца дела Синьория, тем более что это предположение подтверждается двумя фактами: 1). В отличие от других зрелых работ Микеланджело, глиняная модель, как и группа «Самсон с двумя филистимлянами», предполагает множество возможных точек зрения; наклон торса, на который обращает внимание Вильде и который нарушает осевую симметрию группы с определенных точек зрения, уравнивается поднятой правой рукой, держащей дубинку или челюстную кость. Таким образом, композиция явно больше подходит для открытой площади, чем для одной из ниш гробницы Юлия II. 2). Голова, которую обнаружил Вильде, принадлежит сильному, грубоватому бородатому борцу средних лет. Этот тип соответствует традиционным чертам как Геркулеса, так и Самсона и почти идентичен типу Самсона в группе с двумя филистимлянами, но он вряд ли мог бы составить пару стройному юноше из группы «Победа».

* «Дабы из одного сделать образ и фигуру Какуса» (*ит.*). Перевод Н. Булаховой.

** «Одна фигура, стоящая рядом либо в соединении с другой» (*ит.*).

Примечания

¹ *Wilde J.*: Библ. 403; ср.: *Idem.*: Библ. 401.

² См. *Thode H.*: Библ. 340. Bd. II. S. 288 ss., со ссылками на все источники, которые здесь приводятся.

³ *Vasari G.*: Библ. 366. Т. VI. P. 148; *Frey K.*: Библ. 103. S. 365. В жизнеописании Микеланджело (Библ. 366. Т. VII. P. 200; *Frey K.*: Библ. 103. S. 143) высота даже уменьшена до 9 локтей.

⁴ Флоренция, Библиотека Риккардиана, ms. Riccardiano 1854. Fol. 128, опубликовано в кн.: *Gaye G.*: Библ. 111. Vol. II, 1840. P. 464. Я очень благодарен синьору А. Панелле за подтверждение правильности понимания текста Гэйем. Ошибку Вазари можно объяснить опечаткой (3 вместо 5). Размеры 3×9 локтей или $3 \times 9,5$ локтя являются приблизительно правильными.

⁵ Надо иметь в виду, что широкое основание с четырьмя звериными головами по углам не является частью самого блока: оно представляет собой, как было замечено автору господином Г. Арнасоном, отдельный кусок мрамора.

⁶ *Vasari G.*: Библ. 366. Т. VI. P. 148; *Frey K.*: Библ. 103. S. 365.

⁷ *Cambi G.* *Istorie*, перепечатана в кн.: *Gaye G.* *Op. cit.* P. 464; см. рисунки Fr. 145 и Fr. 31, пропорции группы составляют 1:2,5 на рисунке Fr. 31 и на левом наброске рисунка Fr. 145 и 1:2,8 на правом наброске рисунка Fr. 145.

⁸ *Gaye G.*: *Op. cit.* P. 98; *Milanesi G.*: Библ. 216. P. 700.

⁹ *Vasari G.*: Библ. 366. Т. VI. P. 145; *Frey K.*: Библ. 103. P. 368. Ср.: Библ. 366. Т. VII. P. 200; *Frey K.*: Библ. 103. P. 143. Копии этой композиции, опубликованные А. Э. Бринкманном (*Brinckmann A. E.*: Библ. 50), имеют пропорции примерно 1:2,5.

¹⁰ Эта интерпретация была предложена К. Фреем (*Frey K.*: Библ. 102, текст к рисунку Fr. 157) и принята Ф. Кнаппом (*Knapf F.*: Библ. 166. S. 166).

1. *Abaecherli A. L.* Imperial Symbols on Certain Flavian Coins // *Classical Philology*. 1935. Vol. XXX. P. 131—140.
2. *Achiardi P. d'*. Sebastiano del Piombo. Rome, 1908.
3. *Alberti L. B.* De re aedificatoria... Florence, 1805.
4. *Alciati A.* Emblemata... denuo ab ipso autore recognita ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata. Lyons, 1551.
5. *Alciati A.* Omnia Andreae Alciati... emblemata... adjectae novae appendices.../ C.Minoem. Paris, 1608. Об изданиях Стейнера (1531) и Вехеля (1534) см.: *Green*.
6. *Altrocchi R.* The Calumny of Apelles in the Literature of Quattrocento // *Publications of the Modern Language Association of America*. 1921. Vol. XXXVI. P. 454—491.
7. *Amelli A. M. (ed.)* Miniature sacre e profane dell'anno 1023, illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro. Montecasino, 1896. (Documenti per la storia della miniature e dell'iconografia).
8. *Antal F.* Some Examples of the Role of the Maenad in Florentine Art of the Later Fifteenth and Sixteenth Centuries: Part 2: The Maenad under the Cross // *Journal of the Warburg Institute*. 1937. Vol. I. P. 71—73.
9. *Antal F.* Zum Problem des niederländischen Manierismus // *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*. 1928/29. Bd. II. S. 207—256.
10. *Anthologia Graeca: The Greec Anthology with an English translation by W. R. Paton...* In 5 vols. London; New York, 1916—1926. (The Loeb Classical Library).
11. *Anthologia Latina; sive, poesis latinae supplementum / F. Buecheler, A. Rise (ed.):* 2 vols in 5. Leipzig, 1894—1926.

* Библиография содержит издания, цитируемые автором в данной книге. Широко известные классические авторы и такие писатели, как Шекспир или Чосер, включены в этот раздел только в тех случаях, когда по конкретной причине использовано конкретное издание.

12. *Aretino P.* Opere / M. Fabi (ord. ed annot). Milan, 1881.
13. *Aretino P.* L'oeuvre du divin Aretin / S. Apollinaire (tr.). Paris, 1909/1910. (Bibliothèque des curieux: 2 vols).
14. *Artelt W.* Die Quellen der mittelalterlichen Dialogdarstellung. Berlin, 1934. (Kunstgeschichtliche Studien. Heft 3).
15. *Aru C.* La "veduta unica" e il problema del "non finito" in Michelangelo // L'Arte. Vol. [VIII]. 1937. P. 46—52.
16. *A(ustin) A. E. Jr.* Hylas and the Nymphs, by Piero di Cosimo // Bulletin of the Wadsworth Atheneum. Vol. X. No. 1. 1932. January. P. 1—6.
17. *Babelon E.* Le Cabinet des antiques...: 2 vols. Paris, 1887—1888. (Bibliothèque Nationale; département des médailles et des antiques).
18. *Babelon E.* Description historique et chronologique des monnaies de la République romaine...: 2 vols. Paris, 1885—1886.
19. *Bacci P.* La Ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa. Milan, 1926.
20. *Barberino F.* I documenti d'amore di Francesco da Barberino / F. Egidi (ed.). Roma, 1905—1927. (Società filologica romana. Documenti di storia letteraria. T. 3—6).
21. *Baumgart F., Biagetti B.* Die Fresken des Michelangelo, L. Sabatini und F. Zuccari in der Capella Paolina im Vatikan. Città del Vaticano, 1934. (Monumenti vaticani di archeologia e d'arte... T. 3).
22. *Beenken H.* Romanische Skulptur in Deutschland. Leipzig, 1924. (Handbücher der Kunstgeschichte).
23. *Beenken H.* [Обзор кн.: *Richter J. P.* Altichiero...] // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1936. Bd. V. P. 78—80.
24. *Beer R. (ed.)* Acten, Register und Inventare aus dem Archivio General zu Simancas // Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1891. Bd. XII.
25. *Behrendsen O.* Darstellungen von Planetengottheiten an und in deutschen Bauten. Strassburg, 1926.
26. *Bembo P.* Opere del Cardinale P. Bembo. Milan, 1808. T. I. (Società tipografica de' Classici Italiani).
27. *Berchorius Petrus (Pierre Bersuire, Bercheur).* Dictionarii sev repertorii moralis... pars prima-tertia. Venice, 1583. См. также: *Walleys.*
28. *Berenson B.* The Drawings of Florentine Painters. New York, 1903.
29. *Berenson B.* The Florentine Painters of the Renaissance. New York, 1909.
30. *Berenson B.* Italian Pictures of the Renaissance. Oxford, 1932.
31. *Berenson B.* Pitture Italiane del Rinascimento. Milan, 1936.
32. *Bernouilli J. J.* Römische Ikonographie: 2 Bd. Stuttgart, 1882—1891.

33. *Bezold F. von.* Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus. Bonn, 1922.
34. *Bezold G. von.* Tizians himmlische und iridische Liebe // Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. 1903. S. 174—177.
- 34a. *Bing G.* Nugae circa Veritatem // Journal of the Warburg Institute. 1937. Vol. I. P. 304—312.
35. *Birk E. von.* Inventar der im Bezitze des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Niederländer Tapeten und Gobelins // Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1883. Bd. I. S. 213—248.
36. *Boccaccio G.* Genealogiae Ioannis Boccatii, etc. Venice, 1511.
37. *Bocchiu (Bocchi) A.* Symbolicarum quaestionum de universo genere... libri quinque. Bologna, 1574.
38. *Bode G. H. (ed.)* Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti: 2 vols. Celle, 1834.
39. *Bode W., Volbach W. F.* Mittelrheinische Ton- und Steinmodel aus der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1918. Bd. XXXIX. S. 89—134.
40. *Boer C. de (ed.)*. "Ovide Moralisé" // Verhandelingen der koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam. Afdeeling Letterkunde. Vol. I [XV]. 1915; Vol. II [XXI]. 1920; Vol. III [XXX]. 1931/32.
41. *Boll F., Bezold C.* Stern Glaube und Sterndeutung (3rd ed.). Leipzig; Berlin, 1926.
42. *Bonsignori G. (tr.)* Ovidio methamorphoses vulgare. Venice, 1497.
43. *Borenius T., Wittkower R.* Catalogue of the Collection of Drawings by the Old Masters, formed by Sir Robert Mond. London, 1937.
44. *Borinski K.* Die Antike in Poetik und Kunsttheorie: 2 Bd. Leipzig, 1914—1924.
45. *Borinski K.* Die Deutung der Piero di Cosimo zugeschriebenen Prometheus-Bilder // Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse. 1920. Nr. 12.
46. *Borinski K.* Die Rätsel Michelangelos. Munich, 1908.
47. *Bottari G. G., Ticozzi S.* Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, ed architettura: 8 t. Milan, 1822—1825.
48. *Brauer H., Wittkower R.* Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini: 2 Bd. Berlin, 1931. (Römische Forschungen der Biblioteca Hertziana. Bd. IX—X).
49. *Brinckmann A. E.* Michelangelo Zeichnungen... Munich, 1925.
50. *Brinckmann A. E.* Die Simson-Gruppe des Michelangelo // Belvedere. 1927. Bd. XI. S. 155—159.
51. *Bruchmann K. F. H.* Epitheta deorum, quae apud poetas graecos leguntur. Leipzig, 1893. (Ausführliches Lexikon der griechischen

- und römischen Mythologie / W.H. Roscher (Hrsg.). Supplement).
52. *Byvanck A. W.* Die geillustreerde Handschriften van Oppianus' Cynegetica // Mededelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome. 1925. Bd. V. S. 34—64.
 53. *Cambi G.* Istorie: 4 t. Florence, 1785—1786. (Delizie degli eruditi toscani. T. XX—XXIII).
 54. *Camerarius J.* Symbolorum et emblematum centuriae quattuor. Nürnberg, 1605.
 55. *Carducho V.* Dialogos de la Pintura. Madrid, 1865. (Biblioteca de el arte en España. Vol. 1).
 56. *Cartari V.* Imagini delli dei de gl' antichi... Venice, 1674.
 57. *Carter J. B.* Epitheta deorum, quae apud poetas latinos leguntur. Leipzig, 1902. (Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie / W.H. Roscher (Hrsg.). Supplement).
 58. *Cartwright J.* Isabella d'Este, Marchioness of Mantua, 1474—1539 / A Study of the Renaissance: 2 vols. New York, 1903.
 59. *Cassirer E.* Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Leipzig, 1927. (Studien der Bibliothek Warburg. Bd. 10).
 60. *Cassirer E.* Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge. Leipzig, 1932. (Studien der Bibliothek Warburg. Bd. 24).
 61. *Castiglione B.* Il Cortigiano. Venice, 1546.
 62. *Cattani di Diacceto F.* I tre libri d'amore. Venice, 1561.
 63. *Cellini B.* I trattati dell' orificeria e della scultura / C. Milanesi (ed.). Florence, 1857.
 64. *Cervellini G. B.* La cronaca su Altichiero recentemente pubblicata è falsa // Atti del R. Istituto Veneto. 1936. T. XCV.
 65. Christie's Season: 4 vols. London, 1928—1931.
 66. *Clarac F. de.* Musée de sculpture antique et moderne... Text: Paris, 1841—1850; Plates: Paris, 1826—1853.
 67. *Comes Natalis (Conti Natale).* Mythologiae, sive explicationis fabularum libri decem... Frankfurt, 1596.
 68. *Condivi A. cm. Frey K.* Le Vite...
 69. *Cumont F.* Textes et monuments figures relatifs aux mystères de Mithra: 2 vols. Brussels, 1896.
 70. *Curtius L.* Die Wandmalerei Pompejis. Leipzig, 1929.
 71. *Daremberg-Saglio (ed.).* Dictionnaire des antiquités grecques et romaines: 5 vols. Paris, 1877—1919.
 72. *Deknatel F. B.* The Thirteenth Century Sculptures of the Cathedrals of Burgos and Leon // Art Bulletin. 1935. Vol. XVII. P. 242—389.
 73. *Delbrück R.* Die Consulardiptychen, und verwandte Denkmäler. Berlin, 1929. (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte. Bd. 2).

73. *Demay G.* Inventaire des sceaux de Picardie... Paris, 1877/75. (Inventaire des sceaux de l'Artois et de la Picardie. 1875. Vol. 2).
74. *DeWald E. T.* The Illustrations of the Utrecht Psalter. Princeton, 1932.
75. *Diehl Ch.* La peinture byzantine. Paris, 1933. (Histoire de l'art byzantin).
76. *Diez F.* Die Poesie der Troubadours. Leipzig, 1883.
77. *Doren A.* Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance // Vorträge der Bibliothek Warburg. 1922/23. Bd. I. P. 71—144.
78. *D(resser) L.* The Peaceable Kingdom // Bulletin of the Worcester Art Museum. 1934. Spring. P. 25—30.
79. *Durand G.* Monographie de l'église Notre-Dame, Cathédrale d'Amiens: 2 vols. Paris, 1901—1903. (Mémoires de la société des antiquaires de Picardie).
80. *Durand P.* Étude sur l'étimacia, symbole du jugement dernier dans l'iconographie grecque chrétienne. Chartres, 1868. (Extrait des Mémoires de la société archéologique d'Eure-et-Loire).
81. *Egidi F.* Le miniature dei Codici Barberini dei "Documenti d'Amore" // L'Arte. 1902. T. V. P. 1—20, 78—95.
82. *Eisler R.* Orphisch-Dionisische Mysteriengedanken in der christlichen Antike // Vorträge der Bibliothek Warburg. 1922/23. Bd. II.
83. *Ellacombe H. N.* The Plant-lore and Garden-Craft of Shakespeare. London; New York, 1896.
84. *Equicola M.* Libro di natura d'amore. Venice, 1531.
85. *Eruditorium Penitentiale.* Paris, 1487.
86. *Essling prince d'.* Les livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e. Florence; Paris, 1907—1914. (Études sur l'art de la gravure sur bois à Venice).
87. *Essling 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.
88. *Eusthatus Makrembolites.* De Ismeniae et Imenes amoribus libellus, graece et latine / L. H. Teucher (ed.). Leipzig, 1792.
- 88a. *Falke O. von, Meyer E.* Bronzegeräte des Mittelalters. Berlin, 1936.
89. *Ferrero G. G.* Il Petrarchismo del Bembo e le rime di Michelangelo. Torino, 1935. (Estrato da L'Erma. 1935. T. VI).
90. *Ficino M.* Opera, & quae hactenus extetere, & quae in lucem nunc primum prodire omnia...: 2 vols. Basel, 1576.
91. *Fiocco G.* Paolo Veronese, 1528—1588. Bologna, 1928.
92. *Fiocco G.* Venetian painting of the Seicento and the Settecento. Florence; New York, 1929. (The Pantheon Series).
93. *Fischel O.* Raphaels Zeichnungen. Berlin, 1913—1923.
94. *Fischel O.* Tizian. Stuttgart, 1911. (Klassiker der Kunst. Bd. III. 4th ed.)

95. *Förster R.* Laocoon im Mittelalter und in der Renaissance // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1906. Bd. XXVII. S. 149—178.
96. *Förster R.* Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1901. Bd. XXII. S. 78—87, 154—180.
97. *Förster R.* Tizians himmlische Liebe und Michelangelos Bogen schützen // Neue Jahrbücher für das klassische Altertum. 1915. Bd. XXXV. S. 573—588.
98. *Förster R.* Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1887. Bd. VII. S. 29—56, 89—113.
99. *Freudenthal H.* Das Feuer im deutschen Glauben und Brauch. Berlin, 1931.
100. *Freund L.* "Amor" // Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1937. Bd. I. Col. 641—651.
101. *Frey K. (Hrsg.)* Die Dichtungen des Michelagnuolo Buonarroti. Berlin, 1897.
102. *Frey K.* Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti: 3 Bd. Berlin, 1909—1911.
103. *Frey K. (Hrsg.)* Le Vite di Michelangelo Buonarroti: Scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi. Berlin, 1887. (Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris. Bd. II).
104. *Friedländer M.I., Rosenberg J.* Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin, 1932.
105. *Friedländer W.* Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen // Vorträge der Bibliothek Warburg. 1928/29. S. 214—243.
106. *Friedländer W.* Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520 // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1925. Bd. XLVI. S. 49—86.
107. *Fry R.* Pictures at the Burlington Fine Arts Club // Burlington Magazine. 1921. Vol. XXXVIII. P. 131—137.
108. *Fulgosus G.B. (Battista da Campo Fregoso).* Anteros. Milan, 1496.
109. *Furtwängler A.* Die antiken Gemmen // Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum: 3 Bd. Leipzig; Berlin, 1900.
110. *Gamba C.* Piero di Cosimo e i suoi quadri mitologici // Bollettino d'Arte. Ser. 3. 1936. T. XXX. P. 45—57.
111. *Gaye G.* Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI: 3 t. Florence, 1839—1840.
112. *Giglioli G.Q.* La Calumnia di Apelle // Rassegna d'arte. 1920. T. VII. P. 173—182.
113. *Glaser C.* Die altdeutsche Malerei. Munich, 1924.

114. *Goebel H.* Wandteppiche: 3 Bd. Leipzig, 1923—1934.
115. *Goldschmidt A.* Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts. Berlin, 1895.
116. *Goldschmidt A., Weitzmann K.* Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.—XIII. Jahrhunderts: 2 Bd. Berlin, 1930—1934.
117. *Goldschmidt A.* Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser: 4 Bd. Berlin, 1914. (Denkmäler der deutschen Kunst, II).
118. *Goldschmidt A.* German Illumination: 2 vols. Vol I: Carolingian period; Vol. II: Ottonian period. Florence; New York, 1928. (The Pantheon Series).
119. *Gombrich E.* A Classical Quotation in Michel Angelo's "Sacrifice of Noah" // Journal of the Warburg Institute. 1937. Vol. I. P. 69.
120. *Goodenough E. R.* By Light, Light: The Mystic Gospel of Hellenistic Judaism. New Haven; London, 1935.
121. *Green H. (ed.)* Andreae Alciati emblematum fonts quattuor. Manchester, 1870. (The Holbein Society's Fac-simile Reprints. Vol. IV).
122. *Greifenhagen A.* Zum Saturnglauben der Renaissance // Die Antike. 1935. Bd. XI. S. 67—84.
123. *Gronau G.* Aus Raphaels Florentiner Tagen. Berlin, 1902.
124. *Grote L.* Carl Wilhelm Kolbe (1758—1835) ein Beitrag zum Sturm und Drang in der Malerei // Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. 1936. Bd. III. S. 369—389.
125. *Grünwald A.* Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnisse zur Antike // Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1907. Bd. XXVII. S. 125—153.
126. *Grünwald A.* Zur Arbeitsweise einiger hervorragender Meister der Renaissance // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 1912. Bd. VII. S. 165—177.
127. *Gyraldus L. G. (Giraldi).* Opera omnia. Leyden, 1696.
128. *Haberditzl F. M.* Die Lehrer des Rubens // Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1907. Bd. XXVII. S. 161—235.
129. *Haberditzl F. M.* Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts in der Hofbibliothek zu Wien. Vienna, 1920. (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst).
130. *Habich G.* Über zwei Prometheus-Bilder angeblich von Piero di Cosimo // Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse. 1920. Nr. 2.
131. *Haedus (Hoedus) P.* De amoris generibus. Treviso, 1492.
132. *Hafftenius (van Haeften) B.* Schola Cordis. Antwerp, 1635.

133. *Hak H. J.* Marsilio Ficino. Amsterdam; Paris, 1934. (Diss. Theol. Utrecht, 1934).
134. *Hamann R.* Girl and the Ram // *The Burlington Magazine*. 1932. Vol. LX. P. 91—97.
135. *Hauber A.* Planetenkinderbilder und Sternbilder: Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrsins. Strassburg, 1916.
136. *Hawes Stephen.* The Pastime of Pleasure / W. E. Mead (ed.). London, 1928. (Early English Text Society. Original Series. Vol. 173).
137. *Heitz P.* Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts: 92 Bd. Strassburg, 1899—1937.
138. *Hekler A.* Michelangelo und die Antike // *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. 1930. Bd. VII. S. 201—223.
139. *Helbig W.* Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom: 2 Bd. 3rd ed. Leipzig, 1912/13. Vol. I: Die vatikanischen Sammlungen.
140. *Helbig W.* Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens. Leipzig, 1868.
141. *Held J.* "Allegorie" // *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*. Stuttgart, 1937. Bd. I. Col. 346—365.
142. *Henkel M. D.* De Houtsmeden van Mansion's Ovide Moralisé. Amsterdam, 1922.
143. *Hermann H. J.* Die deutschen romanischen Handschriften: Beschreibendes Verzeichnis der illustrierten Handschriften in Oesterreich. N.F. Bd. VIII: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien. Part II. Leipzig, 1926.
144. *Hermann P.* Denkmäler der Malerei des klassischen Altertums. Munich, 1904—1931. (I. Serie).
145. *Hildebrand A.* Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 3rd ed. Strassburg, 1913.
146. *Hind A. M.* Catalogue of Early Italian Engravings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. London, 1910.
147. *Holtzinger C. R. von.* Ein Idyll des Maximus Planudes // *Zeitschrift für das Oesterreichische Gymnasium*. 1893. Bd. LXIV. S. 385 ff.
148. *Horne H. P.* The Last Communion of St. Jerome by Sandro Botticelli // *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*. 1915. Vol. X. P. 52—56, 72—75, 101—105.
149. *Houvet E.* La Cathédrale de Chartres: Portail nord. Chelles, 1919.
150. *Hugo P. Hermannus.* Pia desidera, emblematis, elegiis et affectibus SS. Partum illustrata. Antwerp, 1624.
151. *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*. Paris, 1909—1925. (Publié sous les auspices de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Vol. III).

152. *Jahn O.* Über einige auf Eros und Psyche bezügliche Kunstwerke // Berichte der Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. 1851. Bd. III. S. 153—179.
153. *Jalabert D.* Le tombeau gothique // Revue de l'art ancien et moderne. 1933. Vol. LXIV. P. 145—166; 1934. Vol. LXV. P. 11—30.
154. [*James M. R.*] The Canterbury Psalter. London, 1935. Издана для друзей Кентерберийского собора.
155. *Janson H.* The Putto with the Death's Head // The Art Bulletin. 1937. Vol. XIX. P. 423—449.
156. *Johnson J. G.* Catalogue of a Collection of Paintings and Some Art Objects...: 3 vols. Philadelphia, 1913—1914.
157. *Jones H. S.* The Sculptures in the Museo Capitolino. Oxford, 1912. (A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome, by Members of the British School at Rome. Vol. I).
158. *Jouin H. A.* Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture. Paris, 1883.
159. *Junker H.* Ueber iranische Quellen der hellenistischen Aion-Vorstellung // Vorträge der Bibliothek Warburg. 1921/22. S. 125—178.
160. *Justi C.* Michelangelo // Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig, 1900.
161. *Kaiser V.* Der Platonismus Michelangelos // Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. 1884. Bd. XV. S. 209—238; 1886. Bd. XVI. S. 138—187, 209—249.
162. *Kauffmann H.* Donatello: Eine Einführung in sein Bilden und Denken. Berlin, 1935.
163. *Keyser P. de.* Het "Vrou Aventure" — Drukkersmerk van Jan van Doesborch // Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis. 1934. Bd. I. S. 45—57; De Houtsnijder van Gerard Leeu's van den Drie Blinde Danssen (Gouda, 1482) // Ibid. S. 57—66.
164. *Kittredge G. L.* To take time by the forelock // Modern Language Notes. 1893. Vol. VIII. P. 459—470.
165. *Klibansky R.* Ein Proklosfund und seine Bedeutung // Sitzungsberichte des Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse. 1928/29. Bd. XIX. Nr. 5.
166. *Knapp F.* Michelangelo. Stuttgart, s. a. (Klassiker der Kunst. Bd. VII. 5th ed.)
167. *Knapp F.* Piero di Cosimo: Ein Uebergangsmeister vom Florentiner Quattrocento zum Cinquecento. Halle a. S., 1899.
168. *Knock T. (Hrsg.)* Comiorum atticorum fragmenta: 3 Bd. Leipzig, 1880—1888.
169. *Koechlin R.* Le dieu d'amour et le château d'amour sur les valves de boîtes à miroirs // Gazette des beaux-arts. Ser. 2. 1921. Vol. LXIII. P. 279—297.

170. *Koechlin R.* Les ivoires gothiques français: 3 vols. Paris, 1924.
171. *Körte W.* Der Palazzo Zuccari in Rom: Sein Freskenschmuck und seine Geschichte. Leipzig, 1935. (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana. Bd. XII).
172. *Kohlhaussen H.* Minnekästchen im Mittelalter. Berlin, 1928.
173. *Konrad von Würzburg.* Der trojanische Krieg / A. von Keller (Hrsg.). Stuttgart, 1858. (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart. Bd. XLIV).
174. *Kristeller O.* Holzschnitte im königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin. Berlin, 1915. (Graphische Gesellschaft. Bd. XXI).
175. *Krumbacher K.* Geschichte der byzantinischen Literatur, von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches. Munich, 1891. (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft).
176. *Kuhn A.* Die Illustration des Rosenromans // Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1913/14. Bd. XXXI. S. 1—66.
177. *Laborde A. de.* La mort chevauchant un boeuf: Origine de cette illustration de l'office des morts dans certains livres d'heures de la fin du XV^e siècle. Paris, 1923.
178. *Laborde A. de.* Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de Saint Augustin: 3 vols. Paris, 1909. (Société des bibliophiles français).
179. *Landino C.* Christophori Landini libri quattuor. Strassburg, 1508.
180. *Landino C.* Commedia di Danthe Alighieri... con l'espositione di Cristoforo Landino. Venice, 1529.
181. *Landucci L.* Diario fiorentino dal 1480 al 1516 / T. del Badia (ed.). Florence, 1883. (Biblioteca di carteggi, diarii, memorie).
182. *Lange K., Fuhse F.* Dörschriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und teilweise neu entdeckter alter Abschriften. Halle a. S., 1893.
183. *Latini B.* Der *Tesoretto* und *Favolello* / B. Wiese (Hrsg.) // Zeitschrift für romanische Philologie. 1883. Bd. VII. S. 236—389.
184. *Latini B.* Il tesoro / P. Chabaille (ed.): 4 t. Bologna, 1877—1883. (Collezione d'opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua).
185. *Lazzaroni M., Muñoz A.* Filarete, scultore e architetto del secolo XV. Rome, 1908.
186. *Lee R. W.* Castiglione's Influence on Edmund Spenser's Early Hymns // Philological Quarterly. 1928. Vol. VII. P. 65—77.
187. *Lehmann P.* Fuldaer Studien, neue Folge // Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse. 1927. Nr. 2.

188. *Lehmann-Hartleben K.* Die antiken Hafenanlagen des Mittelmeeres: Beiträge zur Geschichte des Städtebaus im Alterum. Leipzig, 1923.
189. *Lehmann-Hartleben K.* L'arco di Tito // *Bulletino della commissione archeologica comunale*. Roma. 1934. T. LXII. P. 89—122.
190. *Leidinger G.* Das sogenannte Evangelarium Kaiser Otto's III (Miniaturen aus Handschriften der königlichen Hof- und Staatsbibliothek zu München. Munich, 1912—1928. Bd. I).
191. *Lemaire Jean.* Oeuvres de Jean Lemaire de Belges / J. Stecher (ed.). Louvain, 1882.
192. *Leo Hebraeus.* Leo Hebraeus... dialoghi d'amore / S. Caramella (ed.). Bari, 1929. (Scrittori d'Italia. T. 114).
193. *Lewis C. S.* The Allegory of Love: A Study in Mediaeval Tradition. Oxford, 1936.
194. *Liebeschütz H.* Fulgentius Metaforalis: Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter. Leipzig, 1926. (Studien der Bibliothek Warburg. Bd. 4).
195. *Lippmann F.* The Seven Planets / Transl. from German by F. Simmonds. London; New York, 1895. (International Chalcographic Society).
196. *Lippmann F.* Zeichnungen von Albrecht Dürer: 7 Bd. Berlin, 1883—1929.
197. *Lobeck Chr. A.* Aglaophamus, sive, de theologiae mysticae graecorum causis libri tres...: 2 Bd. Königsberg, 1829.
198. *Lomazzo G. P.* Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura. Milan, 1585.
199. London. Royal Academy of Arts. Italian Art: Exh. Catalogue. London, 1930: 2 vols. London, 1931.
200. *Lovejoy A. O., Boas G.* Primitivism and Related Ideas in Antiquity. Baltimore, 1935. (A Documentary History of Primitivism and Related Ideas. Vol. I).
201. *Lowes J. L.* The Loveres Maladye of Hereos // *Modern Philology*. 1914. Vol. XI. P. 491—546.
202. *Löwy E.* Stein und Erz in der statuarischen Kunst // *Kunstgeschichtliche Anzeigen: Beiblatt der Mitteilungen des Instituts für oesterreichische Geschichtsforschung*. 1915. Bd. XXXVI. S. 5—40.
203. *Lukomski G.* I maestri della architettura classica Italiana da Vitruvio allo Scamozzi. Milan, 1933.
204. *Lydgate J.* Lydgate's Reson and Sensuallyte / E. Sieper (ed.). London, 1901—1903. (Early English Text Society. Extra series. Vol. LXXXIV, LXXXIX).

205. *Machaut Guillaume de*. Oeuvres de Guillaume Machaut / E. Hoepffner (ed.). Paris, 1908—1921. (Société des anciens textes français).
206. *Mackeprang M, Madsen V, Petersen C. S.* Grec and Latin Illuminated Manuscripts... in Danish Collections. Copenhagen, 1921.
207. *Mâle E.* L'art religieux de la fin du moyen âge en France: Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration. Paris, 1925.
208. *Manilli J.* Villa Borghese fuori di Porta Pinciana. Rome, 1650.
209. *Marle R. van.* The Development of the Italian Schools of Painting: 16 vols. The Hague, 1923—1936.
210. *Marle R. van.* Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la renaissance et la décoration des demeures: 2 vols. The Hague, 1931—1932.
211. *M(atther) F. J.* [Note to: *Rankin W.* Cassone-Fronts in American Collections] // The Burlington Magazine. 1907. Vol. X. P. 335.
212. *Mayer A.* Das Leben und die Werke der Brüder Mattheus und Paul Brill. Leipzig, 1910. (Kunstgeschichtliche Monographien. Bd. XIV).
213. *McComb A.* Agnolo Bronsino: His Life and Works. Cambridge, Mass., 1928.
214. *Migne J. P.* Patrologiae cursus completus: Seu bibliotheca universalis... omnium ss. patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum, sive latinorum, sive graecorum. Paris, 1857 ff.
215. *Milanesi G. (ed.)* Les correspondants de Michelange. I. Sebastiano del Piombo. Paris, 1890. (Bibliothèque internationale de l'art).
216. *Milanesi G. (ed.)* Le lettere di Michelangelo Buonarroti. Florence, 1875.
217. *Mirabilia urbis Romae: The Marvels of Rome, or a Picture of the Golden City* / Eng. ed. by F. M. Nichols. London; Rome, 1889.
218. *Molza F. M.* Poesie. Milan, 1808. (Società tipografica de' Classici Italiani).
219. *Montelatici D.* Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, con l'ornamenti che si osservano nel di lei palazzo, e con le figure delle ststue più singolari. Rome, 1700.
220. *Monumenta Germaniae, Poetarum latinorum medii aevi*: 4 Bd. Berlin, 1881—1923.
221. *Morassi A.* Una "Camera d'amore" nel Castello di Avio // Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage. Zürich, [1926]. S. 99—103.
222. *Moreau-Nélation É.* La cathédrale de Reims. Paris, [1915].
223. *Morelli G.* Italian Painters...: The Galleries of Munich and Dresden. London, 1893. (Italian Painters... Vol. II).

224. *Morey C. R.* Christian Art. London; New York, [1935].
- 224a. *Morgan C. E.* A Pyxis by the "Eretria Painter" // Worcester Museum Annual. 1936/37. Vol. II. P. 29—31.
225. *Mueller E. von.* Die Augenbinde der Justitia // Zeitschrift für christliche Kunst. 1905. Bd. XVIII. Nr. 4. Col. 107—122; Nr. 5. Col. 142—152.
226. *Müntz E.* La tradition antique au moyen âge // Journal des savants. 1888. P. 40—50.
227. *Nannucci V.* Manuale della letteratura del primo secolo della lingua Italiana. Florence, 1883.
- 227a. New York. The Metropolitan Museum of Art. Tiepolo and his Contemporaries: Exh. cat. New York, 1938.
228. New York. Pierpont Morgan Library. Illuminated Manuscripts. Exh. cat. New York, 1933/34.
229. The New Yorker. 1936. Vol. XI.
230. *Nordenfalk C.* Der Kalender vom Jahr 354 und die lateinische Buchmalerei der IV. Jahrhunderts. Göteborg, 1936. (Göteborgs K. Vetenskaps- och vitterhets samhälle, Handlingar: 5 foljder. Ser. A. Bd. 5. Nr. 2).
231. *Nykl A. R.* Ali ibn Ahmed telled Ibn Hazm: A Book Cantaining the Risāla known as The Dove's Neckring. Paris, 1931.
232. *Oechelbäuser A. von.* Der Bilderkreis zum Wälschen Gaste des Thomasin von Zerclaere. Heidelberg, 1890.
233. *Oeri J.* Hellenisches in der Mediceercapelle // Basler Nachrichten, LXI. 1905. July, 3.
234. *Oldenbourg R.* Rubens. Stuttgart, s. a. (Klassiker der Kunst. Bd. V. 4th ed.)
235. *Omont H.* Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle. Paris, 1929.
236. *Overbeck J. A.* Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen. Leipzig, 1868.
237. *Panofsky E.* Bemerkungen zu Dagobert Frey's Michelangelostudien // Archiv für Geschichte und Aesthetik der Architektur. 1920/21. Bd. I. S. 35—45. (Supplement to: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau).
238. *Panofsky E., Saxl F.* Classical Mithology in Mediaeval Art // Metropolitan Museum Studies. 1933. Vol. IV, 2. P. 228—280.
239. *Panofsky E.* The Early History of Man in a series of paintings by Piero di Cosimo // Journal of the Warburg Institute. 1937. Vol. I. P. 12—30.
240. *Panofsky E.* Das erste Blatt aus dem "Libro" Giorgio Vasaris: Eine Studie über die Beurteilung der Gothik in der italienischen Renaissance // Städel-Jahrbuch. 1930. Bd. VI. S. 25—72.
241. *Panofsky E.* Et in Arcadia ego // Philisophy and History: Essays presented to Ernst Cassirer. Oxford, 1936. P. 223—254.

242. *Panofsky E.* Der gefesselte Eros // Oud Holland. 1933. Bd. L. S. 193—217.
243. *Panofsky E.* Hercules am Scheidewege, und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Leipzig, 1930.
244. *Panofsky E.* "Idea": Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig, 1924. (Studien der Bibliothek Warburg. Bd. 5).
245. *Panofsky E.* Kopie oder Fälschung: Ein Beitrag zur Kritik einiger Zeichnungen aus der Werkstatt Michelangelos // Zeitschrift für bildende Kunst. 1927/28. Bd. LXI. S. 221—243.
246. *Panofsky E.* Die Michelangelo-Literatur seit 1914 // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1921. Bd. I. Buchbesprechungen. Col. 1—63.
247. *Panofsky E.* Piero di Cosimo's "Discovery of Honey" in the Worcester Art Museum // Worcester Art Museum Annual. 1936/37. Vol. II. P. 32—43.
248. *Panofsky E.* Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst // Logos. 1932. Bd. XXI. S. 103—119.
249. *Panofsky E.* Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo: Bemerkungen zu einer unveröffentlichten Skizze Michelangelos // Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1922. Bd. XV. S. 262—274.
250. *Panofsky E.* The first two projects of Michelangelo's Tomb of Julius II // Art Bulletin. 1937. Vol. XIX. P. 561—579.
251. *Panofsky E.* Zwei Dürerprobleme // Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. N.F., 1931. Bd. VIII. S. 1—48.
252. *Panofsky E., Saxl F.* Dürers "Melencolia I": Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Berlin; Leipzig, 1923. (Studien der Bibliothek Warburg. Bd. 2).
253. *Panofsky E., Saxl F.* Melancholia (2-е изд. Библ. 252): в печати.
254. *Patch H. R.* The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature. Cambridge, Mass., 1927.
255. *Patch H. R.* The Tradition of the Goddess Fortuna in Mediaeval Philosophy and Literature. Northampton, 1922. (Smith College Studies in Modern Languages. Vol. III).
256. *Pauly-Wissowa.* Realencyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft. Stuttgart, 1894—1937.
257. *Un père Capucin.* Les emblems d'amour divin et humain ensemble. Paris, 1631.
258. *Perrier F.* Segmenta nobelium signorum et statuarum quae temporis dentem inuidium [sic] euasere. Rome, 1638. Гол. изд.: Eigentlyke Afbeeldinge van Hondert der aldervermaerdste Statuen of Antique-Beelden Staande binnen Romen. Amsterdam, 1702.

259. *Petrarch*. Petrarca... Venice: [Johannes Capcasa di Codeca], 1493.
260. *Petrarch*. Petrarca con doi commenti sopra li sonetti et canzone. Trieste: [Gregorio de Gregorii], 1508.
261. *Petrarch*. Il Petrarca con l'espositione d'A. Vellutello. Venice, 1560.
262. *Petrarch*. Il Petrarca con l'espositione de M. G. A. Gesualdo. Venice, 1581.
263. *Petrarch*. Petrarca. L'Africa. Edizione critica / N. Festa (ed.). Florence, 1926. (Edizione nazionale delle opera di Francesco Petrarca. T. I).
264. *Petrarch*. Petrarca. Le Familiari. Edizione critica / V. Rossi (ed.). Florence, 1933, 1937. (Edizione nazionale delle opera di Francesco Petrarca. T. X, XI).
265. *Pflaum H.* Die Idee der Liebe-Leone Ebreo. Tübingen, 1926. (Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte. Bd. VII).
266. *Pico della Mirandola G.* Ioannis Pici Mirandulani philosophi... omnia quae extant opera. Venice, 1557.
267. *Pico della Mirandola G.* Opere di Giovanni Benivieni Fiorentino... con una canzona dello amor celeste & divino, col commento dello Ill. S. conte Giovanni Pico Mirandolano. Venice, 1522.
268. *Pillion L.* Le portail roman de la Cathédrale de Reims // Gazette des beaux-arts. 1904. Vol. XXXII. P. 177—199.
269. *Planiscig L.* Andrea Riccio. Vienna, 1927.
270. *Poensgen G.* Beiträge zu Baldung und seinem Kreis // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1937. Bd. VI. S. 36—41.
271. *Poglayen-Neuwall S.* Eine Tizianeske Toilette der Venus aus dem Cranach-Kreis // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. N. F. 1929. Bd. VI. S. 167—199.
272. *Popp A. E.* Kopie oder Fälschung: Zu dem Aufsatz von Erwin Panofsky // Zeitschrift für bildende Kunst. 1928/29. S. 54—67.
273. *Popp A. E.* Die Medici-Kapelle Michelangelos. Munich, 1922.
274. *Popp A. E.* [Обзор кн.: *Brinckmann A. E.* Michelangelo Zeichnungen...] // Belvedere. 1925. Bd. VIII. S. 72—75.
275. *Porter A. K.* Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads: 10 vols. Boston, 1923.
276. *Reinach S.* Répertoire des reliefs grecs et romains: 3 vols. Paris, 1909—1912.
277. *Reinach S.* Répertoire de la statuaire grecque et romaine: 6 vols. Paris, 1897—1930.
278. *Ricci C.* Monumenti sepolcrali di lettori dello studio Bolognese nei secoli XIII, XIV, XV. Bologna, 1888.
279. *Richardson J.* Traité de la peinture et de la sculpture: 3 vols. Amsterdam, 1728.
280. *Richter J. P.* Altichiero. Leipzig, 1935.

281. *Richter J. P.* The Literary Works of Leonardo da Vinci: 2 vols. London, 1883.
282. *Richter J. P.* La Collezione Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Zuccari. Leipzig, 1928. (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana. Bd. V).
283. *Ridolfi C.* Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato / D.von Hadeln (Hrsg.): 2 Bd. Berlin, 1914—1924.
284. *Ripa C.* Iconologia... nella quale si descrivono diverse imagini di virtu, vitij, passioni humane... Rome, 1613.
285. *Ripa C.* Iconologia di Cesare Ripa... divisa in tre libri... Venice, 1645.
286. *Robb N. A.* Neoplatonism of the Italian Renaissance. London, 1935.
287. *Robert C.* Die antiken Sarkophag-Reliefs: 3 Bd. Berlin, 1890—1919.
288. Roman de la Rose / E.Langlois (ed.). Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun: 5 vols. Paris, 1914—1924. (Société des anciens texts français).
289. Rome, Vatican Library. Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano Greco 1613). Torino, 1907. (Codices Vaticani selecti phototypice expressi consilio et opera curatorum Bibliothecae Vaticanae. T.VIII).
290. *Roscher W. H. (ed.)* Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie: 5 Bd. Leipzig, 1884—1924.
291. *Rousselot P.* Pour l'histoire du problème de l'amour au moyen âge. Münster, 1908. (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Bd. VI, 6).
292. *Rusconi G. A.* I dieci libri d'architettura. Venice, 1660.
293. *Saitta G.* La filosofia di Marsilio Ficino. Messina, 1923. (Studi filosofici. T. 15).
294. *Salomon R.* Opicinus de Canistris: Weltbild und Bekenntnisse eines avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts. London, 1936. (Studies of the Warburg Institute. Vol. I, a—b).
295. *Saxl F.* Aller Tugenden und Laster Abbildung // Festschrift für Julius Schloesser zum 60. Geburtstage. Zürich, [1926]. S. 104—121.
296. *Saxl F.* Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und Occident // Der Islam. 1912. Bd. III. S. 151—177.
297. *Saxl F.* Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen. I: Der Dialog als Thema der christlichen Kunst // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1923. Bd. II. S. 63—77.

298. *Saxl F.* Mithras: Typengeschichtliche Untersuchungen. Berlin, 1931.
299. *Saxl F.* Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrirter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken // Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse. 1915. Bd. VI.
300. *Saxl F.* Veritas Filia Temporis // Philosophy and History: Essays presented to Ernst Cassirer. Oxford, 1936. P. 197—222.
301. *Scheffler L. von.* Michelangelo: Eine Renaissancestudie. Altenburg, 1892.
302. *Schering A.* Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig, 1931.
303. *Schlosser J. von.* Die ältesten Medaillen und die Antike // Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1897. Bd. XVIII. S. 64—108.
304. *Schlosser J. von.* Guistos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura // Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1896. Bd. XVII. S. 13—100.
305. *Schlosser J. von.* Die Kunstliteratur: Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Vienna, 1924.
306. *Schlosser J. von.* Über einige Antiken Ghibertis // Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1903. Bd. XXIV. S. 124—159.
307. *Schramm P. E.* Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. Leipzig, 1928. (Leipzig, Universität. Institut für Kultur- und Universalgeschichte: Veröffentlichungen. Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses. Bd. I).
308. *Schreiber Th.* Die Hellenistischen Reliefbilder: 2 Bd. Leipzig, 1894.
309. *Schubring P.* Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Leipzig, 1915.
310. *Schubring P.* Cassoni: Supplement. Leipzig, 1923.
311. *Schubring P.* Die Plastik Sienas im Quattrocento. Berlin, 1907.
312. *Schulze H.* Die Werke des Angelo Bronsino. Strassburg, 1911.
313. *Scott W.* Hermetica: The Ancient Greek and Latin Writings... ascribed to Hermes Trismegistus: 4 vols. Oxford, 1924—1936.
314. *Servius.* Commentarii in Virgilii opera. Strassburg, c. 1473 (Rep. Bibl. 14704).
315. *Servius.* Commentarii in Virgilii opera. Milan, 1475 (Rep. Bibl. 14708).
316. *Seta A. della.* Religione e arte figurate. Rome, 1912. Англ. перевод: Religion and Art. London, 1914.
317. *Shapley F. R.* A Student of Ancient Ceramics, Antonio Pollajuolo // The Art Bulletin. 1919. Vol. II. P. 78—86.
318. *Sieper E.* Les éches amoureux... Weimar, 1898. (Litterarhistorische Forschungen / J. Schick, M. von Waldberg, Hrsg. Bd. IX).

319. *Simson O. G. von.* Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock. Strassburg, 1936. (Akademische Abhandlungen zur Kulturgeschichte).
320. *Springer-Michaelis (ed.)* Handbuch der Kunstgeschichte. 9th ed. Leipzig, 1911.
321. *Stark C. B.* Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. Leipzig, 1880. (Handbuch der Archäologie der Kunst. Bd. I).
322. *Steinmann E.* Das Geheimnis der Medicigräber Michelangelos. Leipzig, 1907. (Kunstgeschichtliche Monographien. Bd. 4).
323. *Steinmann E., Wittkower R.* Michelangelo-Bibliographie, 1510—1926. Leipzig, 1927. (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana. Bd. I).
324. *Steinmann E.* Michelangelo im Spiegel seiner Zeit. Leipzig, 1930. (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana. Bd. VIII).
325. *Stettiner R.* Die illustrierten Prudentius-Handschriften. Berlin, 1895, 1905.
326. *Stevenson B.* Home Book of Quotations. New York, 1934.
- 326a. *Stillwell R.* Antioch-on-the-Orontes. II. Princeton, N.J., 1938.
327. *Strauch L.* "Angler" // Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1937. Bd. I. Col. 694—698.
328. *Strzygowski J.* Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354 // Jahrbuch des Kaiserlichen, deutschen archaeologischen Institut. 1888. Ergänzungsheft I.
329. *Strzygowski J.* Koptische Kunst. Vienna, 1904. (Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire).
330. *Suidas.* Suidae lexicon: 4 Bd. Leipzig, 1928—1935. (Lexicographi graeci. Bd. I).
331. *Supino I.B.* Giotto. Florence, 1920.
332. *Swarzenski G.* Nicolo Pisano. Frankfurt a. M., 1926. (Meister der Plastik. Bd. I).
333. *Swarzenski G.* Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig, 1901. (Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. Bd. I).
334. *Swarzenski G.* Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. Leipzig, 1908—1913. (Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. Bd. II).
335. *Taylor L. R.* The "Sellisternium" and the Theatrical "Pompa" // Classical Philology. 1935. Vol. XXX. P. 122—130.
336. *Terret V.* La sculpture bourguignonne aux XII^e et XIII^e siècles, ses origines et ses sources d'inspiration: Cluny, Autun. Paris, 1914.
337. *Tetius H.* Aedes Barberinae ad Quirinalem. Rome, 1642.
338. *Thiele G.* Antike Himmelsbilder. Berlin, 1898.

339. *Thode H.* Giotto. Bielefeld; Leipzig, 1899.
340. *Thode H.* Michelangelo: Kritische Untersuchungen über seine Werke: 3 Bd. Berlin, 1908—1913.
341. *Thomas A.* Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au moyen âge. Paris, 1883. (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome. Vol. 35).
Thomasin von Zerclaere см. *Oechelhäuser von*.
342. *Tietze-Contrat E.* Lost Michelangelo Reconstructed // The Burlington Magazine. 1936. Vol. LXVIII. P. 163—170.
343. *Tinti M.* Angelo Bronzino. Florence, 1920. (Piccola collezione d'arte. T. 10).
344. *Toffanin G.* Il cinquecento. Milan, 1929. (Storia litteraria d'Italia. T. VI).
345. *Tolnay C.* Pierre Bruegel l'Ancien. Brussels, 1935. (Bibliothèque du XVI^e siècle).
346. *Tolnay K.* Zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1930. Bd. LI. S. 1—48 (1932. Bd. LIII. S. 231—253).
347. *Tolnay K.* Die Handzeichnungen Michelangelos im Archivio Buonarroti // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. N.F. 1928. Bd. V. S. 377—476.
348. *Tolnay K.* Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1927. Bd. XLVIII. S. 157—205.
349. *Tolnay K.* Michelangelo // *Thieme U., Becker F.* Allgemeines Künstlerlexikon. Bd. XXIV. S. 515—526.
350. *Tolnay C.* Michelangelo's Bust of Brutus // The Burlington Magazine. 1935. Vol. LXVII. P. 23—29.
351. *Tolnay K.* Michelangelostudien: Die Jugendwerke // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. 1933. Bd. LIV. S. 95—122.
352. *Tolnay C.* The Rondanini Pietà // The Burlington Magazine. 1935. Vol. LXV. P. 146—157.
353. *Tolnay K.* Eine Sklavenskizze Michelangelos // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. N.F. 1928. Bd. V. S. 70—85.
354. *Tolnay C.* Studi sulla Capella Medicea, I // L'Arte. 1934. T. V. P. 5—44.
355. *Tolnay C.* Studi sulla Capella Medicea, II // L'Arte. 1934. T. V. P. 281—307.
356. *Tolnay C.* The Visionary Evangelists of the Reichenau School // The Burlington Magazine. 1936. Vol. LXIX. P. 257—263.
357. *Tolnay C.* Bolletino d'arte. Ser. 3. 1935/36. T. XXIX. P. 389—408.
358. *Tomitano B.* Quattro libri della lingua Thoscana... ove si prova la philosophia esser necessaria al perfetto oratore, & poeta. Padua, 1570.

359. *Torr C.* Ancient Ships. Cambridge, 1895.
360. *Torre A. della.* Storia dell'Accademia Platonica di Firenze. Florence, 1902. (Pubblicazioni del R. Istituto de' studi superiori... in Firenze. Sezione di filosofia e filologia. T. 28).
361. *Typotius (Typoets) J.* Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum. Arnheim, 1666.
362. *Ulmann H.* Piero di Cosimo // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1896. Bd. XVII. S. 120—142.
363. *Valentiner W. R.* Tino di Camaino, a Siennese Sculptor of the Fourteenth Century. Paris, 1935.
364. *Valentiner W. R.* Unknown Masterpieces in Public and Private Collections. London, 1930.
Valeys см. *Walleys*
365. *Varchi B.* Lezioni... sopra diverse matere, poetiche e filosofiche, raccolte nuovamente. Florence, 1590.
366. *Vasari G.* Le vite de' più eccellenti pittori, scrittori ed architettori, scritte da Giorgio Vasari, pittore Aretino / G. Milanesi (ed.): 9 t. Florence, 1878—1906.
367. *Vasari G.* Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler / E. Jaeschke (Hrsg.). Bd. II: Die Florentiner Maler des 15. Jahrhunderts. Strassburg, 1904.
368. *Vasari G. E.* Le vite de' più eccellenti pittori, scrittori, architetti... / E. Bianchi (ed.). Florence, 1930.
Vasari G. см. *Frey.* Le vite...
Veen Otho van см. *Venius.*
369. Venice. Mostra Tiziano: Cat. delle opere. Venezia, 1935.
370. *Venius (Vaenius, van Veen) O.* Amorum Emblemata. Antwerp, 1608. Репринт.: Les emblèmes de l'amour humain. Brussels, 1667.
371. *Venius (Vaenius, van Veen) O.* Amoris divini emblemata. Antwerp, 1615.
372. *Venturi A.* Correggio (нем. изд.). Leipzig; Rome, 1926.
373. *Venturi A.* Giovanni Pisano: His Life and Work. Paris, 1928.
374. *Venturi A.* Studi dal vero: Attraverso le raccolte artistiche d'Europa. Milan, 1927.
- 374a. *Venturi L.* Contributi // L'Arte. 1932. T. III. P. 484.
375. *Venturi L.* Pitture Italiane in America. Milan, 1931.
376. *Vinci Leonardo da.* Das Buch von der Malerei / H. Ludwig (Hrsg.). Vienna, 1881. (Quellenschriften zur Kunstgeschichte. Bd. 15—18).
377. *Viollet-le-Duc E. E.* Dictionnaire raisonné d'architecture française du XI^e au XVI^e siècle: 10 vols. Paris, 1858—1868.
378. *Vitruvius [Giocondo Fra].* M. Vitruvius per Jocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut jam legi et intelligi possit / [Fra Giocondo]. Venice, 1511.

379. *Vitruvius* [Cesariano C.]. Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura... libri dece... / Commentato ed affigurato da Cesare Cesariano. Como, 1521.
380. *Vitruvius* [Martin J.]. Architectura ou art de bien bastir / Mis de latin en françois par Jean Martin. Paris, 1547.
381. *Vitruvius* [Poleni J.]. Architectura... cum exercitationibus notisque... / J. Poleni: 4 t. Udine, 1825—1830.
382. *Vitruvius* [Ryff]. De Architectura, Vitruvius Teutsch / Durch G. H. Rivium. Nürnberg, 1548.
383. *Vitry P.* La cathédrale de Reims: Architecture et sculpture: 2 vols. Paris, 1919.
384. *Voss H.* Die Malerei des Barock in Pom. Berlin, 1924.
385. *Vossler K.* Die philosophischen Grundlagen zum "süssen neuen Stil" des G. Guinicelli, G. Cavalcanti und Dante Alighieri. Heidelberg, 1904.
386. *Walley (Walleis, Valeys) T.* Metamorphosis Ovidiana moraliter... explanata. Paris, 1515.
387. *Warburg A.* Gesammelte Schriften / Bibliothek Warburg: 2 Bd. Leipzig, 1932.
388. *Weber P.* Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart, 1894.
389. *Wechssler E.* Eros und Minne // Vorträge der Bibliothek Warburg. 1921/22. S. 69—93.
390. *Wechssler E.* Das Kulturproblem des Minnesangs // Studien zur Vorgeschichte der Renaissance. Bd. I: Minnesang und Christentum. Halle a. S., 1909.
391. *Weege F.* Das goldene Haus des Nero // Jahrbuch des Kaiserlichen deutschen archaeologischen Instituts. 1913. Bd. XXVIII. S. 127—244.
392. *Weinberger M.* Nino Pisano // The Art Bulletin. 1937. Vol. XIX. P. 58—91.
393. *Weingartner J.* Die profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. N.F. 1928. Bd. V. S. 1—63.
394. *Weisbach W.* Trionfi. Berlin, 1919.
395. *Weitzmann K.* Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra // Seminarium Kondakovianum. 1936. Bd. VIII. S. 83—98.
396. *Westwood J. O.* Facsimiles of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts. London, 1868.
397. *Wickhoff F.* Die Antike im Bildungsgange Michelangelos // Mitteilungen des Instituts für oesterreichische Geschichtsforschung. 1882. Bd. III. S. 408—435.

398. *Wickhoff F.* Die Gestalt Amors in der Phantasie des Italienischen Mittelalters // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1890. Bd. XI. S. 41—53.
399. *Wickhoff F.* Venezianische Bilder // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1902. Bd. XXIII. S. 118—123.
400. *Wilczek K.* Ein Bildnis des Alfonso Davalos von Tizian // Zeitschrift für bildende Kunst. 1929/30. Bd. LXIII. S. 240—247.
401. *Wilde J.* Due modelli di Michelangelo ricomposti // Dedalo. 1927/28. T. VIII. P. 653—671.
402. *Wilde J.* Eine Studie Michelangelos nach der Antike // Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. 1932. Bd. IV. S. 41—64.
403. *Wilde J.* Zwei Modelle Michelangelos für das Julius-Grabmal // Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien. N.F. 1928. Bd. II. S. 199—218.
404. *Wilpert J.* Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert: 4 Bd. Freiburg im Breisgau, 1916.
405. *Wind E.* Platonic Justice, Designed by Raphael // Journal of the Warburg Institute. 1937. Vol. I. P. 69—70.
406. *Wind E.* Donatello's Judith: a Symbol of "Sanctimonia" // Journal of the Warburg Institute. 1937. Vol. I. P. 62.
407. *Wind E.* Das Experiment und die Metaphysik, zur Auflösung der kosmologischen Antinomien. Tübingen, 1934. (Beiträge zur Philosophie und ihrer Geschichte. Bd. 3).
408. *Wind E.* Some Points of Contact between History and Science // Philosophy and History: Essays presented to Ernst Cassirer. Oxford, 1936. P. 255—264.
- 408a. *Wittkower R.* Chance, Time and Virtue // Journal of the Warburg Institute. 1937. Vol. I. P. 313—321.
409. *Wölfflin H.* Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. Munich, 1898.
410. *Wolters P.* Ein Apotropaion aus Baden im Aargau // Bonner Jahrbücher. 1909. Bd. CXVIII. S. 257—274.
411. *Wolters P.* Faden und Knoten als Amulett // Archiv für Religionswissenschaft. 1905. Bd. VIII. Beiheft. S. 1—22.
412. Worcester, Mass. Worcester Art Museum. "The Dark Ages": Loan Exhibition. 1937.
413. *Zonta G. (ed.)* Trattati d'amore del cinquecento. Bari, 1912. (Scrittori d'Italia. T. 37).

Фронтиспис:

Джованни Баттиста Тьеполо. Время, Настоящее и Будущее. Рисунок пером, акварель. *Нью-Йорк, Музей Метрополитен.*

В тексте:

- С. 126. Старик Хронос. Реклама сберегательного банка Бовери.
- С. 165. Летящий Купидон. XI—XII вв. *Лион, Библиотека Дворца искусств.*
- С. 234. Схема неоплатонической концепции Вселенной и человека.
- С. 260. Коммод и Криспина в образе Марса и Венеры (по Клараку). *Рим, Капитолийский музей.*
- С. 292. Римский саркофаг (по Клараку). *Париж, Лувр.*
- С. 321. Трон Сатурна (по Клараку). Римский рельеф. *Париж, Лувр.*

На вклейке:

- 1. *Рогир ван дер Вейден.* Видение волхвов (Три волхва). Правая створка алтаря Бладелена. *Берлин, Государственные собрания.*
- 2. Воскрешение юноши в Наине. Миниатюра Евангелия Оттона III. Ок. 1000. *Мюнхен, Государственная библиотека.*
- 3. *Франческо Маффеи.* Юдифь. *Фазница, Пинакотека.*
- 4. Голова св. Иоанна. Резьба по дереву. Ок. 1500. Нидерланды. *Гамбург, Музей искусства и ремесел.*
- 5. Геркулес, несущий Эриманфского вепря. Рельеф собора Св. Марка в Венеции. III в.
- 6. Аллегория Спасения. Рельеф собора Св. Марка в Венеции. XIII в.

55. *Якопо дель Селлайо (?)*. Триумф Времени. Панель кассоне. *Фьезоле, Ораторий ди Сант-Ансано*.
56. Триумф Времени. Гравюра на дереве из книги Петрарки. Венеция, 1560.
57. Время, обрезающее крылья Купидону. Гравюра из книги Отто ван Веена «Эмблемы человеческой любви». Брюссель, 1567.
- 58-а. *Джованни Лоренцо Бернини*. Время с круглым щитом. Рисунок пером, акварель. *Местонахождение неизвестно*.
- 58-б. *Джованни Лоренцо Бернини*. Время с обелиском. Итальянский карандаш. *Лейпциг, Городская библиотека*.
59. *Джованни Лоренцо Бернини*. Время, открывающее истину. Итальянский карандаш. *Лейпциг, Городская библиотека*.
60. Время-разрушитель. Гравюра. Фронтиспис книги Фр. Перриера «Segmenta nobelium signorum et statuarum...». Рим, 1638.
61. *Джованни Рост с оригинала Аньоло Бронзино*. Оправдание Невинности. Шпалера. *Флоренция, Галерея дельи Арацци*.
62. *Джованни Рост с оригинала Аньоло Бронзино*. Флора (здесь идентифицируется как «Весна»). Шпалера. *Флоренция, Галерея дельи Арацци*.
63. *Альбрехт Дюрер*. Похищение Прозерпины. Офорт. 1516.
64. Похищение Прозерпины. XIV в. *Париж, Национальная библиотека*.
65. Аллегория Лени. 1401. *Лейден, Библиотека Университета*.
66. *Аньоло Бронзино*. Обличение Наслаждения. Лондон, *Национальная галерея*.
67. *Никола Пуссен*. Фазтон перед Гелиосом. *Берлин, Музей кайзера Фридриха*.
68. *Никола Пуссен*. «Il Ballo della Vita Humana». Лондон, *коллекция Уоллес*.
69. Похищение Европы. Византийский ларец из слоновой кости. Ок. 1000. *Лондон, Музей Виктории и Альберта*.
70. Купидон, преследующий животных. XV в. *Париж, Национальная библиотека*.
71. Венера, Купидон и Пан. Миниатюра рукописи Рабана Мавра «О Вселенной». XI в. *Монастырь Монтекассино*.
72. Летящие Купидон и Иокус. IX—X вв. *Лейден, Библиотека Университета*.
73. Купидон и любовник. Иллюстрация к «Роману о Розе». XIV в. *Вена, Национальная библиотека*.
74. Купидон, представляющий своих детей поэту Гийому де Машо. XIV в. *Париж, Национальная библиотека*.

75. Купидон на дереве. XIV в. *Париж, Национальная библиотека.*
76. Слепая Ночь. Ок. 975. *Берлин, Государственная библиотека.*
77. Ночь. Начало XII в. *Верден, Городская библиотека.*
78. Синагога. Миниатюра Евангелия Уты. Начало XI в. *Мюнхен, Государственная библиотека.*
79. Синагога и Церковь. XII в. *Верден, Городская библиотека.*
80. Слепая Ночь, ведомая Днем. Ок. 1220—1225. Скульптура северного трансепта Шартрского собора.
81. Слепая Смерть. Ок. 1220. Скульптура западного фасада собора Нотр-Дам в Париже.
82. Танец слепых. XV в. *Женева, Библиотека Университета.*
83. Порок и его приверженцы. Иллюстрация из книги Томасина Циркларийского «Der Wälsche Gast». Ок. 1380. *Цюрих, частное собрание.*
84. Amor Carnalis. Фрагмент гравюры на дереве. Ок. 1475. Германия.
85. Любовь, стреляющая в глупого и мудрого. Иллюстрация из книги Томасина Циркларийского «Der Wälsche Gast». Ок. 1380. *Цюрих, частное собрание.*
86. Слепой Купидон, Венера и три Грации. Миниатюра из «Ovide Moralisé». XIV в. *Париж, Национальная библиотека.*
87. Слепой Купидон, Венера и три Грации. Миниатюра фламандской рукописи. Ок. 1480. *Копенгаген, Королевская библиотека.*
88. Слепой Купидон. Фрагмент фрески «Аллегория целомудрия» церкви Сан-Франческо в Ассизи. Ок. 1320—1325.
89. Слепой Купидон. Фрагмент фламандской шпалеры «Триумф любви». XVI в. *Вена, собрание гобеленов.*
90. *Франческо Барберино.* Божественная любовь. До 1318. *Рим, Библиотека Ватикана.*
91. Аллегория Любви. Фреска замка Саббионара ди Авио. Ок. 1370.
92. *Пьеро делла Франческа.* Слепой Купидон. Фреска церкви Сан-Франческо в Ареццо.
93. Купидон, нападающий на языческих богов. XV в. *Париж, Национальная библиотека.*
94. Купидон, нападающий на языческих богов. Французская копия миниатюры, представленной на ил. 93. 1554 г. *Париж, Национальная библиотека.*
95. Разоружение Купидона. Гравюра на дереве. Фронтиспис книги Дж. Б. Фульгоса «Антэрот». Милан, 1496.

96. Эрот и Антэрот. Гравюра на дереве из книги В.Картари «*Immagini de i dei degli antichi*». 1584. Р. 242.
97. Эрот и Антэрот за ловлей рыбы. Роспись из Помпей. *Неаполь, Национальный музей.*
98. Эрот и Антэрот, наблюдающие за боем петухов. Римский саркофаг. *Париж, Лувр.*
99. Вариации на тему Купидона. Мозаика из Антиохии. *Балтимор, Художественный музей.*
100. Эрот и Антэрот. Гравюра на дереве из книги А.Альчиати «*Emblemata*». Базель, 1534.
101. Платоническая любовь, преследующая Слепого Купидона. Гравюра из книги А.Бокки «*Symbolicarum quaestionum...*». Болонья, 1574.
102. Смерть, похищающая оружие Купидона. Гравюра на дереве из книги А.Альчиати «*Emblemata*». Базель, 1534.
103. Любовь небесная и Любовь земная, выживающие сердца. Гравюра из книги: *Un père Capucin. Les Emblèmes d'Amour divin et humain ensemble*. Париж, 1631.
104. Смерть, похищающая оружие Купидона. Гравюра с утраченной картины Маттео Бриля.
105. Слепая Фортуна, ослепляющая Купидона. Гравюра из книги Отто ван Веена «*Les Emblèmes de l'Amour Humain*». Брюссель, 1667.
106. *Лукас Кранах Старший.* Купидон, снимающий с глаз повязку. *Филадельфия, Пенсильванский художественный музей.*
107. Единоборство Разума и Чувственности. Гравюра с оригинала Баччо Бандинелли. 1545.
108. *Тициан.* Любовь земная и Любовь небесная. *Рим, Галерея Боргезе.*
109. Св. Василий между Мирским счастьем и Небесной жизнью. Миниатюра византийской рукописи. IX в. *Париж, Национальная библиотека.*
110. Природа и Милосердие. Медаль Константина. Ок. 1400. *Вена, Художественно-исторический музей.*
111. Природа и Разум. Ок. 1500. *Париж, Национальная библиотека.*
112. Истина, поднимаемая Землей. XI в. *Лондон, Британский музей.*
113. *Джованни Пизано.* Сила и Целомудрие. Рельеф кафедры Пизанского собора.
114. *Опицинус де Канистрис.* Обнаженная Истина. 1350—1351.

115. *Сандро Боттичелли*. Клевета Апеллеса. *Флоренция, Уффици*.
116. Аллегория Земной любви. Французская шпалера. XVI в. *Париж, Музей декоративных искусств*.
117. Аллегория Небесной любви. Французская шпалера. XVI в. *Париж, Музей декоративных искусств*.
118. *Тициан*. Аллегория маркиза Альфонсо д'Авалоса. *Париж, Лувр*.
119. *Тициан*. Воспитание Купидона. *Рим, Галерея Боргезе*.
120. Суд Париса. Фрагмент римского рельефа. *Рим, палацио Спада*.
121. *Парис Бордоне*. Аллегория супружества. *Вена, Художественно-исторический музей*.
122. Наказание Купидона. Роспись из Помпей. *Неаполь, Национальный музей*.
123. *Франческо Ванни*. Три Грации. *Рим, Галерея Боргезе*.
124. *Никколо Фьорентино*. Три Грации. Медаль.
125. Фрагмент саркофага Медеи. *Берлин, Старый музей*.
126. *Микеланджело*. Этюд обнаженной мужской фигуры. *Лондон, Британский музей*.
127. *Микеланджело*. Святое семейство. Мрамор. *Лондон, Королевская академия художеств*.
128. *Микеланджело*. Пророк Иезекииль. Фреска Сикстинской капеллы в Ватикане.
129. *Микеланджело*. Пророк Исаия. Фреска Сикстинской капеллы в Ватикане.
130. *Рафаэль*. Сила. Фреска Станцы делла Сеньятура в Ватикане.
131. *Микеланджело*. Гробница Юлия II. Реконструкция первого проекта 1505 г. Главный фасад.
132. *Микеланджело*. Гробница Юлия II. Реконструкция первого проекта 1505 г. Боковой фасад.
133. *Нино Пизано*. Гробница епископа Симоне Сальтарелли. 1341—1342. *Пиза, церковь Санта-Катерина*.
134. Надгробная плита пресвитера Бруно (умер в 1194 г.). *Гильдесгейм, двор собора*.
135. Подготовительный рисунок гробницы Юлия II, второй проект 1513 г. Перо, акварель. Копия рисунка, выполненного в мастерской Микеланджело.
136. *Микеланджело*. Гробница Юлия II. Реконструкция второго проекта 1513 г. Главный фасад с фигурами Моисея и двух «Рабов», хранящихся в Лувре.
137. *Микеланджело*. Гробница Юлия II. Реконструкция второго проекта 1513 г. Боковой фасад с фигурой восставшего раба.
138. *Антонио Федериги*. Сосуд для святой воды. *Сиена, собор*.

139. *Кристофоро Робетта*. Аллегория. Гравюра.
140. *Микеланджело*. Обезьяна. Фрагмент скульптуры «Восставший раб». *Париж, Лувр*.
141. *Питер Брейгель Старший*. Две связанные обезьяны. 1562. *Берлин, Государственные собрания*.
142. Связанная обезьяна, символизирующая укрощение основных пороков. Гравюра из книги Я. Типотия «*Symbola divina et humana*». Антверпен, 1666.
143. *Альбрехт Дюрер*. Связанная обезьяна на гравюре «Мадонна с младенцем».
144. *Микеланджело*. Гробница Лоренцо Медичи. Реконструкция А.Э.Поппа, показывающая полное декоративное убранство антаблемента и статуи речных богов, а не фреску в люнете и статуи в боковых нишах.
145. *Микеланджело*. Гробница Джулиано Медичи. Реконструкция А.Э.Поппа, показывающая упрощенное декоративное убранство антаблемента, фреску с Медным змием в люнете и статуи речных богов, а не статуи в боковых нишах.
146. *Микеланджело*. Первый проект гробниц Медичи (свободно стоящее сооружение). Итальянский карандаш. *Лондон, Британский музей*.
147. *Микеланджело*. Второй проект гробниц Медичи (двойные околостенные гробницы). Итальянский карандаш. *Лондон, Британский музей*.
148. *Микеланджело*. Окончательный проект гробниц Медичи (одиночные околостенные гробницы, хотя в этом варианте, возможно, все еще предназначенные для двух персон). Итальянский карандаш. *Лондон, Британский музей*.
149. *Микеланджело*. Вольная вариация гробницы Джулиано Медичи. Рисунок пером, акварель.
150. *Микеланджело*. «*La sepoltura in testa*». Эскиз проекта гробницы Лоренцо и Джулиано Медичи. Рисунок пером. *Лондон, Британский музей*.
151. *Микеланджело*. «*La sepoltura in testa*». Эскиз проекта гробницы Лоренцо и Джулиано Медичи. Рисунок пером. *Лондон, Британский музей*.
152. *Микеланджело*. «*La sepoltura in testa*». Вольная вариация гробницы Лоренцо и Джулиано Медичи. Рисунок пером, акварель. *Лондон, Британский музей*.
153. *Микеланджело*. «*La sepoltura in testa*». Реконструкция А.Э.Поппа, показывающая Давида из Барджелло на месте и фреску со сценой Воскресения в люнете.

154. *Микеланджело*. Статуя Лоренцо Медичи. *Флоренция, церковь Сан-Лоренцо*.
155. *Микеланджело*. Статуя Джулиано Медичи. *Флоренция, церковь Сан-Лоренцо*.
156. Правитель, дарующий милости подданным. Фрагмент гравюры «Юпитер и его дети». Ок. 1460.
157. Св. Дмитрий. XIII в. Рельеф собора Св. Марка в Венеции.
158. Ганимед. Копия утраченного рисунка Микеланджело. Итальянский карандаш. *Виндзор, Королевская библиотека*.
159. *Микеланджело*. Титий. Итальянский карандаш. *Виндзор, Королевская библиотека*.
160. *Тициан*. Прометей (здесь идентифицируется как Титий). *Мадрид, Прадо*.
161. *Питер Пауль Рубенс*. Прометей. *Филадельфия, Художественный музей*.
162. *Микеланджело*. Падение Фаетона. Итальянский карандаш. *Лондон, Британский музей*.
163. *Микеланджело*. Падение Фаетона. Итальянский карандаш. *Венеция, Академия*.
164. *Микеланджело*. Падение Фаетона. Итальянский карандаш. *Виндзор, Королевская библиотека*.
165. Вакханалия детей. Копия утраченного рисунка Микеланджело. Сангина. *Виндзор, Королевская библиотека*.
166. Стрелки из лука. Копия утраченного рисунка Микеланджело. Сангина. *Виндзор, Королевская библиотека*.
167. Сон. Копия утраченного рисунка Микеланджело. Итальянский карандаш. *Лондон, коллекция А. Сейлерн*.
168. *Альбрехт Дюрер*. Сон доктора. Гравюра.
169. Ганимед. Гравюра из книги А. Бокки «Symbolicarum quaestionum...». Болонья, 1574.
170. Падение Фаетона. Гравюра на дереве из книги А. Альчиати «Emblemata». Лион, 1551.
171. Стрелки из лука. Рельеф из Золотого дома Нерона. Копия, выполненная Франсиско де Олландой.
172. *Микеланджело*. Глиняная модель скульптурной группы на площади Синьории, восстановленная Й. Вильде. *Флоренция, дом Буонарроти*.
173. *Микеланджело*. Победа. Мраморная группа для гробницы Юлия II. *Флоренция, палаццо Веккьо*.

- Авалос Альфонсо д' 256, 258, 260,
262, 286, 416
Август 54
Августин, св. 154, 208, 227
Авсоний 223
Адриан 335
Алдус 150
Александр VII, Папа 137
Александр Афродисийский 193,
222
Александр Великий (Македон-
ский) 55
Алкивиад 244
Алкуин 63
Аль Газали 168
Альберти Леон Баттиста 44, 254,
269, 284
Альбрик 50, 63
Альфонсо, герцог 344
Альчиати Андреа 149, 190, 191,
218, 221, 223, 339, 378, 415,
419
Амадео Ромоло 112
Амбросий, св. 208, 279, 282
Анджолони Бартоломео 377
Анталь Фридрих 355
Антонин 259
Апеллес 139
Апулей 166, 172, 201, 211, 288
Аретино Пьетро 277
Аристотель 55, 208, 332
Арнасон Г. 386
Ашпельт (Айхшпальт) Питер 361
Бальоне Джованни 224
Бандинелли Баччо 226, 245, 248,
249, 304, 355, 383, 384
Барберино Франческо 11, 185,
187, 188, 216—218, 253, 276,
283, 414, 415
Бартоломео Англико 48—49
Бартоломео ди Джованни 110,
114, 115, 119
Барч Адам фон 278
Баумгартен Дж. В. 164
Баффа (Беффа) Франческа
276
Баччи Пелео 282
Беатризе Никола 278
Беатриче 170
Беда Достопочтенный 48
Беллини Джованни 98, 277, 279
Бембо Пьетро 243, 244, 247, 276,
278, 279, 340
Бениввени Джироламо 242, 266,
271, 301, 332, 358
Бенсон 107
Бенуа де Сент-Мор 51
Беренсон Бернард 106, 114, 119,
368
Бернард, св. 208
Берни Франческо 357
Бернини Джованни Лоренцо
136, 137, 157, 158, 297, 412
Бероки П. 17
Берхорий Петр (Берскоир Пьер)
49—50, 161, 176, 191, 213,
214
Беттини Бартоломео 163
Бетусси Джузеппе 276—278
Бецольд Фридрих фон 198, 280
Бибер Маргарет 24, 288
Боас Джордж 104, 105
Бодэ 103

- Боккаччо Джованни 50, 72—74, 77, 80, 84, 85, 103, 104, 112, 176, 188, 202, 217, 218, 223, 276, 375, 378
 Бокки Ахилл (Боккиус Ахиллес) 291, 339, 376, 415, 419
 Бономм 150
 Бонсиньори Дж. 380
 Бордоне Парис 13, 258, 287, 416
 Боринский Карл 363, 364, 369, 372, 374, 379
 Босх Иероним 87
 Боттичелли Сандро 66, 121, 254, 415
 Брайс А. 111
 Браманте Донато 357
 Брант Себастьян 211
 Браччолини Поджо 104
 Брейгель Питер 365, 417
 Брендел Отто 24, 257, 279
 Бригитта, св. 33
 Бриль Маттео 221, 415
 Бринкманн Альбер Эрих 386
 Бронзино Аньоло 10, 60, 138, 140, 143, 145, 159, 160, 162, 163, 329, 412, 413
 Брунетто Латини 48, 176
 Бруни Леонардо 309
 Бруно Джордано 243, 275
 Бруно, пресвитер 307, 416
 Брут 352
 Булахова Н. 343, 384, 385
 Буркхардт Якоб 59
 Бути Франческо да 338
 Вазари Джорджо 44, 82, 83, 89, 92, 93, 96, 99, 100, 112, 117, 119, 122, 140—143, 145, 163, 245, 292, 310, 313, 345, 349, 357, 362, 363, 377, 383, 384, 386
 Вайцман Курт 10, 24, 64, 153, 280
 Валентинер В. 288
 Ванни Франческо 291, 416
 Варбург Аби 24
 Варки Бенедетто 277, 356, 357
 Варвара, св. 86
 Варфоломей, св. 31, 32, 59
 Василий, св. 251, 415
 Веен Отто ван (Вениус) 158, 192, 223, 225, 412, 415
 Вейль 145
 Вейнгартнер И. 215
 Вейсбах Вернер 363
 Веласкес Диего да Сильва 8
 Вельфлин Генрих 355
 Венедиктов А. 89, 92
 Вениус см. Веен Отто ван
 Вентура Аньоло ди 361
 Вентури Адольфо 106
 Вентури Лионелло 288
 Вергилий 48, 51, 55, 63, 71, 79, 81, 105, 122, 175, 222, 227, 237, 270, 372
 Вересаев В. В. 77
 Вержес Анж 199
 Веринус Микель 120
 Вермеер Дельфтский Ян 8
 Веронезе Паоло 258, 277, 285
 Верроккьо Андреа 324
 Веспуччи Гвидантонио 115, 119
 Веспуччи Джованни 92, 95, 115, 119, 344
 Веттин Фридрих фон 360
 Вехель 150, 387
 Вико Энеа 278
 Вихофф Франц 198, 202, 376
 Виллар де Оннекур 55
 Вильде Йоханнес 18, 19, 362, 383, 385, 419
 Вильчек К. 285
 Винкельман Иоганн Исаак 148
 Винсент из Бовэ 48
 Витрувий 73, 74, 76—79, 85—87, 90, 104—107, 410
 Виттковер Рудольф 24
 Габричевский А. 89, 92
 Гамба Карло 107, 119
 Гварини Гварино 283—284
 Гварино да Верона 254
 Гвиничелли Гвидо 170, 201
 Гвиттоне д'Ареццо 11, 200, 276
 Гейнсберг Филипп фон 360
 Георгий, св. 60, 334
 Геррера Хуан де 158
 Гесиод 75, 104, 105, 258, 287
 Гиберти Лоренцо 44, 364
 Гильдебранд Адольф 295
 Гинцбург Н. С. 200
 Годольфин Ф. Р. Б. 24, 284, 287

- Гойя Франсиско 134
 Голдуотер Р. 24
 Гомер 71, 80, 81, 149, 178, 210, 258, 287, 382
 Гонзага Ферранте 374
 Гораций 227, 252
 Грабарь-Пассек М. Е. 201
 Грей Х. 24
 Григорий, св. 14, 52, 130, 153, 208, 411
 Грин Т. М. 24
 Грин Ханс Бальдунг 61
 Гэй Джованни 386
 Дали Сальвадор 145
 Данте Алигьери 160, 170, 172, 176, 202, 227, 276, 277, 300, 301, 327, 338, 375, 378
 Данти Винченцо 317
 Дати Леонардо 373
 Деволд Эрнст Т. 24, 283
 Деонна В. 10
 Джаннотти Донато 358
 Джарретт Герман 116
 Джерола Дж. 24, 215
 Джесуальдо Андреа 190
 Джильоли 159
 Джиральдус Лилиус Грегориус 50
 Джованни Болонья 317
 Джорджоне 8, 98, 277
 Джотто ди Бондоне 183, 348
 Джулио Романо 134
 Дзаппи Дж. Б. 364
 Диодор Сицилийский 76, 85, 105, 106, 210
 Дионисий Псевдо-Ареопagit 227, 265
 Дмитриев М. 196
 Дмитрий, св. 334—335, 418
 Донат 55
 Донателло 344
 Донн Джон 243
 Донской М. 180
 Дориа Андреа 60
 Дрессер Луиза 117
 Дьяччето Франческо Каттани ди 224, 275
 Дюрер Альбрехт 58, 60, 106, 127, 139, 142, 159, 160, 294, 334, 348, 365, 410, 413, 417, 418
 Евгений, принц 15
 Евклид 55
 Евсевий 152, 156
 Евстафий Макремболит 199
 Егунув А. Н. 166
 Емельяненко К. 149, 203—205, 207—210, 220, 221, 223
 Жильбер К. 8
 Закслъ Фриц 23, 24, 121, 138, 159
 Зандвоорт Дирк 285
 Захарова Н. 146
 Зенон 145
 Иероним, св. 208
 Иоанн Богослов, св. 336
 Иоанн Скот Эриугена 49
 Исидор Севильский 11, 48, 103, 175, 204, 216
 Кабассоль Филиппо де 358
 Кавальери Томмазо 16, 301, 339, 341—344, 346, 352, 360, 379
 Кавальканти Гвидо 171, 276
 Кайзер В. 369
 Каландра Джованни Якопо 276, 279
 Каллимах 168
 Камаино Тино да 361
 Камби Джованни 90, 117, 118
 Камбино Андреа 369
 Караваджо Микеланджело да 317
 Каральо Якопо 154, 412
 Карл Великий 44
 Карлтон Дадли 18
 Карраччи Аннибале 223
 Картари Винченцо 152, 160, 290, 327, 414
 Кассирер Эрнст 33, 42, 59
 Кастильоне Бальдассаре 243, 244, 271, 276
 Каттер Марго 25
 Катулл 119, 222
 Кверча Якопо делла 364
 Киминелли дель Аквила Серафин 222
 Киршенбаум Б. Д. 17
 Кларак Фредерик де 409
 Климент VII, Папа 15, 336, 366, 367

- Кнапп Ф. 119, 386
 Коллеони, семейство 309
 Колонна Витгория 301, 342, 345
 Кольбе К. В. 121
 Кондиви Асканио 13, 14, 313, 316,
 318, 328, 357, 363, 364, 371
 Константин, император 251, 280,
 314, 415
 Конти Наталь 287, 339, 378
 Контрони Лука 272
 Контрони Филиппо 272
 Копетта Франческо 157
 Кордьер Никола 14, 15
 Корнаро Екатерина 276
 Корнут 152
 Корреджо Антонио 8, 9, 222
 Корт Корнелис 160
 Коста Грин Б. да 25
 Коста Лоренцо 279
 Козльо Алонсо Санчес 18
 Крапах Лукас Старший 195, 226,
 415
 Крез 293, 355
 Крезер 267
 Кристеллер Пауль Оскар 12
 Кристина, королева Швеции 157
 Ксенофонт 337, 338, 375
 Кузмин М. А. 197, 201
 Курциус Людвиг 289

 Лаборд А. де 213
 Лавджой А. О. 104, 105
 Ландино Кристофоро 227, 237,
 269, 301, 315, 325, 327, 338,
 339, 345, 369, 375, 376, 378,
 379
 Ландуччи Лука 109
 Лаура 170
 Лебрэн Шарль 359
 Лев Х, Папа 15, 366
 Левик В. 174, 203
 Лейбниц 265
 Леманн-Хартлебен Карл 24, 366
 Леонардо да Винчи 33, 295, 303
 Леохар 376
 Либержье Гуго 360
 Либешютц Ханс 63, 113
 Лидгейт Джон 173, 189, 201
 Липпи Филиппино 124, 314, 317
 Лисипп 149, 156

 Ломаццо Джованни Паоло 217,
 290
 Лоренцо Монако 382
 Лоренцо Урбинский 16
 Лотиан 78
 Лукиан 91, 139, 250, 254, 284,
 381, 382
 Лукреций 74—77, 85—87, 98, 99,
 104, 117, 121, 168, 241, 259,
 302, 340
 Лэнгтон Дуглас Р. 9—10

 Макиавелли 15
 Макробий 151, 154, 372, 374
 Манилли Якопо 263
 Мантенья Андреа 250, 279, 345
 Мария Венгерская 377
 Марк Аврелий 359
 Маркванд Элеонора К. 25, 287
 Марль Раймонд ван 106, 114,
 119, 122
 Марсо Анри 18
 Марсуппини Карло 361
 Марциан Капелла 10, 48, 49, 52,
 112, 151, 199
 Мастер J. B. 154
 Маффеи Франческо 38, 39, 61,
 409
 Машо Гийом де 201, 413
 Медичи Джованни 324
 Медичи Джулиано 293, 322, 325,
 326, 328, 331, 333—335, 417,
 418
 Медичи Джулиано Младший 322
 Медичи Джулио см. Климент VII
 Медичи Козимо 145, 226
 Медичи Лоренцо (прозв. Велико-
 лепный) 227, 322, 325, 326,
 331, 333, 368, 374, 417, 418
 Медичи Лоренцо Младший 91,
 322
 Медичи Пьеро 324
 Медичи, семейство 15, 244, 304,
 322, 323, 325, 328, 333, 336,
 357, 362, 366—369
 Мейер 115
 Менгс Рафаэль 156
 Меррил Р. В. 11
 Микеланджело Буонарроти 13—
 16, 18, 32, 33, 66, 81, 114, 162,

- 163, 243, 261, 292—294, 297—304, 310, 312—319, 322, 323, 325, 327, 328, 330, 331, 335, 336, 339, 341—345, 347—359, 362, 365, 367, 369—371, 376—379, 381—386, 416—419
- Миланези Гаэтано 379
- Миллей Эдна Сент-Винсент 145
- Минос Клавдий (Миньо Клод) 150, 218, 221, 374, 375
- Михаил Скот 64, 153
- Мишле Жюль 59
- Мишо Пьер 181, 213
- Мозер Лукас 365
- Мольца Франческо Мария 343, 379, 381, 382
- Монтанья Бартоломео 199
- Монтелатичи Доменико 278
- Морасси Антонио 215
- Морган 154
- Морей Чарлз Руфус 356
- Морелли 288
- Мюллер Э. фон 210
- Неккам Александр 49, 80, 175
- Нероний Локтерий 365
- Никколини Джованни 265
- Николай Кузанский 228
- Николай, аббат 198
- Нонн 259
- Овидий 58, 60, 94—98, 104, 105, 110, 114, 119, 120, 122, 129, 147, 162, 168, 176, 202, 220, 279, 376, 380
- Олланда Франсиско де 419
- Олсен Э. К. 106
- Ольджиати Джироламо 150, 411
- Омар Хайям 168
- Опицинус де Канистрис 415
- Оппиан 10, 167, 168, 190
- Орси Антонио дельи 361
- Остин А. Э., младший 24
- Остроумов Л. 196, 197, 284
- Оффнер Р. 24
- Ошеров С. 79, 82, 197, 270
- Оэри Дж. 369
- Павел, принц 84, 113
- Павсаний 111, 112, 258
- Панелла А. 24, 117, 386
- Парк М. Э. 23
- Паркер К. Т. 24
- Патинир Иоахим 98
- Паумгартнер Лукас 60
- Пацци, семейство 322
- Пезеллино Якопо 135, 412
- Пенсген Г. 61
- Пенч Г. 156
- Перриер Франсуа 412
- Перрино Гандольфо 16
- Петрарка Франческо 49—51, 134—136, 145, 155, 156, 170, 173—175, 184, 189, 190, 203, 210, 213, 216, 223, 244, 276, 277, 300, 340, 358, 412
- Петровский Ф. А. 74, 77, 79, 82, 86, 95, 105, 110, 120, 121, 196
- Пизано Джованни 253, 283, 307, 364, 415
- Пизано Никколо 46, 253, 283
- Пизано Нино 416
- Пикколомини Энео Сильвио 218
- Пико делла Мирандола 227, 231, 236, 242, 244, 246, 266, 268, 271, 273—275, 277, 291, 301, 327, 332, 350, 352, 381, 382
- Пиль Роже де 359
- Плануд Максим 259, 287
- Платон 77, 106, 193, 195, 208, 210, 222, 226, 227, 238, 239, 242, 244, 265, 269, 271, 274, 327, 337, 338, 359, 369, 371
- Плиний 76, 85, 376
- Плотин 227, 228, 266—268, 273, 274, 291, 332
- Плутарх 128, 210
- Полени 107
- Полициано Анджелио 58, 64, 119, 227, 300
- Поллайоло Антонио 86, 115, 148
- Понтормо Якопо 163
- Попп А. Э. 367, 368, 380, 417, 418
- Порфирий 227
- Порше Жан 13
- Посейдип 149
- Пост Эмили 244
- Пракситель 250, 252
- Прато Франческо да Караваджо 61
- Прокл 227, 265

- Проперций 166, 174, 175, 193, 222, 279
 Пруденций 53, 167
 Псевдо-Бонавентура 33
 Псевдо-Цицерон 220
 Пульезе Никколо дель 117
 Пульезе Пьеро ди Франческо дель 118
 Пульезе Филиппо дель 117
 Пульезе Франческо дель 89—91, 112, 115, 117, 118
 Пуссен Никола 8, 147, 154, 164, 413
 Пут А. ван де 17, 18
 Пьеро делла Франческа 183, 414
 Пьеро ди Козимо 9, 23, 24, 66, 67, 70, 72, 78—85, 87—89, 91, 95—102, 106, 109—119, 121—123, 293, 302, 344, 345, 354, 410, 411
 Пьомбо Себастьяно дель 336, 339, 374
 Рабан Мавр 48, 53, 107, 130, 167, 175, 200, 411, 413
 Райдвол Джон 49, 209, 213
 Раймонди Маркантонио 106
 Рафаэль Санти 106, 294, 345, 355, 359, 416
 Рейнолдс Джошуа 60
 Рембрандт Харменс ван Рейн 256, 285
 Ремигий Осерский 49, 52, 112, 151, 277
 Рени Гвидо 223
 Ридольфи Карло 263
 Рипа Чезаре 16, 143, 156—158, 163, 211, 213, 247, 248, 257, 278, 284, 334, 340, 347, 364, 373, 374
 Рихтер 216
 Ричардсон Дж. 372
 Риччи Себастьяно 286
 Риччо Андреа 309
 Робетта Кристофоро 317, 417
 Ровере, семейство 309
 Рогир ван дер Вейден 35, 36, 409
 Розенберг Якоб 24, 285
 Роккатальята Николо (Мастер Путто) 11—12
 Романино 61
 Росселли Козимо 66
 Росселино Бернардо 309
 Россо Фьорентино 412
 Рост Джованни 138, 412
 Рубенс Питер Пауль 18, 60, 154, 258, 377, 418
 Руссо Анри 88
 Ручеллаи Бернардо 284
 Салмон Бернардо 218
 Сальтарелли Симоне 308, 314, 416
 Сансовино Андреа 309
 Себрайт 92, 119
 Селлайо Якопо дель 135, 412
 Сенекка 166, 197, 207, 279
 Септимий Север 314
 Сервантес Сааведра Мигель де 354
 Сервий 48, 49, 71, 80, 108, 175
 Сеттиньяно Дезидерио да 361
 Симонид 129
 Симсон О. Г. фон 369, 374
 Синибальди Чино де 361
 Синьорелли Лука 66, 81, 106, 110, 293
 Скала Кангранде делла 361
 Скалиджери, семейство 308, 309
 Сколари М. 25
 Скотт Вальтер 359
 Скроггинс Эалин 116
 Снайдерс Франс 18
 Соджи Никколо 98, 121, 411
 Солон 287
 Спенсер Эдмунд 243, 276
 Станхоуп 60
 Стаций 105, 259
 Стейнер 149, 387
 Стехов В. 164
 Странк О. 24
 Строцци Бернардо 61
 Суидас 210
 Супино 217
 Тассо Торквато 243
 Тацит 116
 Тейлор Л. Р. 25
 Тейлор Ф. Г. 24
 Теодульф Орлеанский 11

- Теренций 53
 Тетий Иероним 347, 348
 Тибулл 168, 279
 Типотий Якоб 417
 Титце Ханнс 18
 Тициан 12, 13, 17, 226, 247—251, 255, 258—262, 277, 279, 286, 288—290, 344, 377, 379, 415, 416, 418
 Тоде Генри 217, 364, 372, 378
 Тольнай Карл (Шарль) де 13, 14, 19, 61, 62, 354, 358, 362, 364, 367, 369, 372, 379, 382
 Тома Антуан 217
 Томасин Циркларийский 175, 414
 Торре Маркантонио делла 309
 Траини Франческо 189, 215
 Тримберг Гуго фон 162
 Туллия Арагонская 244
 Тьеполо Джованни Баттиста 164, 409
 Уетей Х. Э. 24
 Уикс А. М. 25
 Уинд Эдгар 13, 16
 Уитт Роберт 24
 Ульман Б. Л. 24, 217
 Ульман Х. 119
 Ундервуд П. 25
 Фарнезе Алессандро 381
 Фарнезе Ипполито 379
 Федериги Антонио 317, 417
 Федерико дель'Амба 177, 183
 Федр 244
 Феодора Александрийская, св. 199
 Феокрит 166, 168
 Фернандес Мартин 360
 Фёрстер Рихард 381
 Фидий 252
 Филарете Антонио Аверлино 79, 283, 410
 Филон Александрийский 228
 Филострат 256
 Фичино Марсилио 12, 113, 200, 226—228, 230, 232, 237—239, 241—244, 246, 249, 265, 267—269, 271—278, 284, 291, 301, 304, 316, 319, 321, 326, 327, 346, 365, 369, 371, 372
 Флекснер Бернард 25
 Флекснер Мэри 23, 25, 26
 Фрай Роджер 113, 114
 Франкуччи С. 255, 263, 285, 289, 291
 Франциск, король 140
 Фрей Карл 376, 386
 Фрейан Р. 12
 Френд А. М., младший 24, 153, 162
 Фридлендер Вальтер 10
 Фридман Херберт 16
 Фрэнк Хелен 24, 214
 Фульгенций 48, 49, 175
 Фульгос Дж. Б. (да Кампо Фрего-со) 194, 414
 Фурниваль Ришар де 214
 Фьорентино Никколо 264, 416
 Хаед (Хоед, Кавретто) Петр 194, 224
 Хаксли Олдос 145
 Хартт Фредерик 15
 Хеклер Антон 376
 Хекшер Вильям С. 9
 Хикс Эдвард 88
 Ховард Фрэнсис 115
 Холкотт Роберт 49
 Хольцингер К. Р. фон 287
 Хоуэс Стефен 146, 412
 Хью Сэмюэл К. 24, 164
 Хьюго Герман 225
 Цезарь см. Юлий Цезарь
 Цицерон 55, 227, 375
 Цуккари Федерико 159, 160, 223
 Чезариано Чезаре 105
 Челлини Бенвенуто 296
 Черезара Париде да 280
 Чима да Конельяно 117
 Чосер Джефри 173, 189, 203, 387
 Шапиро Мейер 24, 116
 Шарф Альфред 24, 111, 115
 Шастель Андре 14
 Шварценски Ханнс 24, 212, 285
 Шекспир Уильям 137, 146, 157, 158, 164, 191, 212, 354, 387
 Шервинский С. В. 24, 196

- Шефтсбери Энтони 243
 Штейнманн Эрнст 372
 Шубринг Пауль 103, 110, 113,
 114, 119
 Шэпли Ф.Р. 115
- Щепкина-Куперник Т. 220
- Эбрео Леон 242
 Эджиди Ф. 11, 216, 217
 Эйк Губерт ван 365
 Эйнем фон 14
 Эйнштейн Альберт 145
 Эквикала Марио 192—193, 275,
 276, 279
 Энний 280
 Эппштайн Зигфрид фон 361
 Эрф Г. фон 24
 Эсте Изабелла д' 250, 276, 279
 Эстрелла Хуан К. Кальвет д' 17
 Эфрос А. М. 172
- Ювенал 104, 105
 Юлий II, Папа 13, 304, 310, 313—
 315, 317, 320, 322, 328, 341,
 363, 366, 377, 383, 385, 416,
 417, 419
 Юлий Цезарь 54, 335
 Юнгер Г. В. 150
 Юсти Карл 363
- Ямвлих 227, 265
 Янсон Хорст В. 13, 24, 158
- Abaecherli A. L. 374, 387
 Achiardi P. d' 374, 387
 Aeschylus 150
 Alberti Leone Battista 116, 387
 Alciati Andrea 149, 220, 221, 374,
 378, 387
 Altrocchi Rudolph 159, 283, 387
 Amelli Ambrogio M. 64, 107, 153,
 199, 387
 Antal Friedrich 355, 387
 Apollinaire S. 388
 Apuleius 197, 201, 288
 Aretino Pietro 388
 Arnaldo della Torre 265
 Artelt W. 280, 388
 Aru C. 356, 388
- Augustinus 375
 Austin A. E., Jr. 102, 103, 388
- Babelon E. 111, 291, 388
 Bacci Peleo 282, 388
 Badia T. del 396
 Barberino Francesco 388
 Bartsch Adam von 278, 317
 Basilius 280
 Battisti E. 8
 Baumgart F. 382, 388
 Becker F. 354, 405
 Beenken H. 216, 360, 388
 Beer R. 377, 388
 Beham H. S. 154
 Behrendsen O. 154, 388
 Bembo Pietro 278, 377, 388
 Berchorius Petrus (Bersuire Pierre,
 Bercheur) 210, 281, 282, 388
 Berenson Bernard 114, 115, 368,
 376, 388
 Bergström I. 8
 Bernouilli J. J. 288, 388
 Beroqui P. 17
 Betussi Giuseppe 222, 278
 Bezold Carl 154
 Bezold Friedrich von 198, 389
 Bezold G. von 280, 389
 Biagetti B. 382, 388
 Bianchi E. 406
 Bing Gertrud 158, 389
 Birk E. von 155, 215, 389
 Boas George 104, 122, 397
 Boccaccio Giovanni 103, 108, 111,
 113, 207, 217, 286, 375, 389
 Bocchius Achilles (Bocchi Achille)
 221, 222, 225, 291, 375, 389
 Bode G. H. 63, 389
 Bode W. 282, 389
 Boer Charles de 63, 154, 205, 378,
 389
 Boll Franz 154, 389
 Bonsignori G. 389
 Borenius Tancred 380, 389
 Borinski Karl 112, 113, 357, 358,
 363, 367, 369, 373, 374, 376,
 379, 381, 389
 Bottari Giovanni Gaetano 356, 389
 Brauer Heinrich 156—158, 389
 Brendel Otto 12

- Brinckmann Alber Erich 378, 380, 386, 389, 401
 Bruchmann Karl Friedrich Heinrich 373, 389
 Brunet Uc 203
 Brunetto Latini 111, 206, 396
 Bryce A. H. 111
 Buecheler F. 387
 Byvanck A. W. 199, 390

 Cambi Giovanni 117, 386, 390
 Camerarius Joachim 119, 390
 Capcasa di Codeca Johannes 401
 Caramella S. 397
 Carducho Vincenzo 377, 390
 Cartari Vincenzo 152, 156, 160, 222, 223, 276, 287, 290, 369, 390
 Carter J. B. 213, 373, 390
 Cartwright Julia 276, 279, 280, 390
 Cassirer Ernst 113, 265, 266, 268, 271, 272, 275, 380, 390, 399, 403
 Castiglione Baldassare 390
 Cattani di Diacceto F. 390
 Catullus 119, 196
 Cavalcanti Guido 202
 Cederlöf O. 16
 Cellini Benvenuto 356, 390
 Celsus 121
 Cervellini G. B. 216, 390
 Cesariano Cesare 407
 Chabaille P. 396
 Chastel André 12, 13
 Cicero 196, 280, 284, 375
 Clarac Frédéric de 217, 375, 376, 390
 Comes Natalis (Conti Natale) 218, 222, 287, 375, 378, 390
 Condivi Ascanio 14, 390
 Creuzer G. F. 267
 Cumont Franz 150, 390
 Curtius Ludwig 289, 390

 Darenberg-Saglio 62, 109, 116, 162, 198, 224, 390
 Deknatel F. B. 361, 390
 Delbrück Richard 111, 390
 Demay Germain 198, 391
 Déonna W. 10
 DeWald Ernst T. 62, 283, 391

 Diehl Ch. 199, 391
 Diez F. 203, 391
 Diodorus Siculus 105
 Doren Alfred 213, 380, 391
 D(resser) L. 391
 Dümmler E. 11
 Durand Georges 212, 391
 Durand Paul 374, 391
 Dussler L. 17

 Egidi F. 11, 216, 283, 388, 391
 Einem Herbert von 13, 15, 17
 Eisler R. 150, 391
 Ellacombe H. N. 287, 391
 Equicola Mario 216, 222, 224, 275, 276, 279, 391
 Essling prince d' 105, 155, 156, 215, 391
 Eusebius 111, 152
 Eusthatius Makrembolites 391

 Fabi M. 388
 Falke Otto von 217, 391
 Ferrero G. G. 275, 277, 357, 358, 391
 Festa N. 401
 Ficino Marsilio 265–268, 271–274, 276, 279, 287, 291, 365, 371, 391
 Fiocco Giuseppe 61, 285, 391
 Fischel Oskar 286, 355, 391
 Förster Richard 64, 159, 160, 279, 283, 381, 382, 392
 Francucci S. 289
 Freudenthal Herbert 103, 392
 Freund L. 200, 208, 392
 Frey Karl 354, 357–359, 362–364, 368, 370–372, 376, 377, 379, 382, 386, 390, 392, 406
 Freyhan R. 12
 Friedländer Max 225, 392
 Friedländer Walter 355, 392
 Fry Roger 113, 392
 Fuhse F. 148, 396
 Fulgentius 151, 204, 281, 375
 Fulgosus G. B. (Battista da Campo Fregoso) 224, 392
 Furtwängler Adolf 107, 109, 392

 Gaguin Robert 378

- Gamba Carlo 107, 110, 392
 Gaye Giovanni 386, 392
 Gellius Aulus 211
 Gesualdo Andrea 401
 Giglioli G. Q. 159, 160, 392
 Gilbert C. 8
 Giocondo Fra 406
 Glaser Curt 382, 392
 Göbel (Goebel) H. 158, 160, 393
 Goldscheider L. 17
 Goldschmidt Adolph 62, 64, 108,
 116, 198, 211, 364, 393
 Gombrich Ernst 380, 393
 Goodenough Erwin R. 265, 393
 Green Henry 149, 387, 393
 Gregorio de Gregorii 401
 Gregory Nazianzus 196
 Greifenhagen Adolf 149, 156, 393
 Gronau Georg 355, 393
 Grote L. 121, 393
 Grünwald A. 354, 393
 Gyraldus (Giraldi) Lilius Gregorius
 63, 102, 103, 108, 209, 279,
 290, 393
 Haberditzl Franz Martin 158, 370,
 393
 Habich Georg 112, 113, 393
 Hadeln D. von 402
 Haedus (Hoedus) Petrus 224, 393
 Hafftenius (Haeften van) B. 225,
 393
 Hak Henri Johan 265, 268, 271,
 394
 Hamann Richard 161, 394
 Hartt Frederick 15
 Hauber Anton 374, 394
 Hawes Stephen 164, 394
 Hebraeus L. 222
 Heitz Paul 208, 220, 394
 Hekler Anton 354, 376, 381, 394
 Helbig Wolfgang 152, 224, 394
 Held J. 164, 394
 Henkel M. D. 214, 394
 Hermann H. J. 109, 289, 394
 Hermann P. 152, 224
 Hess J. 14
 Hibernus Exul 63
 Hildebrand Adolf 355, 356, 394
 Hind A. M. 199, 394
 Hoepffner E. 398
 Holtzinger C. R. von 287, 394
 Homer 103, 109
 Honorius Augustudun 282
 Horace 196, 200, 281
 Horne Herbert P. 117, 394
 Houvet Étienne 212, 394
 Hrabanus Maurus 203
 Hugo P. Hermannus 225, 394
 Hyginus 112, 375
 Isidorus 63, 111
 Jaeschke E. 406
 Jahn O. 223, 289, 291, 395
 Jalabert Denise 361, 395
 James M. R. 283, 395
 Janson Horst W. 153, 164, 395
 Johnson J. G. 225, 395
 Jones H. Stuart 288, 395
 Jouin Henry A. 359, 395
 Jowett B. 195
 Junker H. 150, 151, 395
 Justi Carl 363, 395
 Kaiser V. 357, 369, 395
 Kauffmann Hans 364, 395
 Keller A. von 396
 Keyser Paul de 213, 395
 Kimball F. 18
 Kingsley Porter A. 109
 Kirschenbaum B. D. 17
 Kittredge G. L. 149, 395
 Klibansky Raymond 265, 395
 Knapp F. 386, 395
 Knock T. 395
 Koechlin R. 200, 201, 395, 396
 Kohlhaussen Heinrich 200, 202,
 205, 282, 396
 Körte W. 224, 396
 Kristeller Paul Oscar 12, 281, 396
 Krumbacher Karl 287, 396
 Kuhn Alfred 201, 396
 Laborde A. de 154, 213, 378, 396
 Landino Cristoforo 268, 269, 270,
 369, 396
 Landucci Luca 109, 396
 Lange K. 148, 396
 Langlois E. 201, 402

- Langton Douglas R. 10
 Lazzaroni Michele 107, 396
 Lee R. W. 276, 396
 Lehmann Paul 153, 396
 Lehmann-Hartleben K. 360, 366, 397
 Leidinger G. 60, 222, 397
 Lemaire Jean 397
 Lentino Jacopo da 202
 Leo Hebraeus 397
 Leonardo da Vinci 355, 406
 Levi D. 10
 Lewis C. S. 200, 397
 Liebeschütz Hans 63, 107–109, 113, 207, 209, 214, 277, 397
 Lippmann Friedrich 64, 154, 159, 160, 373, 374, 397
 Lobeck Christian August 151, 397
 Lomazzo Giovanni Paolo 290, 356, 377, 397
 Lovejoy A. O. 104, 122, 397
 Lowes John L. 274, 397
 Löwy Emanuel 357, 397
 Lucian 280, 381
 Lucretius 105, 116, 196, 377, 378
 Ludwig H. 406
 Lukomski Georgii K. 106, 397
 Lydgate John 203, 397

 Machaut Guillaume de 398
 Mackeprang M. 62, 398
 Macrobius 151
 Madsen V. 398
 Mâle E. 364, 398
 Manilli Jacopo 290, 398
 Marle Raymond van 102, 112–115, 117, 122, 215, 278, 282, 398
 Martianus Capella 151
 Martin Jean 407
 M(ather) F. J. 114, 398
 Mayer Anton 221, 398
 McComb A. 158, 160, 161, 163, 398
 Mead W. E. 394
 Merrill R. V. 11
 Meyer E. 217, 391
 Migne Jacques-Paul 203, 282, 398
 Milanese Carlo 390
 Milanese Gaetano 357, 374, 377, 379, 386, 398, 406

 Minoem C. 387, 390
 Molza Francesco Maria 379, 398
 Montelatici Domenico 278, 398
 Morassi Antonio 215, 398
 Moreau-Nélaton Étienne 360, 398
 Morelli G. 288, 398
 Morey Charles Rufus 356, 360, 399
 Morgan C. E. 224, 399
 Mueller E. von 210, 399
 Muñoz Antonio 107, 396
 Müntz Eugène 155, 156, 198, 215, 391, 399

 Nannucci Vincenzo 115, 200–202, 209, 399
 Nelson J. C. 12
 Nichols F. M. 398
 Nordenfalk Carl 152, 399
 Nykl A. R. 200, 399

 Oechelhäuser Adolf von 205, 213, 282, 399, 405
 Oeri J. 357, 369, 399
 Oldenbourg Rudolf 287, 377, 399
 Omont Henri 152, 399
 Oppian 199
 Overbeck Johannes A. 279, 280, 399
 Ovid 120, 121, 151, 196, 199, 202, 290, 376

 Panofsky Erwin 7, 9, 107, 121, 122, 148, 150, 152–156, 162, 164, 223, 266, 267, 278, 280, 283–285, 289, 354, 355, 357, 359, 362, 364, 366, 370, 379–381, 399, 400
 Patch Howard R. 149, 163, 164, 211, 213, 400
 Paton W. R. 387
 Pauly-Wissowa 119, 286, 400
 Pausanias 289, 290
 Pencz G. 156
 Un père Capucin 225, 400
 Perrier François 158, 400
 Petersen C. S. 398
 Petrarch 154–156, 203, 218, 358, 377, 401
 Petronius 281
 Pflaum Heinz 117, 121, 200, 275, 401

- Philostratus 281
 Pico della Mirandola 267, 272, 274,
 287, 358, 365, 371, 373, 381,
 401
 Pigler A. 17
 Pillion Lefrançois 361, 401
 Pindar 151
 Planiscig Leo 12, 361, 401
 Plato 111, 374, 379
 Pliny 105, 279, 286, 376
 Plutarch 150
 Poensgen G. 401
 Poglayen-Neuwall Stephan 285,
 401
 Poleni J. 407
 Popham A. E. 16
 Popp A. E. 366–368, 380, 401
 Porcher Jean 13
 Porter A. Kingsley 401
 Propertius 196, 284
 Prudentius 200
 Put A. van de 17

 Rankin W. 398
 Reinach Salomon 107, 121, 288,
 401
 Ricci Corrado 361, 401
 Richardson J. 372, 401
 Richter J. P. 154, 216, 360, 388, 401,
 402
 Ridolfi Carlo 290, 402
 Ripa Cesare 158, 160, 161, 216,
 285–287, 373, 377, 380, 402
 Rise A. 387
 Ristoro d'Arezzo 115
 Rivium G. H. 407
 Robb N. A. 265, 266, 268, 271, 275,
 276, 402
 Robert Carl 224, 288, 355, 402
 Roscher W. H. 102, 103, 106, 108,
 149, 152, 198, 290, 291, 390,
 402
 Rosenberg J. 225, 392
 Rossi V. 401
 Rousselot Pierre 200, 402
 Rusconi Giovanni Antonio 107,
 402
 Saitta Giuseppe 265, 402
 Salomon Richard 283, 402
 Saxl Friz 62, 64, 148, 152–154,
 156, 158–160, 162, 209, 266,
 280, 362, 399, 400, 402, 403
 Scheffler L. von 357, 403
 Schering Arnold 214, 403
 Schick J. 403
 Schlosser Julius von 104, 112, 115,
 280, 282, 359, 403
 Schramm Percy Ernst 62, 403
 Schreiber Theodor 288, 403
 Schubring Paul 112, 113, 115, 121,
 155, 156, 364, 403
 Schulze H. 159–161, 163, 403
 Scott Walter 359, 403
 Seneca 196, 197, 281
 Servius 63, 103, 108, 151, 203, 281,
 403
 Seta Alessandro della 360, 403
 Seznec Jean 9
 Shapley F. R. 403
 Sieper Ernst 201, 203, 397, 403
 Silius Italicus 150
 Simmonds F. 397
 Simson O. G. von 358, 363, 369,
 374, 404
 Springer-Michaelis 355, 404
 Stark C. B. 112, 404
 Statius 287
 Stecher J. 397
 Steinmann Ernst 354, 374, 404
 Stettiner Rudolf 200, 404
 Stevenson Burton 156, 158, 404
 Steyner 219
 Stillwell Richard 224, 404
 Stobaios 151
 Strauch L. 224, 404
 Strzygowski Josef 149, 152, 404
 Suidas 404
 Supino Igino Benvenuto 215, 404
 Swarzenski Georg 15, 153, 212,
 282, 404
 Taylor L. R. 374, 404
 Terret V. 109, 404
 Tervarent Guy de 13, 17
 Tetius Hieronymus 380, 404
 Teucher L. H. 391
 Theocritus 198, 201
 Thiele Georg 62, 152, 404
 Thieme U. 354, 405

- Thode Henry 217, 354, 362, 364,
 366, 376, 378–380, 386, 405
 Thomas Antoine 216, 218, 405
 Thomasin von Zerclaere 405
 Ticozzi S. 356, 389
 Tietze Hanns 18
 Tietze-Contrat Erica 162, 405
 Tinti M. 158, 160, 161, 163, 405
 Toffanin Giuseppe 275–277, 405
 Tolnay Charles (Karl) de 13, 15, 16,
 61–64, 354, 358, 360, 362,
 365–367, 369, 370, 372, 379,
 380, 382, 405
 Tomitano Bernardino 275, 405
 Torr C. 115, 116, 406
 Torre Arnaldo della 406
 Typotius (Typoets) Jacobus 149,
 365, 406
 Ulmann H. 406
 Valentiner W. R. 282, 288, 361,
 406
 Valerius Flaccus 196
 Valerius Maximus 290
 Valeys *cm.* Walleys
 Varchi Benedetto 406
 Vasari Giorgio 109, 110, 112, 117,
 118, 161, 278, 354, 362, 368,
 372, 386, 406
 Veen Otho van *cm.* Venius
 Vellutello Alessandro 401
 Venius (Vaenius, van Veen) Otho
 158, 220, 406
 Venturi Adolfo 222, 282, 406
 Venturi Lionello 102, 117, 406
 Viollet-le-Duc Eugène-Emmanuel
 212, 406
 Virgil 102, 108, 111, 372, 376
 Vitruvius 104, 406, 407
 Vitry Paul 212, 407
 Volbach W. F. 282, 389
 Voss H. 156, 224, 407
 Vossler K. 200, 407
 Waldberg M. von 403
 Walleys (Walleis, Valeys) T. 63, 107,
 161, 204, 206, 374, 378, 388,
 407
 Warburg Aby 103, 117, 120, 148,
 149, 214, 223, 291, 362, 407
 Weber Paul 212, 407
 Wechsel 219
 Wechsler E. 200, 407
 Weege Fritz 381, 407
 Weinberger Martin 361, 407
 Weingartner J. 407
 Weisbach Werner 9, 361, 363, 366,
 407
 Weitzmann Kurt 61, 107, 108, 198,
 393, 407
 Westwood John O. 215, 407
 Wickhoff Franz 198, 200, 202, 285,
 354, 376, 377, 382, 407, 408
 Wiese B. 396
 Wilczek K. 285, 408
 Wilde Johannes 16, 19, 354, 362,
 386, 408
 Wilpert Joseph 374, 408
 Wind Edgar 13, 60, 162, 270, 380,
 408
 Wittkower Rudolf 149, 156–158,
 354, 380, 389, 404, 408
 Wölfflin Heinrich 408
 Wolters Paul 162, 408
 Würzburg Konrad von 200, 396
 Xenophon 374
 Zonta G. 222, 276, 408

Панофский Э.

- П 16 Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. — СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. — 432 с. + вклейка (96 с.).

ISBN 978-5-395-00206-8

Настоящее издание — это первый перевод на русский язык ранней работы Эрвина Панофского «Этюды по иконологии». Она была опубликована в 1939 году и сыграла основополагающую роль в формировании методологии ученого, изложенной им в программном предисловии. Здесь же автор рассматривает конкретные проблемы иконографии в их тесной связи с идеями неоплатонизма. Книга уже давно стала хрестоматийной для специалистов; те же, кто неравнодушен к эпохе Возрождения, найдет в ней интересные и полезные сведения как об изобразительном искусстве, так и о литературе, философии, других науках. Издание содержит подробный справочный аппарат и большое количество иллюстраций.



Настоящее издание — это первый перевод на русский язык ранней работы Эрвина Панофского «Этюды по иконологии». Она была опубликована в 1939 году и сыграла основополагающую роль в формировании методологии ученого, изложенной им в программном предисловии. Здесь же автор рассматривает конкретные проблемы иконографии в их тесной связи с идеями неоплатонизма. Книга уже давно стала хрестоматийной для специалистов; те же, кто неравнодушен к эпохе Возрождения, найдут в ней интересные и полезные сведения как об изобразительном искусстве, так и о литературе, философии, других науках. Издание содержит подробный справочный аппарат и большое количество иллюстраций.

Эрвин Панофский (1892—1968) — корифей европейской науки об искусстве, основоположник американского искусствознания, легендарный создатель иконологического метода — является одной из знаковых фигур в истории культуры XX столетия. На его труды по сей день ссылаются искусствоведы всего мира, они изучаются на искусствоведческих факультетах высших учебных заведений.

Серия «Художник и знаток» знакомит читателей с памятниками мирового классического искусствознания. Каждая из книг является самостоятельным, завершенным научным исследованием, а в целом — это собрание искусствоведческих трудов, пользующихся заслуженным успехом.

ISBN 978-5-395-00206-8



9 785395 002068

www.azbooka.ru