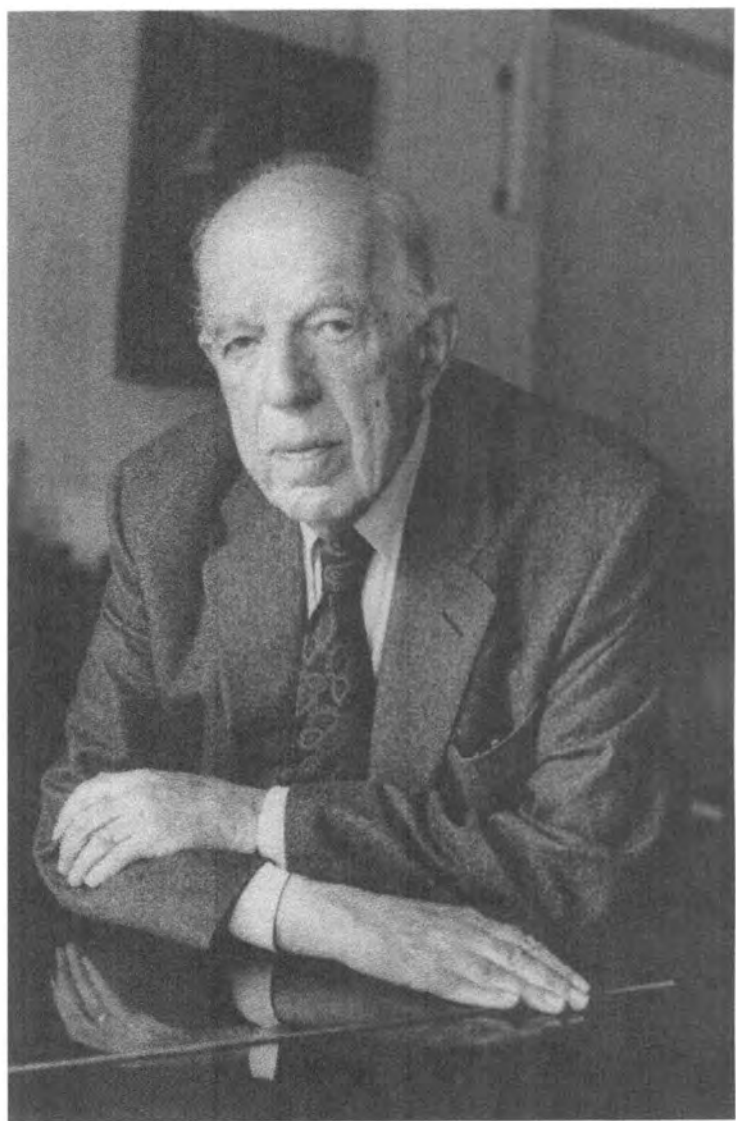


Эрнст Гомбрих  
.....  
Символические образы  
Очерки по искусству  
Возрождения



ИСТОРИЧЕСКАЯ  
КНИГА



Эрнст Гомбрих

.....

# Символические образы

Очерки по искусству  
Возрождения

.....

Общая редакция и вступительная статья

*проф. В. П. Шестакова*

Перевод

*Е. Доброхотовой-Майковой*

Санкт-Петербург

АЛЕТЕЙЯ

2017



УДК 7.034  
ББК 85.1  
Г 640

**Гомбрих Э.**

Г 640 Символические образы. Очерки по искусству Возрождения / Э. Гомбрих; общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова; пер. Е. Доброхотовой-Майковой. – СПб.: Алетейя, 2017. – 408 с.: ил.

ISBN 978-5-906910-72-1

Эта книга известного английского историка искусства посвящена искусству итальянского Возрождения. В ней рассматриваются особенности творчества выдающихся художников этой эпохи: Боттичелли, Рафаэля, Мантенья, Джулио Романо, Пьомбо и др. Автор показывает тесную связь художников Ренессанса с неоплатонической философией, ограниченность иконологического метода в интерпретации ренессансного искусства, сводящего его к сакральным схемам, раскрывает искусство Возрождения как сложный синтез античной чувственности и христианской духовности, трансформацию античных образов в горниле неоплатонической мысли.

Книга рассчитана на тех, кто интересуется искусством итальянского Возрождения и его гуманистической философией.

**УДК 7.034**

**ББК 85.1**

*В оформлении обложки использован фрагмент фрески  
«Искушение Христа» Сандро Боттичелли, 1480–1482 гг.*

ISBN 978-5-906910-72-1



9 785906 910721

© В. П. Шестаков, вступ. статья, 2017

© Е. Доброхотова-Майкова, перевод  
на русский язык, 2017

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Шестаков В.П.</i> Искусство как интерес всей жизни .....	9
Предисловие к 1-му изданию.....	20

### **Цели и границы иконологии**

Ускользающий смысл.....	23
Иконография и иконология.....	30
Теория приличий.....	32
Философия символизма.....	45
Словарь вводит в заблуждение .....	47
Уровни смысла?.....	49
Психоаналитический подход.....	51
Коды и аллюзии.....	53
Жанры .....	55

<b>Товия и ангел</b> .....	59
----------------------------	----

### **Мифологии Боттичелли: исследования неоплатонического символизма у Боттичелли и его окружения**

Постскрипtum вместо предисловия .....	67
Вместо введения .....	72
«Весна» .....	74
<i>Прошлые интерпретации</i> .....	74
<i>Исторический подход: письмо Фичино патрону Боттичелли.</i>	77
<i>Описание Венеры у Апулея</i> .....	85
<i>Ошибочное прочтение?</i> .....	89
<i>Описание и символика у Апулея</i> .....	93

Грации и проблемы экзегезы .....	97
Типологический подход .....	106
Платоновская Академия и живопись Боттичелли .....	110
Фичино и патрон Боттичелли .....	110
«Марс и Венера» .....	115
«Паллада и кентавр» .....	119
«Рождение Венеры» .....	122
«Фрески виллы Лемми» .....	126
Фичино и искусство.....	128
Приложение: Три неопубликованных письма Лоренцо ди Пьерфранческо к Медичи .....	131
<b>ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «ПАРНАСА» МАНТЕНЬИ .....</b>	<b>135</b>
<b>РАФАЭЛЕВСКИЕ ФРЕСКИ СТАНЦЫ ДЕЛЛА СЕНЬЯТУРА И ПРИРОДА ИХ СИМВОЛИЗМА.....</b>	<b>139</b>
<b>ГИПНЕРОТОМАХИАНА.....</b>	<b>183</b>
Браманте и «Гипнеротомахия Полифила».....	183
Сад Бельведера как роща Венеры.....	188
Джулио Романо и Себастьяно дель Пьомбо .....	196
<b>САЛА ДЕИ ВЕНТИ ПАЛАЦЦО ДЕЛЬ ТЭ.....</b>	<b>197</b>
<b>СЮЖЕТ ПУССЕНОВСКОГО «ОРИОНА» .....</b>	<b>219</b>
<b>ICONES SIMBOLICAE: ФИЛОСОФИЯ СИМВОЛИЗМА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ЖИВОПИСЬ</b>	
Введение.....	225
I. Персонификация идей .....	231

II. Дидактическая традиция .....	239
Сообщество понятий.....	239
Атрибуты .....	247
Описание и определение в средневековом искусстве.....	250
Рина и аристотелевская традиция .....	262
III. Неоплатонизм: Джарда и его предшественники .....	271
Платоническая картина мира .....	273
Христианское толкование .....	275
Дионисий Ареопагит .....	278
Два способа.....	279
Аналогический символизм .....	280
Мистический образ.....	286
IV. Слияние традиций .....	294
Философия импрессы.....	294
Функция метафоры.....	301
Парадокс и выход за пределы языка.....	305
V. Значение и магия.....	307
Власть символа .....	309
Действие и подлинность.....	314
Духи и предзнаменования .....	316
Искусство и вера.....	320
VI. Наследие.....	321
От Джарды до Галилея.....	321
Век Разума .....	325
Аллегория versus символ.....	328
Возрождение неоплатонизма от Крейцера до Юнга .....	332
Примечания .....	338

THE  
WARBURG INSTITUTE



## Искусство как интерес всей жизни

Сэр Эрнст Гомбрих (1909–2001) сравнительно недавно ушел из жизни. Пожалуй, это был последний академический ученый XX века, который внес огромный вклад в исследование истории и методологии искусства. Его жизнь принадлежит XX столетию и, если говорить по большому счету, была посвящена не только профессиональной деятельности, но и героическому противостоянию фашизму, борьбе против тоталитарной идеологии.

Для Гомбриха не было большого различия между фашизмом и коммунизмом – в том и другом он видел подчинение искусства авторитарной идеологии. Его современник Вальтер Беньямин, напротив, считал, что разница между ними есть: коммунизм – это политизация эстетики, а нацизм – эстетизация политики. Но и Гомбрих, и Беньямин полагали, что и в фашизме, и в коммунизме результат оказался один и тот же: идеал «нового человека» в XX веке был порожден тоталитарной философией, «независимо от того, принадлежал ли он советской идеологии или национал-социализму». Гомбрих писал об этом в статье «Исследование культурной истории». И быть может, именно это обстоятельство объясняет, почему его труды не были переведены и изданы в бывшем Советском Союзе, хотя исследования других зарубежных ученых по истории искусства, включая Г. Вёльфлина, М. Дворжака, Б. Беренсона, Л. Вентури, Дж. Аргана, художбно, появлялись в печати. Попытки же издать книги Э. Гомбриха в течение многих лет оказывались неудачными – им противостояло скрытое, но упорное нежелание властей открыть доступ отечественным читателям к его работам.

Эрнст Ганс Гомбрих родился 30 марта 1909 года в Вене. Первоначально он учился в гуманистической гимназии при Терезианской Академии, интересовался музыкой, читал классиков немецкой литературы – Гёте

---

\* Мне самому приходилось неоднократно писать докладные записки в Президиум Академии художеств СССР с предложением избрать Гомбриха почетным академиком или пригласить его в Москву, на что Гомбрих дал мне согласие, но результат был отрицательным. Эти докладные я до сих пор храню в своем архиве.



и Шиллера, а с 1928 по 1933 год – на факультете истории искусств и классической археологии Венского университета под руководством Юлиуса фон Шлоссера, Эммануэля Леви и Ганса Титце. Его докторская диссертация была посвящена Джулио Романо как архитектору.

В начале века Вена была не только центром культуры и искусства, в особенности музыки, но и центром искусствознания. Венская школа истории искусства, возникшая в конце XIX – начале XX столетия, объединила усилия многих исследователей – у ее истоков стояли такие выдающиеся ученые, как Алоиз Ригль, Макс Дворжак, Юлиус фон Шлоссер и другие, – и совершила революцию в искусствознании. Вместо традиционного формализма и эмпиризма, которые господствовали в XIX веке, ее представители обоживали необходимость теоретического искусствознания, органически связанного с последними достижениями философии, психологии и культурологии. Венская школа покончила с региональным и элитарным подходом к искусству. Для нее все области и периоды его истории обладают равной художественной ценностью. При определенном единстве, внутри школы существуют различные подходы и направления. Методология ее принципиально антиномична: с одной стороны, она предлагает сопоставление различных методологических принципов понимания истории искусства, в частности универсализма и релятивизма, признания абсолютных, антропологически общих принципов художественного восприятия; с другой – воспроизведения специального и психологического релятивизма. Эту антиномичность мы наблюдаем почти у всех ее представителей.

Главным учителем Гомбриха был Юлиус фон Шлоссер (1866–1938). После смерти Макса Дворжака (1922) и вплоть до 1936 года Шлоссер заведовал кафедрой истории искусства и в течение этого времени воспитал большое число выдающихся историков искусства, в том числе Отто Курца, Отто Пэхта, Ханса Зедльмайра и Эрнста Гомбриха. В списке учащихся, окончивших Венскую школу истории искусств, опубликованном в 1934 году, Эрнст Ганс Гомбрих значится номером 168. Таким образом, он был связан с ней, можно сказать генетически, и не только как ее выпускник, но и как талантливый представитель и продолжатель<sup>\*</sup>.

\* *Bakos, Jan.* The Vienna School's Ideas revisited by E.H.Gombrich. – Gombrich on Art and Psychology. Ed. by R.Woodfield. Manchester Univ. Press, 1996.

В 1936 году, спасаясь от преследования фашистов, организовавших геноцид еврейского населения, Гомбрих покидает Вену. Волны эмиграции прибивают его к берегам Великобритании, где обосновались многие крупные историки искусства, бежавшие от нацизма, – Николаус Певзнер, Френсис Клингендер, Фредерик Антал, Хелен Розенау, Отто Пэخت. Первые годы в эмиграции не были легкими для молодого ученого. Приходилось браться за любую работу. Он преподает в школе искусства Слейда, в университетах Кембриджа и Оксфорда. С 1938 по 1939 год сотрудничает с известным институтом Курто, где читает лекции, посвященные главным образом Вазари. В годы войны поступает на БиБиСи, где слушает и записывает выступления Гитлера и Геббельса, а затем дает их аннотацию и анализ на английском языке. Эта работа, очевидно, укрепляет его ненависть к фашизму, как, впрочем, и ко всякой другой тоталитарной идеологии.

Еще во время войны Гомбрих встретился с издателем «Федон-пресс» Горовицем, который попросил его написать популярную книгу и субсидировал автора суммой в 50 фунтов. Так началась работа над «Историями об искусстве», которая вышла в свет в 1950 году (в рус. пер. «История искусства»). Книга Гомбриха стала не только учебным пособием для художественных факультетов и вузов Великобритании. Она была переведена на 30 иностранных языков, выдержала 16 переизданий (сегодня ее тираж составляет около 3 миллионов экземпляров) и принесла автору популярность, чего, пожалуй, не сделали его многочисленные академические исследования.

Тогда же Гомбрих сблизился с Варбургским институтом, который в 1933 году переехал из Гамбурга в Лондон. В отличие от Э. Панофского, он никогда не встречался с Аби Варбургом, но заинтересовался его работами, а позднее (1970) написал книгу «Аби Варбург. Интеллектуальная биография», посвященную жизни и работам основателя Института.

После войны, изучая искусство Возрождения и его связи с неоплатонизмом и античной и новой мифологией, Гомбрих получает возможность работать в Варбургском институте. Параллельно он читает лекции в Институте Курто о творчестве Боттичелли, Донателло, Рафаэля.

Варбургский институт, владеющий замечательной библиотекой и хранением оригинальных рукописей, поставил своей целью изучение влияния классической и мифологической традиций на европейское искусство.

во. Здесь Гомбрих сотрудничал с Рудольфом Виттковером, Отто Курцем, Френсисом Йетсом. Директором Института был в то время Генри Фрэнкфорда, затем его место занял Гертруд Бинг. В 1959 году этот пост был предложен Гомбриху. Он занимал его до 1976 года и сделал многое для того, чтобы превратить Институт в международный исследовательский центр.

Одновременно Гомбрих преподавал в США – в университетах Принстона, Вашингтона (Сиэтл), Корнельского университета, участвовал в ежегодных конференциях Американской психологической ассоциации. Он был избран членом Совета Попечителей Британского музея, почетным членом Британской Академии, Королевской Академии художеств, Американской Академии искусств и наук, Академии наук в Турине, Королевской Академии искусств и наук в Упсале (Голландия), Немецкой Академии языка и поэзии, Королевской Академии наук Швеции, почетным доктором университетов Лидса, Манчестера, Оксфорда, Кембриджа. За вклад в развитие британского искусствознания получил дворянское звание и титул сэра.

Эрнст Гомбрих – автор большого числа трудов по истории искусства, переведенных на многие языки мира. Вряд ли есть необходимость приводить их целиком, но классифицировать можно и нужно – тем самым обнаруживаются главные аспекты исследовательской деятельности ученого. Его первые работы – «Мировая история для детей» (1936), «Карикатура» (1940), «Истории об искусстве» (1950) – носят просветительский и педагогический характер. Другая сфера его деятельности связана с вопросами теории и психологии искусства: «Искусство и иллюзия» (1956), «Рассуждения в качалке» (1963) «Искусство: восприятие и реальность» (1973) «Иллюзии в природе и искусстве» (1973), «Чувство порядка. Исследование психологии декоративного искусства» (1979). Наконец, третья область сопряжена с исследованием истории искусства, прежде всего эпохи Возрождения, чему посвящены главные его книги: «Норма и форма. Исследование искусства Возрождения» (1966), «Символические образы. Исследование искусства Возрождения» (1972), «Наследие Апеллеса. Исследование искусства Возрождения» (1976), «Новый взгляд на старых мастеров. Исследование искусства Возрождения» (1987). К ним примыкают работы последних лет – «Новые очерки по истории искусства», «Взгляд на историю искусства». Все эти книги представля-

ют собой сборники статей по проблемам искусства и культуры Ренессанса, написанных в разное время и составленных Ричардом Вудфилдом. В этом смысле Гомбриха можно считать одним из крупнейших современных специалистов по искусству эпохи Возрождения. Наконец, собственные рассуждения ученого о жизни и своих работах содержатся в беседах с Д. Эрибоном и вошли в книгу «Интерес всей жизни» (1993). О разнообразии его творчества дает представление библиография трудов, составленная Д. Траппом (2000).

Исследования Гомбриха вызывают большой интерес прежде всего потому, что являют собой очевидный контраст широко распространенному в Европе и в США эмпирическому искусствознанию. Они носят ярко выраженный теоретический характер, основаны на определенной методологии, используют данные смежных наук. В них исторические и теоретические разделы, как правило, соседствуют и подкрепляют друг друга: работы, посвященные психологии визуального восприятия, широко используют материалы истории искусства; исследования по истории искусства постоянно включают теоретические и методологические рассуждения. Например, в книге «Норма и форма» статьи о теории художественного прогресса в эпоху Ренессанса публикуются рядом с анализом картины Рафаэля «Мадонна делла Седиа», а статьи о ренессансной теории искусства и возникновении пейзажа – с анализом искусства флорентинских мастеров. В «Наследии Апеллеса» ренессансная теория искусства рассматривается на материале творчества Леонардо да Винчи, Босха, Брейгеля и Дюрера.

Помимо истории искусства, Гомбрих обращается к вопросам истории и теории культуры. В этом связи представляет интерес лекция «К исследованию культурной истории», посвященная развитию культурологии в XX веке, в том числе исследованиям Я. Буркхардта, Й. Хейзинги, А. Варбурга, К. Поппера (Оксфорда, 1967; в последующем перепечатана в книге «Идеалы и идолы: Очерки о ценностях в истории и искусстве, 1979).

В чем же состоит особенность методологии Гомбриха? Прежде всего, как и всем представители Венской школы, ученый использует опыт современных исследований по психологии зрительного восприятия. «Да простится мне эта метафора, – пишет Гомбрих, – но я бы сказал, что мы,

венские ученые, впитали в себя методы психологии вместе с молоком нашей альма-матер»<sup>\*</sup>. Он считает, что понятия старой, главным образом ассоциативной психологии, устарели и история искусства должна выработать новые, учитывающие сложный процесс формирования визуального образа: «Мы должны анализировать в новых психологических понятиях процесс формирования и чтения образа. Упрощенный тип психологии, на котором основывались Бэрри и Рёскин, Ригль и Леви, более не существует. Сегодня психология открыла сложный процесс восприятия и никто не может претендовать на то, что полностью понимает его»<sup>\*\*</sup>. Сам Гомбрих часто апеллирует к данным бихевиоризма и гештальтпсихологии, хотя не считает себя последователем той или иной школы. В «Искусстве и иллюзии» он анализирует строение зрительного образа в связи с разными задачами, стоящими перед художником, – с передачей света, объемов, с созданием живописной и пространственной иллюзии, динамики изображения и выражения и т.д. Здесь он ссылается на исследования гештальтпсихологов – Вольфганга Кёлера, Рудольфа Арнхейма, Энтона Эренцвейга, Ричарда Грегори, анализирует их достоинства и недостатки: в книге Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие» положительно воспринимает главу «Рост», но критически относится к идее «жизнеподобия искусства» и к анализам конкретных произведений; в «Психологии искусства» Андре Мальро, которую оценивает высоко, напротив находит много точных деталей и сравнительных анализов. Темы, поднятые в «Искусстве и иллюзии», Гомбрих развил и углубил в другой книге – «Образ и глаз» (1982), а также в работе «Чувство порядка», посвященной теории орнамента.

Для пояснения философско-исторических концепций ученый часто обращается к «критическому рационализму» немецкого философа Карла Поппера, автора книг «Нищета историцизма» и «Открытое общество и его враги». Обращаясь к проблемам мировой истории и процессов ее развития, Гомбрих использует его понятие «логика ситуации», противопоставляя общим мифологическим концепциям необходимость конкретного анализа отдельных исторических ситуаций. Такой анализ, по его мнению, помогает разрешать сложные проблемы без привнесения в исто-

\* Gombrich E. Art History and Psychology in Vienna fifty Years ago. – Art Journal. 1984. Summer. P. 162.

\*\* Gombrich E. Art and Illusion. Princeton, 1969. P. 2.

рию чуждых ей схем и символов. Так, Зигмунд Фрейд в книге о Леонардо да Винчи пишет, что художник изобразил св.Анну рядом с Марией потому, что Леонардо воспитывался у двух матерей. На самом деле заказчик картины требовал от Леонардо изобразить св.Анну, поскольку она была патронессой Флоренции.

Книга Гомбриха «Символические образы» также сочетает теоретические и исторические аспекты исследования. Часть ее посвящена анализу творчества художников Ренессанса – Боттичелли, Мантеньи, Рафаэля, Браманте, Джулио Романо и Себастьяно дель Пьёмбо. Другая — философии символизма, которая, по сути дела, и составляет главный предмет исследования. Здесь Гомбрих стоит на позициях визуального реализма, связывает историю искусства с развитием восприятия и понимания мира человеком. Однако он не сводит задачи искусства к простому подражанию — его главное внимание сосредоточено на природе символических образов и характере символотворческого момента в изобразительном искусстве.

Одна из важнейших идей книги – это влияние неоплатонической философии на искусство Возрождения. Она прекрасно продемонстрирована в очерке, посвященном творчеству выдающегося художника флорентинской школы Сандро Боттичелли. В нем убедительно показано воздействие идей итальянского философа-неоплатоника Марсилио Фичино, переводчика сочинений Платона и основателя знаменитой «Академии Платона» на покровителя и патрона Боттичелли – Лоренцо Медичи. На это, правда, указывали и другие исследователи, в частности Аби Варбург с своей докторской диссертации, посвященной Боттичелли<sup>\*</sup>. Но Гомбрих рассматривает его систематически, привлекая большое количество исторических свидетельств и документов. Он апеллирует к письмам Мирсилио Фичино, к его фундаментальному труду «Комментарии на “Пир” Платона», к философским работам Пико делла Мирандола. С их помощью Гомбрих раскрывает содержание главных произведений Сандро Боттичелли – «Примавера», «Рождение Венеры», «Венера и Кентавр», – основанных на мифологических сюжетах, и показывает, что неоплатонизм возрождал античную мифологию, придавая ей новую, интеллектуальную

<sup>\*</sup> Warburg A. Sandro Botticelli's «Geburt der Venus» und «Fruling». 1893.



интерпретацию. Причем речь идет не просто о возрождении античного мифа, а о сложном синтезе античного и христианского мировоззрений. В своем творчестве Боттичелли воплощал образ Венеры-Humanitas, т.е. земной, человеческой Венеры, противостоящей Небесной (Celestas). И если бы он просто возрождал античный миф, то, по мнению Гомбриха, создал бы всего лишь произведения куртуазного искусства, отражающие дух придворной, аристократической эстетики и рассчитанные на узкий круг образованной публики. Но произведения Боттичелли означают для нас нечто большее, чем возрождение античности, – в них ощущается сложный синтез античной чувственности и христианской духовности, светского, чаще всего праздничного, и драматического, религиозного, искусства. Именно благодаря этому они обрели общечеловеческий синтез и волнуют зрителей до сих пор.

Тонкий и детальный анализ Гомбриха философского содержания творчества Боттичелли преодолевает банальность поверхностных интерпретаций и изощренность сократических иконологических штудий. Нельзя не согласиться с выводом, к которому приходит ученый после сопоставления созданных им образов с идеями неоплатонической философии: «Если подходить к картине Боттичелли с искусственным противопоставлением языческого христианскому, мы только еще больше запутаемся. Если наша интерпретация верна, этой дилеммы для Боттичелли не существовало, как не существовало ее для Фичино... Для светского искусства открылись величайшие устремления человеческого ума. Мы видим не рождение светской живописи – она благополучно существовала на протяжении всех Средних веков, – но ее проникновение в эмоциональные сферы, бывшие доселе привилегией искусства сакрального. Этот шаг стал возможен благодаря трансформации античных символов в горниле неоплатонической мысли»<sup>\*</sup>.

Заслуга Гомбриха как историка искусства заключается в органичном и осторожном применении иконологического метода к изучению произведений ренессансного искусства. Возражая против превращения иконологии в средство дешифровки аллегорических криптограмм, которые так часто встречаются в истории живописи, он обращается к именно к симво-

<sup>\*</sup> Gombrich E. Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance. P. 64.

лическим образам, т.е. к темам и смысловым значениям, доминирующим в эпоху Ренессанса. В процессе этого анализа он убедительно показывает важную роль неоплатонической философии и мифологии для понимания их смысла. По его словам, она оказывается средством трансформации античной и средневековой мифологии в ренессансную символику.

Впрочем, в своей книге Гомбрих анализирует и другие типы символизма: средневековую геральдику, барочную эмблематику и иероглифику, аллегоризм классицизма, вплоть до современного искусства. Описание истории развития символической живописи сочетается у него с исследованием теоретических трактатов, посвященных символизму и символике, в том числе знаменитой «Иконологии» Чезаре Риппы (1593), «Символических образов» Кристофоро Джарда (1626), «Аристотелевской подозрительной трубы» Эмануэле Тезауро (1655) и т.д. Анализ литературы о природе и сущности символики Гомбрих доводит до Фрейда, Крейцера и Юнга. Гомбрих обнаруживает и убедительно демонстрирует две различные философские традиции в интерпретации символизма: рационалистическую аристотелевскую и мистическую и неоплатоническую. Существенные различия, которые содержатся в этих традициях, заключается, по его мнению, в разном понимании функции языка: «Можно сказать, что платоновская и аристотелевская традиции, прослеживаемые по их отношению к символу, представляют две фундаментальные реакции думающего человека на проблемы, которые ставит перед нами существование языка. Платоники первыми заставили почувствовать, что “дискурсивная речь” не в силах передать опыт прямого постижения истины и “несказанную” насыщенность мистического видения»<sup>\*</sup>. Каждая из этих традиций имела свои преимущества и недостатки и по-разному оказывала влияние на изобразительное искусство. Но очевидно, что именно неоплатоническое представление о достоинстве наглядных символов способствовало освобождению искусства и признанию эстетической сферы. К такому важному выводу приходит Гомбрих в завершении своей книги, и этот вывод одинаково важен как для теории, так и для практики искусства.

Научная деятельность Гомбриха показывает, сколь важна традиция в исследовании искусства и культуры. Признанный представитель Вен-

---

\* Ibid. P. 190.

ской школы, аккумулировавшей все лучшие достижения науки, он на протяжении полувека демонстрирует плодотворность ее принципов. Было бы нелепо, на наш взгляд, сравнивать или противопоставлять Гомбриха другим представителям этой школы<sup>1</sup>. Как сторонник альтернативного метода, он сам пытается найти у каждого из современных ему исследователей положительные стороны, но далек от того, чтобы абсолютизировать тот или иной подход к искусству. Работы Гомбриха внесли серьезный вклад в развитие современной истории искусства. Их публикация на русском языке сделает, наконец, его открытым как для отечественного читателя, так и для исследователей и, несомненно, будет способствовать развитию теоретического уровня истории искусства.

Эрнсту Гомбриху было чуждо повышенное самомнение, которое, порой, свойственно некоторым историкам искусства, считающих себя хранителями сакрального знания. Скорее он был самокритичен и всегда был открыт для разнообразных знаний. Он писал о себе. «Я никогда не был действительным историком искусства. Я никогда не был коннесёром, знатоком. Это не означает, что я не смогу сказать, принадлежит ли эта картина Рафаэлю или нет, но знаточество никогда не было моим интересом. На самом деле, меня интересовали общие типы объяснения и интерпретации, а это требовало определенной связи с научными исследованиями. Искусство требует понимания»<sup>2</sup>.

Очевидно, это суждение следует понимать в том смысле, что он не является историком искусства в традиционном и претенциозном смысле слова. Тем самым Гомбрих протестовал против сведения истории искусства к знаточеству – знанию имен, стилей, атрибуций. По его словам, вся огромная индустрия изучения истории служит не столько изучению прошлого, сколько пониманию и цементирования настоящего. «История искусства – писал Гомбрих, - это сеть взаимодействующих друг с другом институций и профессиональных практик, чья общая функция - фабрикация исторического прошлого, которое при условии его систематического изучения можно было бы разместить в настоящем с целью его ис-

\* Более подробно о роли Эрнста Гомбриха в исследовании истории искусства см.: Шестаков В. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. М. РГГУ. 2006; Шестаков В. Трагедия изгнания: судьба Венской школы истории искусства. М. Галарт. 2005.

\*\* Gombrich E.H. Topics of Our Time. London, 1991. P.23

пользования. Со всеми своими родственными полями – художественной критикой, философской эстетикой, деятельностью художников, знаточеством, арт рынком, музеологией, туризмом, системой потребительского дизайна, индустрией художественного наследия – дисциплина, именуемая историей искусства, воплощает амальгаму аналитических методов, теоретических перспектив, риторических или дискурсивных протоколов... История искусства стала посредством собственной легитимизации, уникально действенным методом, нацеленным на создание, удержание и трансформации идентичности и истории, как индивидов, так и наций. Принципиальным продуктом истории искусства оказывается современность как таковая»<sup>\*</sup>.

Книга «Символические образы» тематически посвящена искусству итальянского Возрождения. Но на самом деле она подтверждает убеждение Гомбриха в том, что история искусства - это универсальная дисциплина, цель которой в конечном счете собирание различных методов понимания искусства и утверждению идентичности его истории для современности.

*В.П. Шестаков*  
*заслуженный работник культуры РФ*  
*профессор ГГГУ*  
*доктор философских наук*

---

\* The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford, 1998, p.13-18 (Пер. С.Ванеяна).

## Предисловие к 1-му изданию

В предисловии к своему сборнику «Норма и форма», посвященному проблемам стиля, вкуса и роли заказчика в Итальянском Возрождении, я упоминал, что готовится вторая часть, где речь пойдет о ренессансном символизме. На ее завершение ушло больше времени, чем предполагалось, поскольку я решил отказаться от принципа, по которому строилась первая книга и «Рассуждение о любимом коньке». Если в тех книгах собраны уже опубликованные статьи, то эта на треть составлена из нового материала. Я чувствовал, что надо привести ее в ногу со временем, причем не столько расширить библиографию (которая никогда не станет исчерпывающей), сколько по возможности прояснить ситуацию в этой важнейшей области исследований Возрождения.

Для девятнадцатого века Ренессанс был движением к свободе от монашеского догматизма Средних Веков – новообретенным наслаждением чувственными радостями и воспеванием телесной красоты. Некоторые крупные исследователи Ренессансной живописи, такие как Беренсон и Вёльфлин, по-прежнему верны этой интерпретации, для которой всякий интерес к символизму есть пустое и ненужное буквоедство. Одним из первых против эстетизма *fin de siecle* восстал Эби Варбург, основатель Варбургского Института, с которым я связан на протяжении почти всей моей научной карьеры. В недавно изданной творческой биографии я показываю, как мучительно он освобождался от этого антиисторического взгляда, чтобы донести до современного читателя, насколько важны были заказчикам и художникам той поры определенные сюжетные категории – категории, которые невозможно понять, не прибегая к забытым эзотерическим знаниям.

Эта-то необходимость и вызвала к жизни систематическое изучение ренессансного символизма, к которому часто и весьма однобоко сводят деятельность Варбургского института. Виднейшим исследователем в этой области стал великий Эрвин Панофский, создавший новую, развивающуюся область науки, названную иконологией. Такой подход неизбежно изменил и самый характер историко-искусствоведческой литературы. Если прежние авторы анализировали формальную гармонию шедевров Возрождения в цветистой, свободно льющейся прозе, то иконологические тру-

ды по необходимости сопровождает множество сносок с цитатами и толкованием забытых текстов. Разумеется, такие детективные расследования по-своему увлекают, и, надеюсь, мой длинный и спорный очерк о «Мифологиях» Боттичелли хотя бы отчасти передает восторг, с которым я после шести лет войны вновь окунулся в работу.

Однако уже тогда я чувствовал и писал, что относительная легкость, с которой неоплатонические тексты могут использоваться в качестве ключа к мифологическим картинам Возрождения, рождает методологическую проблему. Кто скажет, вправе ли мы применить этот ключ в данном конкретном случае, и какую из многих открывающихся возможностей предпочесть? Вопрос встал еще острее, когда разные исследователи начали предлагать взаимоисключающие толкования, подкрепленные самой солидной эрудицией. Предлагаемая связь между изображением и текстом редко обладает неопровержимостью судебной улики. Сомнения еще увеличились со временем, из-за того, что метод часто применяли кому как вздумается. Сам Панофский со свойственным ему остроумием выразил свои опасения во фразе, которую я поставил эпиграфом к введению. Введение это – «Цели и границы иконологии» – обращено главным образом к моим коллегам, изучающим метод, без которого историкам искусства уже не обойтись. Вопросы эстетики, которые больше интересуют любителя живописи, обсуждается в моей ранее не публиковавшейся лекции о фресках Станцы дела Сеньятура Рафаэля, величайшем из символических циклов Возрождения.

Надеюсь, эта лекция, при всей своей неполноте, показывает, что упрек иконологии, якобы сосредоточившейся на интеллектуальных, в ущерб формальным, аспектам искусства, зиждется на непонимании. Мы не можем писать историю искусства, не изучая, как менялись функции зрительного образа в различных обществах и культурах. В предисловии к «Норме и форме» я утверждаю, что творческие способности художника могут развернуться лишь в определенном климате, и что он так же влияет на произведение искусства, как климат географический – на форму и характер растительности. Могу здесь добавить, что назначение, которому произведение искусства должно служить, в такой же мере направляет процесс отбора, как и в селекции растений или животных. Изображение, чья цель – явить более высокую философскую или религиозную реальность, примет



иную форму, чем предназначенное воспроизвести видимое. Иконология показала нам, насколько эта обязанность искусства отображать невидимый мир духовных сущностей считалась непреложной не только для религиозного, но и для многих отраслей светского искусства.

Об этом и пойдет речь в очерке «*Icones Symbolicae*», давшей название всему сборнику. Это самая длинная и, боюсь, самая специальная статья в этой книге. Первоначально в ней рассматривалось неоплатоническое понимание изображений как инструмент мистического озарения. Я значительно расширил ее, чтобы отдать должное столь же влиятельному учению аристотелевской школы, которое связывает зрительный образ с дидактическим изречением и с риторической теорией метафор. Я так же увеличил хронологический охват статьи, чтобы показать, как эти идеи отразились у романтиков и далее в теориях символизма, разработанных Фрейдом и Юнгом.

Я полагаю, что этим оправдано мое решение представить широкой публике столь специальные исследования. Традиция, которая в них рассмотрена, интересна не только любителям старины. Она по-прежнему влияет на то, как мы сегодня говорим и думаем об искусстве. Как раз когда я работал над этой книгой, мне пришло приглашение на выставку в Королевскую школу живописи. На приглашении была цитата из введения к каталогу выставки (его написал Питер Берд): «Образ трансцендентного, указывающий на незримый мир чувств и воображения». Традиционная хвала загадочным символам, рожденным современными художниками, по-прежнему несет отзвук древних метафорических идей, о которых я здесь пишу. Чтобы принять или отвергнуть подобные претензии, нам следует знать их предысторию.

В заключение мне хочется поблагодарить редакции журналов, в которых эти статьи первоначально опубликованы, прежде всего моих коллег из Журнала Варбургского института и института Курто, за разрешение их перепечатать. Мистер Дэвид Томасон и мисс Хиллари Смит любезно помогли в подготовке рукописи, а доктор И.Граф из Фэйдон-пресс, был, как всегда, неутомим и чуток в своих советах и помощи.

## ЦЕЛИ И ГРАНИЦЫ ИКОНОЛОГИИ

Есть определенная опасность, что иконология поведет себя не как этнология в противовес этнографии, но как астрология в противовес астрографии.

*Эрвин Панофский, «Смысл в изобразительных искусствах», Нью-Йорк, 1955*

### Ускользящий смысл

В центре Лондона, на площади Пикадилли, высится статуя Эрота – «визитная карточка» увеселительных районов столицы. Возле нее обычно назначают свидания. Общее ликование, которым лондонцы встретили в 1947-м возвращение бога любви и покровителя развлечений, упрятанного на время войны, показывает, как дорог им этот символ<sup>1</sup>. Однако известно, что фигура крылатого юноши, целящего с вершины фонтана невидимой стрелой, отнюдь не изображает бога земной любви. Фонтан воздвигли в 1886–1893 годах в память великого филантропа, седьмого графа Шефтсбери, борца за социальное законодательство, о котором Гладстон сказал слова, начертанные на постаменте: «Пример своему ордену, благословение своему народу, имя, которое всегда будут вспоминать с благодарностью». В заявлении комиссии по увековечению памяти сказано, что фонтан Альберта Гилберта «имеет чисто символический смысл и изображает христианское человеколюбие». Сам скульптор десятью годами позже упомянул в разговоре, что действительно хотел символически представить труды лорда Шефтсбери: «Любовь, чьи глаза сокрыты повязкой, шлет стрелы доброты без разбора, но в полном сознании, с быстротою, какую птице дают крыла; ей некогда передохнуть или размыслить критически, она взмывает все дальше, невзирая на грозящие ей опасности».

Еще через восемь лет, в 1911-м, скульптор написал слова, показывающие, что его взгляды заметно сблизилась с общественным восприятием статуи: «Граф мечтал о лучшей жизни для широких слоев общества. Я знаю, он очень заботился о женщинах, в частности, чтобы они имели возможность работать. Будучи к тому же знаком с континентальными обычаями, я стремился своим фонтаном привнести в лондонское уныние немного заграничной игривости». Так может, Эрот все-таки Эрот?

Однако остается другая загадка. Бытует устойчивое мнение, что скульптор, изображая целящего вниз лучника, якобы обыгрывал фамилию Шефтсбери (“shaft” – древко стрелы, “bugy” – зарывать) – стрела зарылась в землю. По меньшей мере один свидетель уверял в 1947-м, что слышал такое объяснение из уст скульптора, перед тем, как со статуи сдернули покрывало. Увы, в 1903-м сам Гилберт назвал этот «глупый каламбур какого-то остряка-Солона» в числе других своих унижений на открытии фонтана, который ему, к слову, не дали завершить в соответствии с замыслом. Он хотел, чтобы из фонтана пили, и в этой связи добавлял, что проектировал цепи для кубков, оттакаяваясь от инициалов Шефтсбери – мысль, по его мнению, видимо, куда более глубокая, нежели та, что ему приписывают.

Все это происходило совсем недавно (Гилберт умер в 1934-м), и все же добросовестный автор «Очерков Лондона», из чьей работы почерпнут этот рассказ, признает некую долю неопределенности. Какой смысл вкладывал скульптор? Мы знаем, что он был противник «брючно-сюртучной» монументальной школы и с жаром убеждал комиссию принять иное решение памятника. Славу ему принесли мифологические персонажи, в частности, «Икар», и он явно увлекся творческими возможностями памятника, где от фигуры требовалась бы подобная же легкость. Его Эрот, едва касающийся ногой постамента – вариант скульптурной задачи, столь блестяще решенной Джованни да Болонья в его «Меркурии». Не следует ли нам заключить, что для художника в этом и заключался смысл работы, безотносительно символического значения или скрытых шарад, которые так волнуют иконолога?

Но чем бы ни руководствовался Гилберт в выборе темы, ему надо было убеждать комиссию, приносив свои интересы к поставленной задаче. Спор о том, кто, комиссия или скульптор, был озабочен «истинным» смыслом статуи, никуда нас не приведет. В итоге мы лишь выясним, что «смысл» – понятие скользкое, особенно в применении к статуе или картине, а не к высказыванию. И впрямь, иконолог не без зависти взглянет на приведенное выше изречение Гладстона. Никто не сомневается, что у него есть смысл. Верно, иного прохожего озадачат слова «пример своему ордену», но никто не станет оспаривать, что у высказывания есть смысл и его можно отыскать.



Альберт Гилберт: Эрот. Лондон, площадь Пиккадилли



Альберт Гилберт: Эрот. Внизу: деталь основания

Изображения явно занимают странное промежуточное положение между речевыми высказываниями, чье назначение – нести смысл, и порождениями природы, которые лишь мы способны наделить смыслом. При открытии фонтана на Пикадилли один оратор назвал его «самым подходящим памятником лорду Шефтсбери, который всегда давал воду равно богатым и бедным». Это – простое, даже банальное сравнение, никто не выведет из него, что фонтан означает благотворительность, не говоря уж о том, что раздача воды богатым – странное занятие для филантропа.

Но как же быть со смыслом произведений искусства? Вроде бы можно вывернуться, объявить, что существуют разные «уровни смысла». Например, статуя Гилберта в предметно-изобразительном плане представляет собой крылатого юношу. Изображение можно соотнести с конкретным юношей, например, с божеством Эротом, что превращает его в иллюстрацию мифа, и тогда можно сказать, что Эрот здесь использован как символ человеколюбия<sup>2</sup>. Однако при ближайшем рассмотрении эта аппроксимация смысла трещит на всех уровнях. Как только мы начнем задавать каверзные вопросы, видимая тривиальность предметно-изобразительного смысла исчезает, и мы поневоле ставим под сомнение самую необходимость соотносить художественную форму с каким-то воображаемым значением. Часть форм можно, разумеется, назвать и классифицировать как ногу, крыло, лук, но остальные не лезут в эту разграфленную сетку. Орнаментальные чудища на постаменте, безусловно, в какой-то мере изображают морских тварей, но где в такой композиции кончается смысл и начинается декоративный узор? В интерпретацию предметно-изобразительной условности входит более, нежели буквально «открыто взору». Художник много больше писателя зависит от того, что я в «Искусстве и видимости» назвал «вкладом созерцающего». Интерпретация предметной изобразительности всегда будет до определенной степени размытой. Скульптура не только абстрагируется от цвета и фактуры, зрителю еще и неведом масштаб, с которым ее соизмерить. Эрот в воображении Гильберта мог быть великаном или мальчишкой – нам этого не узнать.

Если интерпретатору, стремящемуся проникнуть в смысл образа, эти ограничения покажутся не столь важными, то следующий уровень иллюстрации явит более серьезное затруднение. Несомненно, отдельные черты статуи признаны облегчить узнавание – крылатый юноша с луком



вызывает у образованного западного человека только одну ассоциацию – с купидоном. Это одинаково применимо и к картине, и к литературному тексту. Главное отличие в том, что ни одно словесное описание не может сравниться в подробности с картиной. Любой текст дает огромный простор воображению художника. Один и тот же текст можно проиллюстрировать бесчисленными способами. А вот реконструировать иллюстрированный текст только по картине или скульптуре – невозможно. Единственное, что мы знаем наверняка – не все ее черты есть в искомом тексте. Какие есть, а каких – нет, мы узнаем, только получив этот текст из другого источника.

Из всего, что было сказано о третьей задаче интерпретации – установить символическое значение в наш конкретный исторический момент – видно, как расплывается сама концепция смысла. Эрот для лондонских гуляк – одно, для комиссии по увековечению – совсем другое. Шарада с закрытой стрелой так хорошо вписывается в обстоятельства, что допустимо отстаивать ее неслучайность. А что? Острый ум в том и состоит, чтобы исследовать подобные совпадения и находить смысл, которого никто не вкладывал.

Но так ли это важно? Разве иконолога заботит в первую очередь намерение творца? Стало почти модным это отрицать, особенно с открытием бессознательного и его роли в искусстве, когда прямолинейное понимание намерения, казалось бы, утратило былую значимость. Однако я сказал бы, что ни уголовный суд, ни суд критики не может существовать дальше, если мы совсем отбросим это понятие.

К счастью, вопрос этот дотошно рассмотрен в книге о литературной критике, «Надежность интерпретации» Д.Э.Хирша<sup>3</sup>. Главная цель этого сухого исследования – именно восстановить в правах добрый старый взгляд: книга значит то, что хотел сказать автор, и цель интерпретатора – это его намерение выяснить. Чтобы компенсировать такое сужение понятия «смысл», Хирш предлагает ввести два термина, которыми интерпретатор сможет оперировать в определенном контексте – *значимость* и *подтекст*. Мы видели, например, что значимость гилбертовского Эрота со времени его создания изменилась до неузнаваемости. Именно из-за таких случаев Хирш отвергает простой взгляд, будто произведение значит то, что оно значит для нас. Смысл статуи – это то, что намеренно в нее вкла-

дывали: символически изобразить человеколюбие лорда Шефтсбери. Разумеется, вполне может быть, что в выборе фигуры Эрота был *подтекст*, определивший и смысл, и последующую смену значимости. Однако, если толкование смысла можно вместить в простое высказывание, например, в заявление комиссии, то вопрос о подтексте всегда открыт. Мы знаем, что Гилберт противостоял «брючно-сюртучной» школе и хотел привнести толику заграничной веселости в чопорную атмосферу викторианской Англии. Чтобы раскрыть такое намерение, нам пришлось бы написать книгу, и все равно, мы затронули бы лишь поверхность, идет ли речь о наследии пуританства или о концепции «заграничной игривости», преобладавшей в девяностых годах девятнадцатого столетия. Но эта нескончаемость в интерпретации смысла никоим образом не относится лишь к произведениям изобразительного искусства. Вспомним, что Гладстон в надписи на памятнике назвал Шефтсбери «примером своему ордену». Не всякий современный читатель сходу вникнет в смысл этих слов, поскольку мы уже не думаем о пэрах как о членах одного ордена. Однако всем ясно, что мы доискиваемся того самого смысла, который Гладстон намеревался вложить в надпись. Он хотел превознести лорда Шефтсбери как человека, которому его собратья-пэры могут и должны подражать.

С другой стороны, подтекст надписи оставляет простор для спекуляций. Нет ли здесь отзвука политической полемики? Не намекает ли Гладстон, что другие пэры слишком мало думают о социальном законодательстве? Поиски скрытого смысла вновь увлекут нас в густые дебри.

Без сомнения, мы попутно узнали бы массу захватывающих подробностей из жизни Гладстона и английского государства, но далеко вышли бы за рамки поставленной задачи: выяснить, что именно он хотел сказать. Хирш, занимавшийся литературой, а не изобразительным искусством, пришел к выводу, что желаемый смысл произведения можно установить, лишь решив, в каком жанре или категории литератор намеревался писать. Если мы не постараемся первым делом выяснить, писалось данное сочинение как трагедия или как пародия, то с большой долей вероятности попадем впросяк. Может показаться удивительным, зачем столько твердить о важности этого первого шага, но Хирш убедительно показывает, как трудно интерпретатору, раз ошибившись, вернуться и начать с начала. Известны случаи, когда люди смеялись над трагедией, приняв ее за пародию<sup>4</sup>.

Хотя традиции и функции изобразительных искусств совсем не такие, как у литературы, значение категории жанра в деле интерпретации тут не менее велико. После того, как мы установили, что Эрот принадлежит к традиции мемориальных фонтанов, мы уже вряд ли сильно ошибемся в его толковании. Если мы сочтем его рекламой близлежащего театра, мы можем никогда не добраться до его смысла.

### **Иконография и иконология**

Можно возразить, что выводы, сделанные на примере поздневикторианского памятника, едва ли приложимы к искусству Возрождения, о котором, в конечном счете, у нас главным образом и пойдет речь. Однако историку всегда следует двигаться от известного к неизвестному, и он меньше удивится, увидев, как ускользает смысл от исследователя Возрождения, если наблюдал подобное же затруднение много ближе к своей эпохе.

Более того, установленный Хиршем методологический принцип – назовем его приматом жанра – для искусства Возрождения даже важнее, чем для девятнадцатого века. Не будь в традиции западного искусства определенных жанров, иконологу осталось бы только опустить руки. Если бы любое ренессансное изображение могло иллюстрировать любой текст, если бы красивая женщина с ребенком на руках не толковалась бы однозначно как Мадонна с Младенцем, но могла бы относиться к любому роману, в котором рождается дитя, или даже к руководству по уходу за новорожденными, рисунки вообще нельзя было интерпретировать. Только потому, что есть такой жанр, как алтарная роспись, и такая тематика, как легенды, мифы, аллегии, можно восстановить сюжеты. И здесь, как в литературе, ошибка в определении категории, или, хуже, незнание возможных категорий, сбивают с толку самого хитроумного толкователя. Помню одного одаренного исследователя, который в иконологическом запале принял святую Екатерину с ее колесом за Фортуну. Святая была изображена на стороне алтаря, посвященной Богоявлению, и это навело его на мысль о роли Судьбы в деле спасения. Так недолго было бы и раскопать новую ересь, если бы ему не указали на ошибку.

Одной из задач иконографии всегда считалось установление текстов, которые данная религиозная или светская картина иллюстрирует. Как лю-

бая детективно-историческая работа, распутывание иконографических загадок требует не только определенных знаний, но и везения. Зато, если и впрямь повезет, результат иконографического исследования может порой убедить и самого взыскательного судью. Если сложную иллюстрацию удалось соотнести с текстом, в котором имеются все ее основные детали, в пору сказать, что иконограф с блеском провел следствие. Если есть целая серия иллюстраций, соответствующая такой же последовательности в тексте, вероятность случайного совпадения исчезающе мала. Я считаю, что три примера в этом томе отвечают подобным требованиям. В первом идентифицируется астрологический текст или тексты, проиллюстрированные в *Sala dei Venti* в Палаццо дель Тэ, второй объясняет версию истории Венеры и Марса в том же дворце, а третий соотносит пуссеновского «Ориона» с текстом, который не только пересказывает, но и объясняет историю – объяснение, которое Пуссен развернул в своих иллюстрациях.

Остальные очерки посвящены более спекулятивным толкованиям, но там речь пойдет о задачах скорее иконологических, чем иконографических. Я вовсе не хочу сказать, что различие между этими науками так очевидно или что их так уж обязательно разводить врозь. Однако, в общем и целом, мы, после новаторских исследований Панофского, понимаем под иконологией скорее реконструкцию программы, нежели идентификацию конкретного текста.

Надо объяснить, как это делается, чтобы показать и увлекательность, и опасность метода. В искусстве итальянского Возрождения есть определенное число изображений и циклов, которые нельзя объяснить как прямолинейную иллюстрацию существующего текста. Более того, мы знаем, что заказчики порой сами выдумывали сюжеты, которые хотели увидеть воплощенными, либо приглашали ученого мужа снабдить художника тем, что мы называем «программой». Трудно сказать, так ли этот обычай был распространен, в частности, в пятнадцатом столетии, как утверждают современные исследователи, но примеры подобных «либретто» безусловно встречаются, особенно со второй половины шестнадцатого века. Если бы эти программы в свой черед строились на оригинальной выдумке или фантазии, задача восстановления такого утраченного текста была бы безнадежной. Но это не так. Жанр программы базировался на определенных условностях, глубоко укорененных, что касается Ренессан-

са, в канонических текстах религиозного или античного происхождения. Знание этих текстов и знание самой картины служит для иконолога теми точками опоры, между которыми он постепенно перебросит мост, соединяющий изображение и сюжет. Интерпретация становится реконструкцией утраченных свидетельств. Но иконологу мало только установить по этим свидетельствам проиллюстрированную историю. Он хочет добраться до ее смысла в конкретном контексте: восстановить (в терминах нашего примера), что должен был означать Эрот на фонтане. Разумеется, он вряд ли преуспеет в этом, если плохо представляет себе, какого рода программу могла предложить скульптору викторианская комиссия по увековечению. Если взять работу в отрыве от всего остального, ей можно приписать какое угодно значение. Мы назвали рыбоподобных тварей на фонтане орнаментальными, но почему бы им не быть рыбами, символизирующими Христа, или, напротив, чудищами, которых попирает Эрот-Любовь?

Один из очерков в этом томе рассматривает проблемы, вытекающие из такой методологической неопределенности. В нем ставится вопрос, не слишком ли далеко заходят толкования фресок Станцы дела Сеньятура Рафаэля. Пусть далеко не все согласятся с моими частными предположениями, но в книге о символизме в ренессансном искусстве нельзя было обойти вопрос о границах интерпретации. Любое иконологическое исследование зависит от нашего исходного убеждения в том, что следует искать, иными словами, от нашего убеждения, что возможно и что невозможно в данную эпоху в данной среде.

## Теория приличий

Снова мы возвращаемся к постулированному раньше «примату жанра». Здесь явно не место для сводного обзора всех категорий и применений ренессансного изобразительного искусства, да такой обзор и невозможно составить. Эмиль Маль<sup>5</sup> привел образец принципов, на которых можно выстроить такой перечень для религиозного искусства, а Пиглер<sup>6</sup> и Раймонд ван Марл<sup>7</sup> по крайней мере сделали первые наброски для светских сюжетов. Однако эти работы, перечисляющие возможные сюжеты, помогут скорее иконографу, чем иконологу.

К счастью, сами ренессансные авторы кое-что рассказали о принципах, по которым должно использовать сюжеты в разном контексте. Они явно исходили из важнейшего соображения всей классической традиции, а именно, из понятия приличий. Тогда это слово употреблялось в куда более широком смысле, лучше всего сохранившемся в глаголе «приличествовать», то есть «подходить» тому-то и тому-то. Есть приличествующее обстоятельствам поведение, приличествующая случаю манера речи и, разумеется, приличествующие данному контексту сюжеты.

Ломатцо в шестой главе своего «Трактата»<sup>8</sup> приводит список сюжетов для украшения различного рода мест, начиная, как ни странно, с кладбищ. Здесь он упоминает ряд связанных со смертью священных эпизодов, как то: Успение Божией Матери, смерть Лазаря, Снятие с Креста, погребение Сары, предсмертное пророчество Иакова, погребение Иосифа и «тако-вые прискорбные события, коим мы много имеем образцов в Писании» (гл. XXIII). С другой стороны, в залах совета, где заседают «светские князья и синьоры», он предлагает изображать такие сюжеты, как речь Цицерона против Катилины в Сенате, совет ахейцев перед отплытием в Троию, споры военачальников и мудрецов (Ликурга, Платона и Демосфена у греков, Брута, Катона, Помпея и цезарей у римлян) или ссора Аякса и Одиссея из-за доспехов Ахилла. Далее следует еще более длинный перечень библейских и древних сюжетов для судебных помещений или подвигов воинской доблести для дворцов, в то время как для садов и фонтанов уместны «истории о любви богов», в которых упоминаются «вода, деревья и прочие приятственные и радостные предметы»: Диана и Актеон, Пегас выбивает копытом Кастальский ключ, Грации купаются в ручье, Нарцисс над источником и т. д.

Эти и другие истории были четко рассортированы в умах людей эпохи Возрождения, так что те могли с легкостью назвать, скажем, библейские сюжеты, включающие огонь, или отрывки из Овидия, в которых фигурирует вода. При этом принцип приличествования не оставался мертвой буквой. Фонтан Ориона работы Монторсоли в Мессине – прекрасный пример использования этого принципа. Его декоративные мраморные рельефы, описанные Вазари<sup>9</sup>, являют двенадцать мифологических эпизодов с участием воды: бык уносит Европу по волнам, Икар падает в пучину, Аргетуза обращается источником, Ясон пересекает море и т.д., не говоря

уже о всевозможных нимфах, речных божествах и морских чудищах, дополняющих фонтан в полном соответствии с принципом приличий.

Все эти примеры позволяют вывести простой, легко восстанавливаемый принцип отбора. Можно назвать его методом пересечений по аналогии с буквами и цифрами по краям шахматной доски или карты. Цифра и буква вместе дают квадрат. Ренессансный художник или тот, кто ему советовал, держал в голове несколько таких карт, где по одной стороне шли, скажем, сюжеты из Овидия, а по другой – типичные задачи. Как буква В на карте задает не один квадрат, а целую полосу, которую можно сузить, лишь зная цифру, так и сюжет об Икаре имел не одно значение, но целый их набор, в свою очередь определяемый контекстом. Ломатцо [по смыслу – Монторсоли] использовал эту тему из-за ассоциации с водой, а гуманист, советовавший, как украсить Амстердамскую ратушу, выбрал ее для Палаты по делам о несостоятельности как предостережение не заноситься слишком высоко, спасение же Ариона дельфином у него символизирует не воду, а страховку от кораблекрушения.

Впрочем, такое пересечение двух требований не всегда отвечало представлению заказчика о самом подходящем изображении. Резное украшение над камином работы Бенедетто да Ровеццано являет пример еще более богатого взаимодействия. Вместилищу огня явно пристал сюжет с участием пламени – казалось бы, сама собой напрашивается кузница Вулкана. Здесь же изображена история Креза и Кира, где костер отвечает требованию подходящего сюжета, а Солонское предупреждение «помнить о конце» – равно важному условию нравственной поучительности.

Приходилось брать в расчет и другие соображения, не в последнюю очередь – предпочтения и склонности художника. Часто подразумевается, что ренессансные наставления не учитывали творческих интересов художника, однако это далеко не так. Выбор тем был настолько широк и разнообразен, что позволял удовлетворить и требования приличий, и пожелания художника. Описывая Аретино свои фрески из жизни Цезаря, Вазари начинает с пристрастия заказчика к избранному герою, что и побудило того украсить целый дворец сценами из жизни Цезаря. Первым делом Вазари изобразил бегство Цезаря от Птолемея: Цезарь плавает, его преследуют воины. «Как видишь, я изобразил сражение нагих фигур, во-первых, дабы показать мастерство, и, во-вторых, дабы соответствовать истории».



Джованни Болонья: Меркурий. Флоренция, Национальный музей

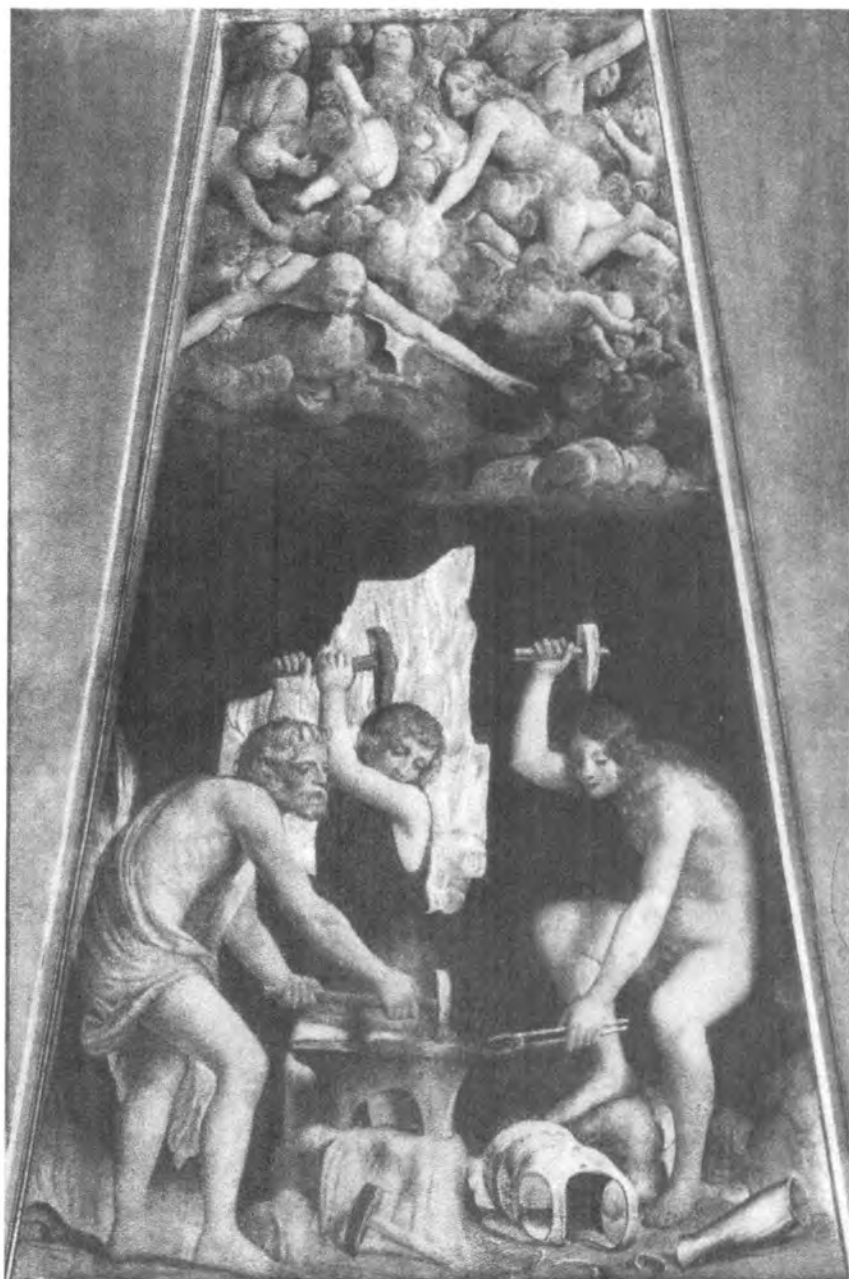




Падение Икара (вверху); Арион на дельфине. Амстердам, Городская ратуша.  
Гравюра из Title. Afbeelding van't Stadt Huys van Amsterdam  
Якоба ван Кампена, 1664



Бенедетто да Ровеццано: Украшение камина. Деталь.. Флоренция, Национальный музей



Бернардино Луини: Кузница Вулкана. Милан, Брера

Здесь, возможно, Вазари был волен в своих действиях, но мы знаем, что художник мог не подчиниться фантазиям заказчика. В этом и многих других отношениях наставление, которое Аннибале Каро составил для Таддео Цуккаро, расписывавшего Палаццо Капрарола, достойно рассмотрения в качестве парадигмы. Тот кусок, который касается спальни с ее мифологическими фигурами, символизирующими ночь и сон, можно найти в «Жизнеописании Таддео Цуккаро» Вазари.<sup>11</sup> Другой, относящийся к кабинету, еще более занимателен для иконолога. К несчастью, высокоученые гуманисты обладали изрядным досугом и любили блеснуть эрудицией. У современного читателя не всегда хватает терпения прорваться сквозь их писания, поэтому мы приведем несколько абзацев для образца, поместив полный текст в приложение, где ценители жанра смогут проштудировать его в свое удовольствие.

Темы для росписи кабинета светлейшего монсиньора Фарнезе следует приноровлять к расположению художника, либо же ему приноровлять свое расположение к вашим темам. Поелику ясно, что он не желает приноровляться к нам, мы вынуждены приноровляться к нему, дабы избежать путаницы. Оба сюжета, относящиеся к теме, подходят к уединению. Он делит свод на две основных части, поля для историй и орнамент, их окружающий.

Далее Каро предлагает для основной части «главный и самый достойный вид уединения, сей нашей религии, который отличается от уединения языческого, ибо велит оставить уединение и наставлять людей, тогда как язычники скрывались от людей в уединение». Посему в середине должен был помещаться Христос и с Ним св. Павел, св. Иоанн Креститель, св. Иероним и другие. Из язычников, избравших уединение, Каро предлагает платоников, выкалывающих себе глаза, чтобы зрение не отвлекало их от философии, Тимона, который отбивался от докучных камнями, и других, вручавших людям написанные таблички, чтобы избежать разговора. Две истории отводились тому, как в уединении сочиняются законы: Нума в долине Эгерии, Минос, выходящий из пещеры. Четыре группы отшельников должны были расположиться по углам: индийские гимнософисты, поклоняющиеся солнцу, гипербореи с мешками провизии. Друиды «в дубравах, которые они чтили... пусть будут одеты, елико пожелает художник, лишь

бы все одинаково» и иессеи, «иудейская секта, всецело посвятившая себя размышлениям о предметах божественных и нравственных... их можно изобразить с сундуком одежда, бывших у них в общем владении» .

Десять вытянутых декоративных полей Каро предлагает заполнить склоненными фигурами философов и святых (каждый – с подходящим изречением), а маленькие прямые поля – прославленными мужами, удалившимися в уединение. Среди прочих названы папа Целестин, Карл V и Диоген.

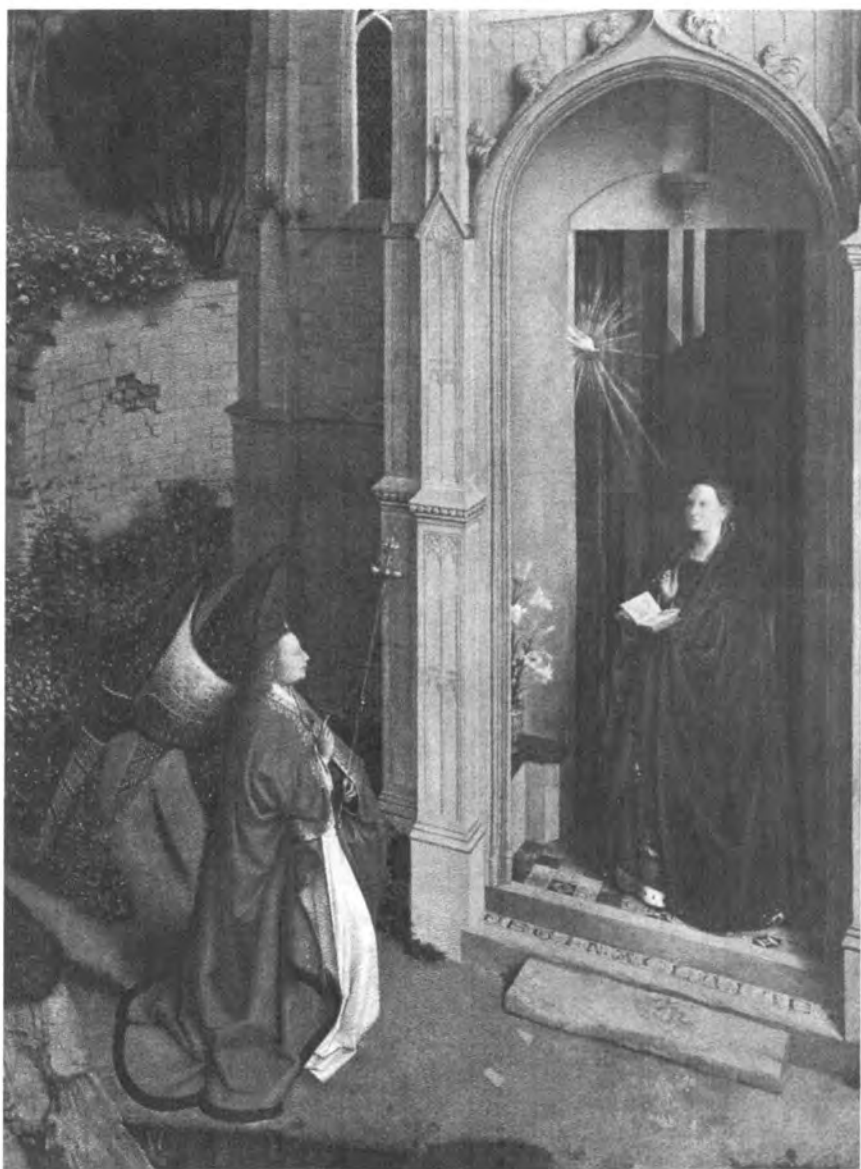
Остается двенадцать мелких полей, и, поскольку людей в них не вместить, я предложил бы изобразить зверей как гротески и символы уединения. [Углы займут Пегас, гриффон, слон, молитвенно обращенный к луне и орел, похищающий Ганимеда]; они будут означать возвышенность размышляющего ума; в два маленьких квадрата один насупротив другого... я помещаю одинокого орла, глядящего на солнце, который в таком виде означает размышление, будучи при том же сам по себе созданием одиноким, выкармливающим лишь одного из трех отпрысков, а двух выбрасывающим. В другом я располагаю феникса, также обращенного к солнцу, который будет представлять возвышенность и утонченность размышления, равно как и одиночество, ибо он в мире всего один.

Из оставшихся шести маленьких полей в одном должна была помещаться змея, которая обнаруживает пронизательность, рвение и осмтрительность в размышлении и потому посвящена Минерве, в следующем – одинокий воробей, в третьем – еще одна птица Минервы, то есть сова, и в четвертом – зритакус, птица, которая якобы ищет уединения и не выносит общества себе подобных. «Я еще не выяснил, каков его вид, но оставляю это на усмотрение художника. Пятый отводится пеликану, с которым Давид сравнил себя в своем одиночестве, когда бежал от Саула, пусть будет белая птица, худая, ибо теряет кровь, выкармливая ею птенцов... Наконец, заяц, ибо написано, что зверь этот столь любит уединение, что не отдыхает, пока не останется один...»

Остаются украшения, которые я предоставляю воображению художника, но считаю полезным напомнить, чтобы он всемерно приноровялся и выбирал такие гротескные инструменты людей ученых и любящих уедине-



Тадео Цуккар: Гипербореи;верху: Диоген;  
внизу: Сулейман и Эврипид. Капрарола, Палаццо Фарнезе



Ван Эйк: Благовещение. Нью-Йорк, Музей Метрополитен



Боттичелли: Мадонна Евхаристии.  
Бостон, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер



ние, как глобусы, астролябии, армиллярные сферы, квадранты, секстанты... лавры, мирты... подобные новшества.<sup>12</sup>

Если исключить этот пункт, художник следовал указаниям Каро, который, вероятно, добавил еще надписи и сюжеты, что и повлекло некоторые изменения в проекте.

Когда мы читаем такое подробное наставление и сравниваем его с законченной росписью, у нас возникают два взаимосвязанных вопроса. Во-первых, смогли бы мы разгадать смысл рисунка, не зная текста, восстановить наставление только по фрескам? Если я прав и ответ отрицательный, еще более насущным становится второй вопрос: почему это не удалось бы в данном конкретном случае и какие вообще препятствия возникают на этом пути?

Некоторые затруднения случайны и в то же время характерны. Каро не знал, как одеть друидов, и предоставил художнику решать самому. Безусловно, надо быть телепатом, чтобы угадать друидов в этих жрецах. То же и с любящей одиночество птицей «эритакусом», о которой Каро вычитал у Плиния. Мы по сей день не знаем, кого Плиний имел в виду, и здесь, опять-таки, Каро дал художнику карт-бланш. Мы никогда не додумались бы, кто тут изображен.

Есть и случаи, где Каро предложил столь замысловатые сцены, что художник не сумел их внятно изобразить. Смогли бы мы догадаться, что один из платоников выкалывает себе глаза, и что табличка, появляющаяся из леса, должна уберечь ее владельца от докучливых людей? Способен ли самый эрудированный иконолог вспомнить эти сюжеты или их связь с платонической школой?

Вазари, во всяком случае, не смог. Хотя он много чего знал о Капраоле и дружил с Аннибале Каро, хотя был в курсе, что главная тема цикла – одиночество, и верно приводит многие надписи, хотя он узнал Сулеймана, он неверно толкует действие на панели, где, по его словам, «изображено множество фигур, пребывающих в лесах, чтобы избежать общения с другими людьми, некоторые из которых пытаются нарушить их покой, побивая их камнями, в то время как другие выкалывают себе глаза, чтобы этого не видеть».<sup>13</sup>

Конечно, Каро и Цуккарро сильно усложнили нам задачу, но и без этого

мы могли бы ошибиться в значении отдельных символов, не дойди до нас текст Каро.

Хотя они все собраны здесь из-за ассоциации с одиночеством, почти каждый из них имеет и другие значения. Слона, коленопреклоненного перед луной, Каро предложил для соседней спальни из-за его ассоциации с ночью<sup>14</sup>, Пегас, как мы видели, может украшать фонтан из-за своей связи с Кастальским ключом; нет нужды говорить, что он же символизирует Поэзию или Добродетель. Феникс, как правило, означает Бессмертие, а пеликан – Милосердие. Толкование их как символов одиночества показалось бы натянутым, не будь у нас в подтверждение слов Каро.

### Словарь вводит в заблуждение

Наставление Каро подтверждает то, что постулировалось в самом начале: вырванное из контекста изображение невозможно истолковать верно. И тут нет ничего удивительного. В конце концов, то же относится и к словам, которые обретают смысла только в структуре фразы. Мы сказали, что смысл, который Гладстон вкладывал в слова «пример своему ордену», вполне ясен, но ведь слово «order» приобретает определенное значение только в контексте. Взятое в отрыве, он может означать приказ, порядок или награду. Верно, что люди, изучающие язык, находятся в плену заблуждения, будто «значение» слова можно посмотреть в словаре. Они редко замечают, что и здесь работает введенный мной «принцип пересечения». Им предлагают набор «смыслов», из которого надо выбрать подходящий к окружающему тексту. Будь лорд Шефтсбери монахом, слова «его орден» пришлось бы интерпретировать иначе.

Если разбор образов в известном контексте и приводит к какому-нибудь выводу, то лишь к такому: в исследовании символов множественность смыслов еще более заметна, чем в повседневном языке. Этот-то важнейший факт нередко затемняется тем, как иконологи преподносят свои толкования. Естественно, в текстах и сносках они указывают главу и стих для значения данного символа – значения, подтверждающего их интерпретацию. Здесь, как в языке, у несведущих создается впечатление, будто символы – своего рода код, и каждому символу соответствует одно единственное значение. Это впечатление еще усиливается тем, что существует

множество средневековых и ренессансных текстов, толкующих символы и порою цитируемых на манер словаря.

Наиболее известный из таких словарей – «Иконология» Чезаре Рипы 1953 года, где персонификации понятий приведены в алфавитном порядке с указанием их символических атрибутов<sup>15</sup>. Те, кто цитирует Рипу, как словарь, вместо того, чтобы читать его указания и пояснения (а в мировой литературе есть чтение поувлекательней), легко попадают под впечатление, будто Рипа сообщает им криптографический код для распознавания образов. Однако если бы они провели над книгой чуть больше времени, то увидели бы, что намерение автора – иное. Оказывается, что «принцип пересечений», постулированный для программы в духе наставления Каро, применим и к методу символизации, который предлагает Рипа. Так удачно совпало, что понятие Одиночества и его описание читается у Рипы как сжатый вариант более подробного текста Каро. Аллегию Одиночества следует изображать «женою, облаченной в белое, с одиноким воробьем, сидящим у нее на голове, держащей под мышкой правой руки зайца, в левой же длани – книгу». И заяц, и воробей упомянуты у Каро, и хотя воробей в нашем представлении – птица скорее общественная, Рипа цитирует 102-й псалом, в котором говорится «*Factus sum sicut passer solitarius in tecto*».\* Однако, если бы кто-то захотел интерпретировать любого воробья в ренессансной живописи как символ одиночества, он бы сильно ошибся.

Рипа недвусмысленно показывает, что символы, которые он использует как атрибуты, суть иллюстрированные метафоры. Метафоры не имеют обратного хода. В каких-то контекстах заяц и воробей могут изображаться из-за ассоциации с одиночеством, но у них есть и другие качества – заяц, например, может ассоциироваться с трусостью. К тому же Рипа четко держал в голове, что его метод не работает без помощи языка. «Если мы не знаем имен, невозможно проникнуть в знание о значениях, кроме как в случае самых избитых рисунков, коих использование сделало их общеузнаваемыми». Если мы спросим, зачем, коли так, было изобретать столь трудно узнаваемые персонификации, то ответ следует искать в общей теории символизма, что выходит за рамки задачи непосредственной расшифровки.

---

\* И сию, как одинокая птица на кровле. Пс. 101, 8.

## Философия символизма

Этому-то вопросу и посвящен главный очерк книги. В «Icones Symbolicae» выделены две такие традиции, но ни одна не рассматривает символы в качестве общепринятого кода. То, что я назвал аристотелевской традицией (к ней принадлежат и Рипа, и Каро), основано на теории метафор и целей, приводящей к тому, что можно назвать методом визуальных дефиниций. Мы узнаем про одиночество, изучая то, что с ним ассоциируется. Другая традиция, которую я назвал неоплатонической или мистической интерпретацией символов, еще резче противоречит идее общепринятого языка знаков. В этой традиции смысл знака не устанавливается соглашением, но сокрыт в нем самом и может быть отыскан знающими людьми. В этом представлении, которое в конечном счете восходит скорее к религии, чем к межчеловеческому общению, символы видятся загадочным языком божественного. Авгур, читающий знамения, мистагог, разъясняющий священный обряд, или жрец, толкующий храмовое изображение, иудейский или христианский вероучитель, размышляющий над значением Слова Божьего, имеют между собой хотя бы то общее, что все считают символ загадкой, в которую дано проникнуть только отчасти.

Это представление о божественном языке подробно разработано в традиции библейских экзегетов. Самое рациональное его изложение содержится в знаменитом отрывке из святого Фомы<sup>16</sup>.

Любая истина может быть явлена двумя способами: в вещах или в словах. Слова означают вещи и одна вещь может означать другую. Создатель вещей может, однако, не только выразить смысл словами, но и заставить одну вещь означать другую. Вот почему Писание содержит двоякую истину. Одна заключена в вещах, названных использованными словами – буквальный смысл. Другая – в том, как вещи становятся фигурами других вещей, и это составляет духовный смысл.

Речь здесь идет о вещах, которые участвуют в библейском повествовании и видятся в то же время прообразами вещей грядущих. Если Писание говорит, что жезл Ааронов «расцвел, пустил почки, дал цвет и принес миндали» (Числ. 17, 8), то его можно истолковать как провозвестие Креста; миндаль сам по себе символ, ибо оболочка его горька, подобно Страсти, а ядро сладко, подобно торжеству Искупления.

Однако святой Фома предостерегает нас от использования этого метода для перевода однозначных символов в дискурсивную речь. Для вещей, в отличие от слов, нет авторитетного словаря, и, по его мнению, быть не может.

Не по недостатку власти из духовного смысла нельзя вывести убедительных доводов, дело тут скорее в природе сходства, на котором основан духовный смысл. Ибо одна вещь может иметь сходство со многими; вот почему невозможно перейти от упомянутой в Писании вещи к единственному смыслу. Например, лев может означать Господа по одному сходству и дьявола по другому.

Святой Фома, как можно увидеть, вновь связывает отсутствие у «вещей» конкретного значения с доктриной о метафоре. Однако, когда происхождение метафор почитается божественным, самая их неоднозначность обретает для читателя Священного Слова особую притягательность. Он чувствует, что человеческий ум не в силах исчерпать весь смысл или смыслы, заключенные в языке Божества. Каждый символ содержит множество смыслов, которые размышление или изыскания способны выявить лишь частично. Нам следует помнить, какую роль некогда играли эти размышления в жизни людей ученых. У монаха в келье было всего несколько текстов, чтобы читать и перечитывать, обдумывать и толковать, и долгие часы с успехом заполнялись поисками смысла. И это отнюдь не было лишь упражнением ищущего занятий праздного ума. Раз откровение дается людям в загадках, значит эти загадки, воплощенные в Писании, а также в языческих мифах, надо распутывать вновь и вновь, чтобы найти ответы на вопросы истории и природы. Метод отыскания смысла помогал священнику составлять проповеди на каждый день по заданным текстам, приспособлявая их к меняющейся жизни прихожан, санкционировал чтение языческих поэтов, которых в противном случае следовало бы изъять из монастырских библиотек, добавлял значимости украшению храма и управлению священных обрядов.

Всех, кто читал ренессансные тексты, одновременно изумляет и удручает, сколько учености и хитроумия тратилось на такое приложение методов экзегезы к самым разным источникам, изображениям или событиям. Для иконолога очень велик соблазн подражать этим методам и в свою очередь приложить их к творениям прошлого.

## Уровни смысла?

Но прежде, чем поддаться соблазну, давайте помедлим и спросим себя, до какой степени применим этот подход к толкованию старинных изображений? Да, в каждом из них можно вычитать любого рода подтексты (в терминологии Хирша), но должны ли они нести более одного смысла? Должна ли картина содержать, как сейчас иногда утверждается, четыре разные смысла, которые экзегеты предполагали в Священном Писании, и которые читатель, по мысли Данте, должен увидеть в его «Комедии»?

Я не знаю ни одного средневекового или ренессансного источника, где бы эта доктрина распространялась на произведения изобразительного искусства. Хотя подобные доводы *ex silentio* никогда не убеждают до конца, ясно, что вопрос требует дальнейшего обсуждения. Начать его можно с приведенной выше мысли святого Фомы о различии в значениях слов и вещей. Новейшая иконологическая литература обращает большое и вполне оправданное внимание на символический потенциал предметов, изображенных на религиозных картинах, особенно относящихся к позднему средневековью.

Пановский, в частности, подчеркивал значение того, что он назвал «замаскированным символизмом» в раннем нидерландском искусстве<sup>17</sup>. «Вещи» на некоторых религиозных картинах подкрепляют или углубляют смысл. Свет, падающий из церковного окна в Благовещении ван Эйка – метафора Непорочного зачатия, а два стиля здания символизируют Ветхий и Новый Завет. Хотелось бы, конечно, иметь больше свидетельств, что подобные символы и метафоры *заказывались* художнику, но нет сомнений, что религиозная живопись и впрямь использует вещи в качестве символов. Безусловно, Младенец-Христос у Боттичелли не случайно благословляет колосья и виноград, символы Евхаристии, а деревья на заднем плане Берлинской Мадонны имеют символический смысл, что подтверждают свитки с цитатами из Писания<sup>18</sup>.

Я возвысилась, как кедр на Ливане и как кипарис на горах Ермонских; я возвысилась, как пальма в Внгадди и как розовые кусты в Иерихоне; я, как красивая маслина в долине и как платан, возвысилась». (Сирах. 24, 14-16)

О способности «вещей» нести символический смысл знал и Леонардо, когда изобразил Младенца-Христа с веретеном формой напоминающим крест<sup>19</sup>. Однако до какой степени в этих и подобных случаях можно говорить о нескольких смыслах? Мы имеем иллюстрацию события, и вещи, в событии участвующие, отражают и расширяют его смысл. Но такой символизм возможен лишь в рамках того, что я предложил назвать доминантным смыслом, желаемым смыслом или главной целью картины. Если картина не изображает Благовещения, окно само по себе ничего означать не может, колосья и гроздья, если не служат объектом благословения на картине с Мадонной, не становятся символами Евхаристии. Здесь, как везде, символ выступает в роли метафоры, которая обретает заданный смысл в определенном контексте. У картины не множество смыслов, а всего один.

На мой взгляд, этому не противоречит и лучше всего задокументированный случай применения экзегезы к ренессансной картине, знаменитое описание «Св. Анны» Леонардо, сделанное Фра Пьетро да Новеллара:

Здесь изображен Младенец Христос, примерно году от роду, который словно бы спрыгивает с материных колен, тянется к агнцу и хочет прижать его к себе. Мать словно бы привстает с колен святой Анны и крепко держит Младенца, чтобы оторвать его от агнца, жертвенного животного, означающего крестное страдание. Святая Анна немного приподнимается со своего сидения и как бы хочет помешать дочери оторвать младенца от агнца: это, возможно, означает Церковь, которая не хочет предотвращения Христовых страстей.<sup>20</sup>

Ученого монаха, вице-генерала ордена кармелитов, вероятно, озадачило количество движений, которое Леонардо привнес в сюжет, традиционный изображаемый в виде иерархической группы. Возможно, у художника был на этот случай готовый ответ. Однако толкование взаимодействия между фигурами в терминах грядущей драмы искупления не порождает нового уровня смысла. Традиционная группа, например, с Сиенского алтаря четырнадцатого века, не претендует на реализм. Никого не пытаются уверить, что Дева с Младенцем на руках садилась к матери на колени. Младенец – символический атрибут Девы, а Дева, в свой черед – атрибут святой Анны. Это – символическая связь того же рода, что рассматривается

далее в очерке о Товии и Ангеле. Ее символизм не спрятанный, но открытый. Когда Новеллара предполагает, что святая Анна может означать Церковь, он вносит внешний элемент, вполне вероятно не входивший в намерения Леонардо.

В этом отношении толкование Новеллары сильно разнится от другого, приведенного в сонете Джироламо Касио на ту же картину, который заканчивается так:

Святая Анна, которой ведомо,  
Что Иисус принял человеческий образ,  
Дабы искупить грех Адама и Евы,  
С набожным жаром речет ко дочери:  
Берегись, коли хочешь удержать Его,  
Ибо жертва сия назначена небом.

В этом толковании, как видно, нет и намека на второй смысл. Здесь всего лишь подразумевается, что святая Анна обладает пророческим даром и видит скрытые в «вещах» знамения. В таком понимании картину по-прежнему можно считать именно иллюстрацией, а не аллегорией.

## Психоаналитический подход

Так случилось, что выбранный нами пример служит в то же время хрестоматийным образцом психоаналитического толкования произведений искусства. В своем знаменитом очерке о Леонардо Фрейд утверждает, что в этой композиции отразились детские переживания художника. У незаконного ребенка, принятого в семью, было «две матери», у одной из которых имелись все основания прятать тайную горечь за вымученной улыбкой. Можно доказать, что Фрейд был под сильным впечатлением романа Д. Мережковского о детстве Леонардо<sup>22</sup> и вовсе не представлял себе иконографическую традицию, в которой художник рос<sup>23</sup>. Однако, слишком упирая на эти источники ошибок, мы упустили бы гораздо более важный методологический момент. Даже если бы у Фрейда были более убедительные свидетельства, если бы психоаналитик вытянул у самого Леонардо, что тот связывал свои детские переживания с этой самой картиной,



все равно она изображала бы не родную и приемную мать художника, а святую Анну и Деву Марию. Это важно прояснить, поскольку открытия психоанализа безусловно укрепили привычку искать в каждой конкретной работе несколько «уровней смысла». Однако такой подход путает причину и следствия. Всякая человеческая деятельность, включая и создание картины, обусловлено большим и даже бесконечным числом причин. В данном контексте психоаналитики любят говорить о «множественности причин» – концепция вполне полезная, так как напоминает, что мотивация наших слов, поступков или сновидений складывается из множества мотиваций. Однако, строго говоря, любое событие обусловлено «множественными причинами» – мы увидим это, если внимательно проследим всю причинную цепь, все задействованные законы природы. Пусть детские впечатления Леонардо и впрямь стали одной из причин, побудивших его взяться за этот заказ, но ведь были и другие, и каждую можно убедительно проследить от самого истока. Может, задача привлекла его своей сложностью, может, он просто нуждался в деньгах.<sup>24</sup> В таких случаях главное – не путать бесчисленные причинные цепочки, ведущие к созданию работы, и ее смысл. Иконолога занимает последний. Историк пусть помнит о сложности и трудноустановимости причин.

Может быть, мы избежим затруднений, создаваемых проблемой авторского намерения, если еще тверже, чем Хирш, скажем, что желаемый смысл – категория отнюдь не психологическая. В противном случае предложение, написанное компьютером, не могло бы иметь смысла. Мы озабочены категориями общественного восприятия, как в случае всех символов и знаковых систем. Они-то, при всей своей размытости, и должны занимать иконолога.

Это хорошо иллюстрирует описание, которое Бенвенуто Челлини дал своей «Солонке». Здесь в четком виде использован принцип приличий. Солонка служит для соли и перца, продуктов моря и суши, соответственно Челлини изобразил Нептуна и персонификацию Земли. Однако, описывая свой прославленный шедевр, он подчеркивает, что это далеко не все: «Я устроил так, чтобы ноги мужчины и женщины изящно и искусно переплелись, будучи одна вытянутой, другая согнутой, что означает земные горы и долины».<sup>25</sup> Бессмысленно спрашивать, существовала ли эта глубокая мысль изначально, как жестоко любопытствовать, должны ли колени

Нептуна означать волны морские. Разумеется, художник вправе украшать свой замысел рациональными объяснениями. Важно, что работа не сопротивляется конкретному толкованию. Интерпретация не порождает противоречий, мы не слышим диссонанса. Рассматривая произведение искусства, мы всего лишь проецируем на него новые, отсутствовавшие прежде значения. И это правильно, если мы хотим, чтобы работа для нас ожила. Расплывчатость, полутона, «открытость символа» – важная составная часть любого произведения искусства; об этом пойдет разговор в очерке о фресках Станцы дела Сеньятура Рафаэля<sup>26</sup>. Однако историк должен еще и хранить смирение перед лицом свидетельств. Ему следует помнить, что невозможно провести черту между значащими и незначащими элементами. Искусство всегда открыто для переосмысления, и если толкование выходит правдоподобным, нам не узнать, в какой мере это часть первоначального замысла. Мы помним противоречивые свидетельства о каламбуре с «зарытой стрелой», который то ли облыжно приписан Гиалберту, то ли входил в авторское намерение.

### Коды и аллюзии

Так получилось, что параллель этому каламбуру существует и в искусстве Возрождения. Вазари рассказывает, что Винченцио из Сан Джиминьяно расписал по эскизам Рафаэля фасад одного дома в Борго, в Риме. Роспись изображала циклопов, кующих молнию Юпитера, и Вулкана за работой над стрелами Купидона<sup>27</sup>. Здесь, как нам объясняют, содержится аллюзия на имя домовладельца, некоего Баттифери, что значит «бить железо». Если рассказ верен, то сюжет был выбран в качестве того, что геральдика называет «говорящей эмблемой». Иконологу очень полезно читать о таких аллюзиях, поскольку вновь приходится сознаваться, что сами бы мы в жизни не угадали.

Описывает Вазари и праздничные сооружения, воздвигнутые Аристотеле да Сангалло в 1539 году к бракосочетанию герцога Козимо Медичи с Элеонорой Толедской<sup>28</sup>. В декорациях было использовано большое число исторических, геральдических и символических сюжетов, представляющих эпизоды возвышения семьи Медичи и жизни самого герцога. Однако между возведением Козимо в герцогское достоинство и победой при

Монтемурло затесался эпизод из двенадцатой книги Ливия про трех дерзких посланцев Кампаньи, за свои возмутительные требования изгнанных из Римского Сената – аллюзия, как объясняет Вазари, на трех кардиналов, тщетно пытавшихся убрать герцога Козимо из правительства. Вот уж поистине аллегорическое прочтение истории, ибо «аллегория» буквально означает «иносказание». Опять-таки, никто бы не сумел разгадать значение картины, дойди она до нас вне контекста. Но даже в таком крайнем случае неверно было бы говорить о разных уровнях смысла. История отсылает к событиям, в точности как Эрот отсылает к человеколюбию лорда Шефтсбери. В данном контексте желаемый смысл один, хотя его и постарались сделать не слишком явным, чтобы не задевать кардиналов.

Характерно, впрочем, что к коду прибегли в праздничном сооружении, которому предстояло стоять недолго. Тайные коды и аллюзии подобного рода гораздо реже встречаются в произведениях, создававшихся на века.

Более того, коды невозможно взломать с помощью одной только изобретательности. Напротив, есть опасность, что шифровальщик начнет видеть коды повсюду.

В мрачные дни Второй Мировой войны английский ученый получил от великого датского физика Нильса Бора телеграмму, в которой тот интересовался «новостями о Мод».<sup>29</sup> Поскольку Бор одним из первых заговорил об использовании радиоактивного распада для создания сверхбомбы, ученый заключил, что телеграмма зашифрованная. Бор явно хотел знать новости о M-A-U-D, “Military application of uranium disintegration” (военное применение уранового распада). Расшифровка казалась настолько правдоподобной, что «Мод» превратилось в кодовое слово для работ над атомной бомбой. И все же это была ошибка. Бор тревожился о своей старой нянюшке, которая жила в южной Англии и которую действительно звали Мод. Разумеется, всегда можно пойти дальше: объявить, что Бор имел в виду и нянюшку, и атомную бомбу. Провергнуть такое толкование нелегко, но в том, что касается иконологии, оно должно быть либо подтверждено документально, либо отброшено.<sup>30</sup>

Насколько мне известно, ни Вазари, ни один другой автор пятнадцатого-шестнадцатого веков ни разу не написал, чтобы та или иная картина или скульптура должна была нести два разных смысла или представлять два разных события одним и тем же набором фигур. Отсутствие подобных

свидетельств кажется мне тем более весомым, что Вазари явно очень любил такие тонкости и у себя, и у своих ученых собратьев. Трудно вообразить, какую роль играло бы это изображение в контексте данного цикла или росписи. Упражнение в остроумии, столь любимое в ту эпоху, в том и состояло: придать изображению такой смысл, чтобы оно заиграло в новом, неожиданном свете.

## Жанры

Мы вернулись к вопросу приличий и институциональной функции изображений в интересующий нас период. Ибо демонстрация двусмысленности, обнажение многозначности, и впрямь имело место в Ренессансной культуре, но лишь в одной частной области символизма – *impresa*. Придуманное дворянином сочетание эмблемы с девизом редко обнаруживало остроумие, но часто служило его мишенью. Я обсуждаю философские основания этой традиции в «*Icones Symbolicae*». <sup>31</sup> Однако отдельно стоящий символ, которому так легко и приятно приписывать самые разнообразные смыслы, и структурно, и назначением отличается от произведения искусства, которое заказывают художнику. В крайнем случае, он помещается на раме или разворачивается в цикле фресок, выстроенных вокруг такого изображения.

Но если иконолог должен помнить о методах фигурного девиза и их месте, ему не следует забывать и о другой крайности ренессансного искусства, свободной игре форм и гротесков, которая столь же хорошо вписывается в теорию приличий. В противоположность парадному залу коридор, а уж тем паче – садовая лоджия, не должны были изображать достоинство. Здесь забавным гротескам дозволялось резвиться от души; такие ренессансные авторы, как Вазари, не только разрешали, но и предписывали художнику дать себе волю и явить изобретательность и фантазию в этой «живописи без правил». <sup>32</sup> Загадочные сочетания, чудовища и гибриды гротесков – откровенный продукт ничем не скованного расшалившегося воображения. Возьмите любой из них в изоляции, поместите на видное место в солидном здании, и каждый сочтет за должное искать в нем глубокий символический смысл. Гротеск станет иероглифом, требующим разгадки. Верно, что даже в эпоху Возрождения некоторые авторы забавлялись этим

сходством между гротесками и священными символами древних мистерий, но лишь затем, чтобы оправдать этот вид искусства, столь малопочтенный с точки зрения теории приличий.<sup>33</sup> В отличие от людей высококоченных миряне радовались игре форм и причудливой непоследовательности смыслов. Я не знаю другого документа, который бы лучше демонстрировал эту свободу от пут логики, допустимую в ренессансном саду, чем сделанное Джованни Ручеллаи описание фигурно подстриженных деревьев в его Вилла ди Кваракки, где можно было лицезреть «корабли, галеры, замки, колонны и пилястры... великанов, мужей и жен, геральдических животных со штандартами города, обезьян, драконов, кентавров, верблюдов, ромбы, маленьких духов с луками и стрелами, кубки, лошадей, ослов, коров, собак, оленей и птиц, медведей и диких вепрей, дельфинов, сражающихся рыцарей, лучников, гарпий, философов, Папу, кардиналов, Цицерона и другое тому подобное».<sup>34</sup>

Мало удивительного, что, по словам владельца, никто не мог пройти мимо, не поглазев с четверть часа на эти диковинки. И все же ясно, что встретить подобный список в другом контексте, кроме садового оформления, иконологу потребовалась бы завидная изобретательность, чтобы найти смысл в таком сочетании Папы и кардиналов с философами, великанами, верблюдами и гарпиями.

Снова мы видим подтверждение методологического правила, на котором настаивает Хирш: интерпретация идет последовательными шагами, и первый, определяющий шаг – установление жанра данной работы. История интерпретаций полна провалов, вызванных одной исходной ошибкой. Как только вы сочли, что водяные знаки в книге шестнадцатого века – код тайной секты, вам покажется, что читать водяные знаки можно и даже легко;<sup>35</sup> можно не ходить за более близкими примерами, да и смеяться тут не над чем. В конце концов, если бы мы не знали из независимых источников, что цикл фресок Тадео Цуккаро, описанный в приведенном наставлении Каро, создавался для вполне обычного кабинета, куда монсиньор удалялся от придворной суеты, и где, посему, роспись посвящалась одиночеству, мы почти наверняка сочли бы его местом поклонения загадочной синкретической секты.

Иконология должна начинать с изучения институций, а не символов. Да, гораздо увлекательней читать и сочинять детективы, чем штудиро-

вать поваренные книги, но именно они расскажут нам, как принято готовить и, *mutatis mutandis*, можно ли сладкое подавать перед супом. Нельзя совсем исключить, что на пиру у какого-то чудака перемены шли в обратном порядке, и в этом кроется разгадка преступления, но уж если мы постулируем такого рода странное исключение, и мы, и читатель должны это знать.

Есть одно методологическое правило, которого надо придерживаться, распутывая загадки прошлого. Наши построения могут быть сколь угодно дерзкими – а смелость не порок – но такое построение не может служить трамплином для новых, еще более дерзких гипотез. Иконолог должен быть в состоянии вернуться с любого отрезка своего пути и сказать, известны ли программы, подобные той, что он реконструирует, в источниках того времени, или только в работах его собратьев. Иначе мы рискуем выстроить мифический символизм, примерно как мудрецы Возрождения построили ложную иероглифику на коренном непонимании природы египетского письма.

В сборнике есть по меньшей мере один очерк, к которому следует отнести это предостережение. Толкование «Мифологий» Боттичелли в свете неоплатонической философии остается настолько предположительным, что нельзя ссылаться на него в дальнейших неоплатонических толкованиях, если они не устоят сами по себе. В кратком введении я объясняю, почему поместил здесь эту статью, несмотря на ее рискованную гипотетичность. Я надеюсь получить некоторое подкрепление в общих соображениях, которые привожу в очерке «*Icones Symbolicae*». Однако, по счастью, выводы статьи не зависят от правильности толкования этой конкретной серии картин. Даже если Мод – действительно Мод, многие телеграммы военного времени сообщали больше, чем значилось в их тексте.



Последователь Вероккьо: Товия и Ангел. Лондон, Национальная галерея

## ТОВИЯ И АНГЕЛ

Так с вашей мыслью должно говорить,  
Лишь в осязаемом черпающем познание,  
Чтоб разуму затем его вручить.

. . . . .  
И Гавриила в человеческий вид,  
И Михаила церковь облакает,  
Как и того, кем исцелен Товит.

*Данте. Божественная Комедия. Рай, Песнь четвертая\**

«Товия и Ангел» из Национальной Лондонской галереи – картина довольно заурядная, и, казалось бы, ничем не возбуждающая любопытство историка. Однако, копнув глубже, мы, как всегда, убедимся, сколь мало можно принимать на веру.

Дело не в том, что имя художника неизвестно. После долгих споров ее договорились отнести к «школе» или «мастерской» Вероккьо<sup>1</sup>. В самом слове «мастерская» есть простоватый ремесленный оттенок, который вполне подходит картине. Собственно, это все, что мы знаем достоверно: к середине кватроченто флорентийскими художниками было написано несколько сходных картин на эту же тему, в манере, предполагающей скорее «мастерскую», чем «студию»<sup>2</sup>. Лондонский «Товия» – более-менее повторяет центральную группу знаменитой картины из Уффици во Флоренции, приписываемой Боттиччини, а у той, в свою очередь, есть пара в Турине. Похожие существуют в различных европейских коллекциях. Еще больше, вероятно, утрачено. Из записок флорентийского художника Нери ди Биччи мы знаем, что он один написал для разных заказчиков не менее девяти версий этого сюжета<sup>3</sup>. Эту тему любили и ранние флорентийские граверы<sup>4</sup>. Такая распространенность данного сюжета во Флорентийском Возрождении тем более примечательна, что в религиозных произведениях Средних Веков он встречается крайне редко.

Для объяснения этих картин предложена убедительная на первый взгляд теория. Она гласит, что история Товии есть история деловой поездки<sup>5</sup>. Слепой отец отправляет юного Товию в далекие Раги Мидий-

\* Пер. М.Лозинского. Это исследование – слегка расширенная версия статьи, опубликованной в Harvest. 1: Travel, London, 1948, pp. 63–67.



ские за десятью талантами серебра, которые он отдал на сохранение своему единовверцу Гавайау. Флорентийские купцы часто посылали сыновей в дальние страны с подобными же поручениями – разве не должна была эта история трогать их сердца? Теория утверждает, что отцы заказывали картины по обету, в благодарность за счастливое возвращение сыновей или с просьбой сохранить их в пути. Такой взгляд принят почти всеми, но ничем документально не подтвержден. Верно, путешествие Товии в Мидию упоминается в церковных молитвах среди других библейских прецедентов божественного хранения путников. Несколько северных картин пятнадцатого века изображают Товию и Ангела рядом с тремя волхвами, другими путниками, часто упоминаемыми в молитвах. Однако сводить приложение этой истории к буквальной параллели с купцом, отправляющим сына за границу, значит рационализировать свой подход, неверно понимая роль Писания в жизни прошлого. Столетия сочинения проповедей превратили Священное Слово в орудие на самые разные случаи. Углубляясь в религиозные трактаты, посвященные книге Товита, мы видим, как ее содержание каждый раз применяется к новой ситуации. Святой Амвросий долго рассуждает о том, что Товит не потребовал процентов на свое серебро, а затем обрушивается на ростовщичество. Немецкий епископ шестнадцатого века, И. Гоффман, проходит всю книгу глава за главой, чтобы подкрепить свой злободневный комментарий. А кто из современных читателей этих строк не вспомнит рассказы о европейском сопротивлении в военном и послевоенном мире?

Но над всеми этим частными приложениями истории про Товию стоит эпическая повесть об Архангеле Рафаиле<sup>6</sup>. Больше нигде в Библии ангел не раскрывает людям своего имени и природы. Его имя означает «Бог исцелил», и сам он выступает в роли великого целителя. Это он поведал Товии о чудесных свойствах рыбьих внутренностей. Его совет помог избавить Сару от демона, умертвившего семерых ее мужей, а Товии – обрести предназначенную ему жену и вылечить отца от слепоты. Поскольку он выкурил злого демона, и тот «убежал в верхние страны Египта», церковь отождествляет Рафаила с Ангелом Откровения (8, 3), который «стал перед жертвенником, держа золотую кадильницу».

Все эти факты упоминаются в церковной службе на день Архангела Рафаила. В древнем гимне этому празднику Рафаил назван врачом (*nostrae*



Последователь Балдовинетти: Товия и Ангел.  
Сан Джованни Валдарно, Санта Мария delle  
Грацие



Архангел Рафаил в дьяконском облачении. Флорентий-  
ская гравюра. Лондон, Британский музей

*salutis medicus*), которого просят «безопасно возвратить нас к нашему отцу», и чтобы «слепые из числа верных увидели свет». Ясно, что каждая из этих просьб имеет много значений. Образы почерпнуты из Писания, но смысл их расширен, чтобы включить нас всех.

Флорентийская картина пятнадцатого века на ту же тему несет надпись в похожем ключе: «Рафаиле-целителю, всегда со мной буди, как был еси с Товией, на всяком пути моем»<sup>7</sup>. Опять-таки, речь идет не только о телесном здоровье и не только о физическом «пути». В языке религиозного символизма каждое слово окружено целой сферой метафорических приложений. Если лишить его этих обертонов и оставить только буквальный смысл, оно утратит свою значимость.

Похоже, что эти картины столкнулись с полным непониманием. Их считают иллюстрациями библейского рассказа и то хвалят за «наивный реализм» в воспроизведении эпизода, то ругают за многочисленные расхождения с текстом. Элементы наивного реализма в них, безусловно, присутствуют. Не только собака, рыба и сам юный Товия написаны с натуры, но и многие другие детали как бы подтверждают намерение живописца реконструировать рассказ со всей живой достоверностью мистерий. Так, Товия несет в руке свиток, на котором можно разобрать слово «Ricordo». Это – «расписка» Гавайла, которую Товия предъявит в Рагах в подтверждение своей личности. Однако такое желание перевести рассказ в конкретные зрительные термины не означает, что художник и впрямь вообразил себя стоящим на дороге в Мидию и рисующим проходящих путников. Надо довести идею реализма до такой крайности, чтобы понять, насколько отличен подход художника.

Явно не пренебрежение текстом заставило его так вольно обойтись с рассказом. Он отлично знал, что в Библии Рафаил представляется человеком по имени Азария. Он не мог не помнить, чтобы рыба, испугавшая юного Товию, была огромного размера, и что ее испекли и съели (за исключением целительных внутренностей) прежде чем тронуться в дальнейший путь. Зачем же он в таком случае отступает от текста? Ответ прост. Юноша несет рыбу, потому что без этой эмблемы мы бы не узнали в нем Товию. Азария написан с крыльями, потому что иначе мы не узнали бы в нем ангела. И, наконец, его сопровождает Товия, не потому, что художник хотел проиллюстрировать конкретный момент рассказа, но потому,

что без юного спутника с рыбой мы не узнаем в архангеле Рафаила, целителя. В сущности, Товия – эмблема Рафаила, как колесо – эмблема святой Екатерины.левой рукой Рафаил держит за руку Товию, а правой сжимает золотой сосуд. Этот сосуд с рыбьими внутренностями отождествляется с золотой кадиальницей (*turibulum*) Ангела из Откровения. Каждый Архангел получается свою эмблему от обстоятельств, в которых его упоминает Библию. Гавриил обычно держит лилию Благовещения, архангела Михаила изображают с мечом и драконом или с весами, на которых он взвешивает души в День Страшного Суда. Однако эти опознавательные символы священных фигур не следует смешивать с намерением изобразить их реалистически. Слишком часто забывают напоминание Данте, вынесенное в эпиграф этой статьи. Как иначе объяснить, что Трех Архангелов (каждый со своей эмблемой) часто описывают как Товию с Рафаилом, Гавриилом и Михаилом, что не только противоречит Библии, но и демонстрирует полное непониманием использованной системы символов. Такое же непонимание породило общее название «*Sacra Conversazione*» для картин, изображающих нескольких святых – включая иногда Рафаила с его эмблемой Товией. Такие картины, повторяю, не должны были представлять реальную сцену небесной жизни или конкретный библейский эпизод. Священные персонажи изображены или обозначены различными контекстами, в которых их упоминают священные тексты. На флорентийской гравюре пятнадцатого века наш архангел предстает не только с Товией, но и в дьяконском стихаре с орарем, что должно вызвать в памяти отрывок из Откровения.

Здесь, как всегда, изучение смысла нельзя отрывать от оценки формы. Тех, кто считает нашу картину иллюстрацией библейского эпизода, отчасти шокировала развернутая фигура Рафаила, и впрямь странная, если бы художник хотел нас убедить, что Азария шагает по дороге, столь пылко беседуя со своим спутником. Но все встает на свои места, едва за поверхностью иллюстрации мы различим символический смысл. Ангел – вот кто главный персонаж картины. Художник должен явить его целиком, как любого святого, нарисованного для того, чтобы верующий мог обратиться к нему молитву. Здесь по-прежнему действительны иератические формулы символического средневекового искусства. Товия, с другой стороны, фигура из иного мира. Изображая его, художник был не связан требованиями

религиозного искусства. Дело Товии – шагать рядом, беседа с провожаемым. Тут можно было дать волю новому реализму. Оставался вопрос – как соединить это в единое целое. Художник решил его, развернув фигуру Рафаила, чтобы тот глядел на кадьльницу и как бы рассуждал о внутренностях рыбы. Архангел опережает Товию, и все же мы чувствуем, что можем обратиться к нему, пока он не скрылся из виду. Подобно «Святой Анне» Леонардо, скромное произведение мастерской являет собой компромисс между двумя противоположными живописными концепциями – символической и предметно-изобразительной.

Именно этот символический элемент, так часто незамечаемый, связывает картину с сетью отсылок, которая, для религиозного ума, охватывает целую вселенную. В этой системе каждый символ отсылает к следующему. Рыба указывает на Товию, Товия – на Рафаила, Рафаил, целитель – на драму спасения, разыгрываемую во вселенной. Важно помнить, что для тех, кто заказывал и писал картину, эта система отсылок не была предметом рационального осмысления. Для них смысла и действенность переплетались неразрывно. Образ Рафаила не просто «изображает» библейский символ. Он несет в себе его смысл, а, следовательно, и действенность; он помогает жертвователю войти в общение с теми силами, зримым выражением которых служит.

Опасно слишком далеко углубляться в эти вопросы, ибо легко исказить образ мыслей, пытаясь перевести его на язык иного порядка. Но, не зная этой основы, мы не сможем понять даже формальных проблем религиозного искусства.

Такова часть вопросов и сомнений, осаждающих историка, когда он стоит перед нашей картиной. Но есть и другие. Почему эта тема вдруг стала столь популярной именно в кватроченто и именно во Флоренции? Может быть, мы никогда этого не узнаем. Однако, на мой взгляд, следует обратиться к «*Compagnia di Raffaello*», для которой был написан хранящийся в Уффици прототип, и к которой легко проследить многие другие картины на эту тему<sup>8</sup>. Общество было основано во Флоренции в 1409 золотых дел мастером для религиозного наставления юношества. Подобные религиозные братства играли значительную роль в жизни города.<sup>9</sup> Создаваемые для взаимной поддержки, они часто вербовали членов из трудящихся сословий и вскоре приобрели заметный политический вес. В 1425 году

Козимо де Медичи, боровшийся тогда за власть, решил нанести удар по самому влиятельному из этих братств, “Compagnia della Misericordia”. Его принудительно слили с конкурирующим братством “Bigallo” и таким образом лишили индивидуальности. Многие члены отказались войти в новую организацию и покинули общество. Мы знаем, что распущенное братство одной из главных своих задач считало погребение мертвецов, и что покровителем их был «Святой Товит», чье милосердие к мертвым снискало столь щедрую награду у Бога. Мы знаем, что место сбора “Misericordia” украшали фрески из жизни Товита. “Misericordia” оставалась под запретом до 1475 года, но память о ней не умирала. В тот год на улице Флоренции нашли брошенное непогребенное тело, и поднялось сильное возмущение, приведшее к восстановлению братства. Именно в промежутке между этими двумя датами и написано большинство «Товий». Не вправе ли мы предположить, что «Compagnia di Raffaello» обязана частью своей популярности притоку членов из запрещенной “Misericordia”? На это указывает еще один факт.

Через два года после насильственного слияния, численность «Compagnia di Raffaello» настолько выросла, что Козимо де Медичи постарался ее расколоть. Он предложил ее членам основать еще одно братство – «della Purificazione di S.Zanobi, detto di S.Marco» – которому предоставил место для встреч в своем любимом монастыре Сан Марко. Была ли это попытка добиться подкупом того, чего не удалось достичь силой? Не была ли «Compagnia di Raffaello» всего лишь «подпольным» вариантом “Compagnia della Misericordia” – объединением недовольных политикой Медичи?

Лишь кропотливый труд в неисчерпаемых архивах Флоренции может обратить эту догадку в убедительную гипотезу. Однако даже догадка не будет вполне бесполезной, если напомним, что эти картины, помимо своего религиозного смысла, еще и составляли часть того общественного контекста, о котором мы так мало знаем.



Боттичелли: Паллада и кентавр. Флоренция, Уффици

## МИФОЛОГИИ БОТТИЧЕЛЛИ

Исследования неоплатонического символизма

### Постскрипtum вместо предисловия

Статья о мифологиях Боттичелли задумана и написана почти двадцать пять лет назад. Ее целью было показать, что мифологические картины Боттичелли можно связно прочесть в свете неоплатонического истолкования. Чтобы обосновать эту точку зрения, прежде в литературе не встречавшуюся, я собрал большое количество текстов, принадлежащих главным образом Марсилио Фичино, лидеру неоплатонического Возрождения во Флоренции. Хотя сейчас я не столь уверен в правильности избранной тактики, не могу упрекнуть себя в излишней категоричности.

Два исследователя интересующего нас периода согласились с моей гипотезой – Фредерик Харт в предисловии к книге «Сандро Боттичелли» (Амстердам, 1954) и Андре Шастель во введении к аналогичной книге, изданной в Лондоне в 1959 году. Эрвин Панофский в своей монографии «Ренессанс и “ренессансы” в западном искусстве» (Стокгольм, 1960) не только согласился с неоплатоническим прочтением, но и признал значимость основного отрывка из Фичино, на котором строилось толкование. Эдгар Винд в книге «Языческие мистерии в эпоху Ренессанса» (Лондон, 1958) предложил другое неоплатоническое прочтение. Обсуждая «Рождение Венеры», В.С.Хекшер<sup>1</sup> подчеркивает средневековые традиции, которые он видит в картине. П.Франкастель<sup>2</sup> подчеркивает этот элемент преемственности, идущий от средневековых мистерий и романов. Во второй статье<sup>3</sup> он еще теснее увязывает «Весну» с «Комментариями на некоторые свои сонеты» (*Commento sopra alcuni de' suoi sonetti*) Лоренцо Медичи и прославлением семейства Медичи.

Наконец, два автора ставят под сомнение аллегорическую трактовку картин и предлагают вернуться к более ранней концепции, которая возводит их не к философским взглядам Фичино, а к любовной поэзии Анджело Полициано, чей отрывок из стансов на турнир Джулиано Медичи долго считали ближайшей параллелью к картинам Боттичелли. Из этих двоих



А.Б. Ферруоло<sup>4</sup> все же допускает определенную связь с неоплатонической философией любви, а Чарлз Демпси<sup>5</sup> считает «Весну» прямой иллюстрацией классических текстов, связывающих Венеру с весной, а, следовательно, и параллелью к поздней поэме Полициано «Рустикус», восходящей к той же традиции.

Таким образом, результаты обсуждения – не в мою пользу, и я, естественно, сомневался, включать ли в книгу столь длинный очерк, который, повторяю, не претендует на доказательность. Решился я ради той самой проблемы метода, о которой рассуждаю во введении. Мне кажется, что иконологический анализ не должен сводиться к поиску текстуальных источников. Литература о «Весне» с избытком доказала – если это еще надо доказывать, – что древняя и ренессансная литература содержит бесчисленные упоминания о богине любви, красе ее садов, Флоре и грациях и даже о Меркурии. Я не отрицаю, что когда мы читаем эти гимны любви и весне, перед нашими глазами встают картины Боттичелли. Мало того, такие ассоциации не ограничены более ранними текстами; читая изящные описания Спенсера, трудно не вспомнить Боттичелли. Я не сомневаюсь, что художники и поэты действительно черпают из общей копилки идей и образов, которые проясняют друг друга. Я отнюдь не хочу принизить ученость моих коллег, указавших на многие пропущенные мной литературные параллели, но мне кажется, что именно их многочисленность не столько выявляет, сколько затемняет проблему. Во введении я привлек внимание к сформулированному Хиршем принципу, согласно которому, прежде чем интерпретировать тот или иной труд, надо по возможности установить его жанр. Эта моя исходная точка и даже самый принцип подхода как-то затерялись в последующем обсуждении. Может быть, в таком смещении акцентов виновен я сам – тем, что привел слишком много документов и апеллировал к господствующей теории о неоплатоническом характере Возрождения, а это создает опасность движения по кругу.

В то время, когда Боттичелли писал свои мифологии, они не принадлежали к какой-либо устоявшейся категории. Верно, что мифологические темы часто изображались в светском искусстве главным образом на на свадебных сундуках, ларцах или на шпалерах, но, насколько нам известно, Боттичелли первым написал мифологические картины такого монументального рода, размером и серьезностью сопоставимые с религиозными

творениями эпохи. То, что благодаря трудам Тициана и Корреджо стало привычным в XVI веке, было новаторством в конце 1470-х, когда Боттичелли писал «Весну», первую из своих мифологий. Имеем ли мы право рассматривать их в свете позднейшего развития? А ведь именно так поступают те, кто восхваляет Боттичелли как открывателя языческих сюжетов в живописи, первым написавшего нагую Венеру, и объявляют его глашатаем возрождения язычества, которое для большинства ассоциируется с Флоренцией Лоренцо Медичи. Как увидит читатель, мой очерк начинается с утверждения, что такая трактовка утратила значительную часть своей убедительности. Даже для XVI века Панофский и другие исследователи предлагают новое прочтение мифологического жанра и концентрируют внимание на неоплатонической концепции мифа как выражении не столько современной чувственности, сколько древней мудрости. Конечно, остается методологическая проблема – из того, что данный миф *может быть* истолкован символически, еще не следует, что в данном случае предполагалось именно такое прочтение. Вот почему я настаивал и настаиваю на предположительном характере моего неоплатонического толкования. Однако свою гипотезу я строил не на текстах, а на реконструкции исторической ситуации. Она-то, на мой взгляд, и может объяснить, как появился новый жанр картин, представленный «Весной». Ни в одной из последующих дискуссий не упоминалась моя реконструкция обстоятельств, побудивших заказать картины нового типа.

И «Весна», и «Рождение Венеры» написаны для виллы Кастелло, принадлежавшей троюродному брату Лоренцо Медичи – Лоренцо Пьерфранческо, для которого Боттичелли работал и после. Документы показывают, что виллу для него приобрели в 1478 году. Лоренцо было тогда всего пятнадцать лет. «Весна» стилистически точно вписывается в этот период, и потому давно высказано предположение, что ее заказали, отделяя виллу для Лоренцо Пьерфранческо. Теперь выяснилось, что в том же году Фичино направил юному Медичи моральное наставление в форме аллегорического гороскопа. Оно заканчивалось призывом к молодому человеку устремить взор на Венеру, олицетворяющую *Humanitas* («гуманность», «человечность»): пусть он отдастся очарованию этой прекрасной нимфы, которая полностью в его власти. Есть свидетельства, что Фичино очень серьезно относился к этому моральному поучению. Настав-

никам юноши он написал сопроводительное письмо, в котором просил, чтобы ученик выучил послание наизусть.

Я не утверждаю и не могу утверждать, что картина Боттичелли иллюстрирует послание. Я скорее предполагаю, что оно должно было служить той же цели. Мы знаем, что Фичино придавал большое значение силе зрения. В частности, он вслед за Цицероном считал, что на юношей легче повлиять зримой демонстрацией, чем абстрактными наставлениями. «Не говорите им о добродетели, – писал он, – но представьте добродетель в виде прекрасной девы, и они в нее влюбятся». Может быть, красота боттичеллиевской Венеры обязана своим появлением этой педагогической теории?

Есть еще один аспект исторической ситуации, который я, быть может, недостаточно подчеркнул: той самой *Humanitas*, которую Фичино так пылко рекомендует молодому человеку, Лоренцо-младшему, по всей видимости, и недоставало. Всю свою жизнь он отличался гневливостью, и мне удалось выяснить, что от его вспышек страдал сам Лоренцо Великолепный<sup>6</sup>. Богатый, но политически инертный родственник изрядно досаждал неофициальному правителю Флоренции. Вот бы приручить его, внушить ему ценность *Humanitas*, которая означает не только образованность, но и обходительность. В статье «Символические образы» (*Icones Symbolicae*), также помещенной в этой книге, я утверждаю, что неоплатоническая концепция живописи сближала ее с музыкой – и та, и другая оказывают длительное психологическое воздействие. Возможно, ради такого воздействия Фичино и придумал новый род живописи. Она должна была смягчить характер молодого человека, как влияние планеты Венеры определяет душевный склад тех, кто под ней рожден. Если заказчики верили в такое влияние богини, их должен был заботить ее подлинный облик. Ибо, подобно тому как амулет действителен только тогда, когда изображение на нем правильное, так и картина для благотворного воздействия обязана быть верной.

В своей статье я предполагаю, что главным источником здесь послужило описание Венеры и ее свиты в «Золотом осле» Апулея, а именно в пантомиме, изображающем суд Париса. Эту гипотезу мои критики приняли в штыки. Панофский, в частности, отвергает ее по филологическим и существенным основаниям, и доводы его, безусловно, заслуживают уважения. Однако он соглашается, что «можно допустить наличие сходства» между картиной и описанием Венеры в обществе танцующих граций с орами,

разбрасывающими цветы, хотя «эта аналогия, и без того не очень убедительная, еще больше ослабляется тем, что число времен года на картине сведено к одному»<sup>7</sup>. Я по-прежнему считаю, что ученый, желавший снабдить художника точным описанием Венеры, какой ее видели древние, мог помнить этот отрывок, но из всего сказанного ясно, что эта частность не влияет на мою главную гипотезу о категории картины «Весна». Как ни подчеркивал я предположительный характер связи с Апулеем, я не помог себе, предположив, что программа могла строиться на ошибке в тексте. Такое возможно, но мы вступим на зыбкую почву, если начнем перекраивать текст, приближая его к картине. Я не хотел бы исключать Апудея из списка авторов, к которым мог прибегнуть советчик Боттичелли, но согласен, что часть текстов, предложенных Демпси также годятся на эту роль.

В одном отношении я всегда был ближе к антифилософской позиции Демпси, нежели к тем, кто считает «Весну» (либо отдельно, либо вместе с «Рождением Венеры») сложной философской аллегорией. В моем отрывке о трех грациях, который Эдгар Винд отверг на философском основании, речь шла как раз о трудностях, с которыми сталкивается интерпретатор, пытаясь прочесть в картине определенное символическое высказывание. Я не хочу защищать конкретную формулировку или отрицать, что эта триада связана с традицией, представленной в отрывке из Прокла, который приводит Винд, однако проблема метода, которую я поднимаю, по-прежнему кажется мне существенной: являются ли эти картины своего рода философскими диаграммами в духе аллегорий Леонардо и позднейших исследователей иероглифики, или это скорее изображения божеств ради их образа и назначения? В отсутствие противоположных свидетельств мифологии Боттичелли представляются мне именно такими, хотя в случае «Минервы» можно предположить и более развернутую философскую «программу».

Основываясь на близости патрона Боттичелли к Фичино и на обстоятельствах, в которых эти картины были заказаны, можно предположить, что они рассматривались не просто как украшения. Смысла, а следовательно и психологическая действенность предполагались не столько в картине, сколько в самом мифе. Не так важно, считать ли «Весну» аллегорией времени года или изображением Венеры со свитой, видеть в «Рождении Венеры» противопоставление ей Венеры Небесной или подчер-

кивать влияние Апеллесовой Афродиты Анадиомены и сходных описаний в «Турнире» Полициано. Гораздо важнее наша идея о том, как к этим работам подходить. Я предполагаю, что именно неоплатонический подход к мифу «открыл для светского искусства эмоциональные сферы, бывшие до того прерогативой религиозного поклонения». Я по-прежнему считаю, что моя гипотеза заслуживает внимания, вот почему я решился перепечатать эту статью.

Август, 1970

### Вместо введения

Историю славы Боттичелли еще предстоит написать<sup>8</sup>. Важная часть этой славы – любовь, которую его открыватели в XIX веке питали к «языческим» сюжетам<sup>9</sup>. Для поколений любителей живописи эти картины служили декорацией флорентинского кватроченто, на фоне которой разыгрывалась красочная драма Возрождения. По мере того, как этот сон рассеивался, яснее становилась потребность в более строгом историческом толковании мифологий Боттичелли. Мы слишком много узнали о встречных течениях на исходе XV столетия, чтобы согласиться с той трактовкой, какую по большей части предлагают книги о Боттичелли<sup>10</sup>. На следующих страницах я попытался предложить гипотезу, более соответствующую тому, как мы сегодня понимаем Возрождение. Отправной точкой для нее послужили тексты, свидетельствующие, что Марсилио Фичино духовно руководил заказчиком Боттичелли в то время, когда создавалась «Весна», и что в их переписке обсуждалась неоплатоническая концепция классических богов. Я не претендую на то, чтобы представить «доказательства» там, где доказательства невозможны, и лишь утверждаю, что мифологии Боттичелли можно связно истолковать в свете неоплатонической образности.

Множество отрывков из Фичино, цитируемых в поддержку этого взгляда, не должно замутнять тот факт, что целые слои подобной литературы по-прежнему не изучены и дальнейшие поиски могут выявить лучшие, более близкие параллели. Хотя мне не удалось совсем избежать полемики с более ранними интерпретациями, не следует понимать это так, будто

данная попытка претендует на окончательность. На самом деле есть одно важное допущение, которое предлагаемая гипотеза делит со всеми предыдущими. Это допущение может быть в любой день опрокинуто удачной находкой: гипотеза, что мифологии Боттичелли – не прямая иллюстрация существовавших литературных отрывков, но основаны на программе, написанной гуманистом специально для этого случая. Что такие программы для картин в кватроченто существовали, можно заключить из источников того времени, но до наших дней дошел лишь один ранний пример этого странного рода литературы – подробное наставление, которое Париде да Чезаре составил для Перуджино относительно росписи кабинета (*Studiolo*) для Изабеллы д'Эсте<sup>11</sup>. Надежда отыскать подобные документы для картин Боттичелли, увы, крайне мала. Без них реконструкция подобных недостающих звеньев между произведением искусства и образом мыслей, преобладавшим в кругах заказчика, всегда остается достаточно рискованной.



Марсилио Фичино. Фрагмент фрески Козимо Росселли. 1486



Сандро Боттичелли. Автопортрет. Деталь картины Боттичелли «Приношение волхвов». Галерея Уффици

## «Весна»

### *Прошлые интерпретации*

Для всякого, кто интересуется проблемой метода, нет ничего лучше, чем обратиться к противоречивым толкованиям «Весны» и связанной с ней дискуссиями<sup>12</sup>. Мы можем обойтись без подробного разбора литературы, поскольку каждый последующий автор обычно останавливался на слабых местах предшественника; но пелена этих интерпретаций – как допустимых, так и фантастических – осела на картине подобно толстому слою цветного лака, который не удалить, не выяснив хотя бы в общих чертах его составные части.

Во-первых, есть магия имени, приставшего к картине с легкой руки Вазари, когда он не вполне точно назвал ее «Венерой», которую осыпают цветами грации, знаменуя наступающую Весну<sup>13</sup>. Как результат, ученые набрали в классической литературе целый ворох отрывков, упоминающих Венеру и Весну<sup>14</sup>, так что в итоге получилась целая антология сладостных гимнов любви и маю. Во-вторых, интерпретаторов заворожил «Турнир» Полициано. Начало этому положил Варбург, который попытался установить связь между тем, как поэт и художник зрительно передают классическую древность в терминах движений. В своей знаменитой докторской диссертации на эту тему<sup>15</sup> Варбург не только протягивает нить между «Рождением Венеры» и стансами Полициано, но и указывает на отрывок из той же поэмы, чьи атмосфера и образный строй напоминают «Весну». Позднее Марраи и Супино в более подробном сравнении доказали, что сходство между поэмой и картиной на самом деле невелико, но сладкозвучные стансы Полициано по-прежнему приводят рядом с картиной Боттичелли и даже называют ее «иллюстрацией» к «Турниру»<sup>16</sup>. Такое полное слияние картины с поэмой особенно дорого эстетическому движению и породило третий компонент мифа. Это легенда о «Прекрасной Симонетте». Если «Турнир» и впрямь вдохновил создание «Весны», то нет необходимости прощаться с любимой романтической сказкой, связанной Боттичелли и суинберновскую красавицу, умершую от чахотки в двадцать три года и оплаканную Лоренцо и его кругом в гиперболизированных в духе Петрарки стихах. Распространение этой легенды отчасти вызвано ошибочным примечанием к Вазари в издании Миланези; гораздо

удивительнее, что она продолжает жить, хотя Хорн и Мениль доказали: нет никаких свидетельств, что Боттичелли когда-либо писал юную супругу Марко Веспуччи<sup>17</sup>. Ее связь с турниром Джулиано следует рассматривать в свете представлений о рыцарстве, согласно которым «дамы были столь же незаменимы на турнире, как доспехи и кони» (Хорн).

Привлекательность этих интерпретаций и то, как пылко их отстаивают в отсутствие мало-мальски ощутимых свидетельств, – наглядный пример романтического подхода к прошлому. История для сторонников этого подхода – не фрагментарная запись бесчисленных событий и судеб, но упорядоченный спектакль, в котором любимые эпизоды следуют один за другим<sup>18</sup>. Знаменитая картина вроде «Весны» должна быть связана с самым прославленным меценатом эпохи – Лоренцо Великолепным, ее должна была вдохновить самая известная поэма того времени – стансы Полициано; она должна отражать самое красочное событие той поры – великий турнир, и воспевать его самых привлекательных героев – Симонетту и Джулиано. Менее грубый вариант романтической интерпретации допускает, что картина не прямо иллюстрирует поэзию или изображает событие. Она отступает на позицию более привлекательную и не так легко опровергаемую – например, что «Весна» символизирует пору Возрождения, ее весенний прилив юности и восторга<sup>19</sup> или «выражает» дух времени<sup>20</sup> и тот языческий карнавал, который непременно подкрепляется цитатами из вакхической песни Лоренцо<sup>21</sup>.

Эти романтические построения не распространились бы так широко, не будь в творчестве Боттичелли определенных качеств, дающих простор самым немислимым толкованиям. В своей незаслуженно забытой лекции Л. Розенталь еще до конца прошлого столетия указывал, что своей популярностью – тогда находившейся на пике – Боттичелли обязан именно тем, что в странно неоднозначное выражение его фигур каждый может вложить желаемый смысл<sup>22</sup>. Он мог бы добавить, что именно это свойство боттичеллиевских лиц не только допускает, но и требует истолкования. Эти загадочные лица не отпускают нас, пока мы не выстроим вокруг них теорий, не объясним их таинственное выражение. Литература о «Весне» прекрасно иллюстрирует этот занятный психологический факт. Жесты и выражения ее фигур породили самые различные объяснения, и убежденность, которая вкладывалась в эти разноречивые прочтения, ни разу



не помешала следующему автору с той же уверенностью изливать на бумаге свои собственные домыслы. Пятнадцать текстов, собранных в примечании<sup>23</sup>, показывают, что в прелестных чертах «Весны» видели целый спектр эмоций, от печали до радости. Одни рассуждали о ее меланхолии, другие находили на ее лице типичные признаки беременности или чахотки, третьи утверждали, что она «улыбается» или даже «смеется». Равным образом и движение ее правой руки воспринималось по-разному: у одних она «приветствует Весну» или «отбивает ритм танцующим грациям», у других выражает «священный трепет», у третьих – «полублагословляет, полубороняется». Не удивительно, что сама картина вызвала столь противоречивые толкования, как «Пробуждение Симонетты в Элизиуме», «Брак Менипповой сатиры с Меркурием», «Загадка женственности», «Возвращение медичейской весны» или «Два божества замышляют устроить встречу влюбленных»<sup>24</sup>.

Из всего этого можно сделать вывод, что эстетический подход впечатлительного критика для непроницаемой тайны искусства Боттичелли ничуть не безопаснее романтического взгляда историка-фантазера. Язык выражений в изобразительном искусстве остается двусмысленным. Чтобы обрести определенный смысл, его элементы нуждаются в контексте. В случае Боттичелли это затруднение усугубляется еще его странной исторической позицией. Мы лишены того руководства в толковании жестов и ситуаций, который дают жесткие формулы средневекового искусства, а его мастерство в передаче тонкости выражений не поспевало за новой проблемой<sup>25</sup>. Боттичелли вполне мог бы подписаться под словами Альберти, что лишь тот, кто пытался рисовать смеющееся или плачущее лицо, знает, как трудно их различить<sup>26</sup>. Чудесные страницы, которые мастера прозы посвятили эмоциональному воздействию боттичеллиевских фигур, останутся чисто субъективными, пока мы не сумеем установить их контекст иными средствами<sup>27</sup>. Те, кто хочет защитить суверенность художественного чувства, часто критикуют «иконологический» подход к историческим исследованиям. Критики упускают тот факт, что лишь во взаимодействии темы и исполнения, ситуации и жеста рождается выражение. Попытки установить его конкретное значение не разрушают творения прошлого, а лишь помогают нам воссоздать их исторический смысл<sup>28</sup>.

### *Исторический подход: письмо Фичино патрону Боттичелли*

Задача историка – установить точный смысл использованных художником символов. В случае «Весны» это ничуть не легче, чем угадать точный смысл жестов и выражений. Варбург и его последователи показали нам, сколь разнообразные значения приписывались классическим божествам и как мало пригодны знакомые ярлыки – скажем, «богиня любви»<sup>29</sup>. Для Возрождения Венера – символ в высшей степени неоднозначный. Гуманисты знали и про ее традиционную роль, и про более эзотерическую трактовку в диалогах Платона, который говорит о двух Венерах, и про поэму Лукреция, где она воплощает силу продолжения рода. Даже широкое сознание воспринимало Венеру двойко. В качестве планеты она управляла весной, любовью, пышностью и сангвиническим темпераментом, в какой роли и проезжала по улицам Флоренции во многих карнавальных представлениях<sup>30</sup>. И в то же время она оставалась аллегорической фигурой любовной поэзии, обитавшей в символических садах и беседках<sup>31</sup>. В то время как карнавальные песни славляли Венеру и призывали ее поселиться во Флоренции<sup>32</sup>, первое изображение Венеры в условиях Ренессанса встречается у Филарете в его вымышленном «Замке Порока»<sup>33</sup>. Здесь, за десять лет до боттичеллиевской картины, Венера появляется с Бахусом и Приапом во вполне определенной роли:

«Венера, увенчанная миртами, встает из пены с голубем и раковиной, и восклицает: Все, богатые и бедные, кто обладает достоинствами Приапа, придите в мою беседку, и будете приняты».

Филарете добавляет, что для всеобщего понимания эта надпись повторялась на латинском, итальянском, греческом, венгерском, немецком, испанском, французском и других языках.

На вопрос, что означала Венера для эпохи Возрождения или даже для флорентинского кватроченто, нельзя ответить однозначно. Его необходимо сузить до другого вопроса: что означала она для патрона Боттичелли в то время, когда писалась картина? Благодаря исследованиям Хорна мы можем сформулировать еще точнее. Достаточно уверенно можно сказать, для кого картина была написана. Вазари видел ее в Кастелло. Во времена

Боттичелли эта вилла принадлежала Лоренцо Пьерфранческо Медичи (1463–1503), троюродному брату Лоренцо Великолепного<sup>34</sup>. Связь между Боттичелли и Лоренцо Пьерфранческо подтверждена многочисленными документами<sup>35</sup>. Большая их часть относится к более позднему периоду, когда Боттичелли делал для Лоренцо рисунки к Данте и другие несохранившиеся работы. Тогда же для Лоренцо Пьерфранческо работал и Микеланджело, пославший через Боттичелли свой знаменитый отчет о прибытии в Рим. Три мифологические картины Боттичелли – «Весна», «Рождение Венеры» и «Минерва и Кентавр» – подводят к семье Лоренцо Пьерфранческо по их местонахождению в XVI веке, и хотя утверждение это оспаривается, мы надеемся представить новые доказательства<sup>36</sup>.

Лоренцо Пьерфранческо – фигура довольно темная<sup>37</sup>. Мы знаем, что он был не в ладах с Лоренцо Великолепным. Его отец, Пьерфранческо, сын еще одного Лоренцо, доводившегося братом Козимо, «отцу отечества», был партнером в банкирском доме Медичи и при его разделе получил огромное состояние. Наследники двух ветвей ссорились из-за трат на некие совместные предприятия. Дружбе не способствовало и то, что Лоренцо Великолепный вынужден был одолжить у более богатого родственника очень крупную сумму под залог драгоценностей на двадцать одну тысячу золотых лир. Мы знаем, что в одном из своих доверительных посланий (*rappresentazioni sacre*) Лоренцо Пьерфранческо сетует на участь тех, кто «живет под властью тирана». Он был в близких сношениях с Карлом VIII. Когда тот вошел во Флоренцию, вынудив к бегству сына Лоренцо Великолепного, Лоренцо Пьерфранческо с братом объявили себя пополанами, не примкнув, впрочем, к лагерю Саванаролы<sup>38</sup>. Позже он участвовал во множестве судебных процессов, характеризующих его не с лучшей стороны. С установлением династии Козимо его фигура как «предка Лорензаччо» окутывается мраком. О литературных и художественных вкусах Лоренцо Пьерфранческо во многом приходится догадываться. Упоминают, что Полициано превозносил его достижения и посвятил ему одну из поэм.

Но на центральную фигуру в жизни Боттичелли влиял еще один человек, о котором никто из биографов художника не упоминает. В «Письмах» Марсилио Фичино мы находим много посланий к Лоренцо-младшему (*Laurentius minor*), именуемому так в отличие от старшего и более влиятельного родственника<sup>39</sup>. Первое из этих писем дает ответ на вопрос,

что могла означать «Венера» для Лоренцо Пьерфранческо во время, когда для него писалась «Весна». Послание не датировано, но содержание и стиль указывают, что оно адресовано «отроку». Внутренние свидетельства позволяют определить годы – 1477–1478; адресату тогда было лет четырнадцать–пятнадцать<sup>40</sup>. Примерно к тому же времени ученые относят «Весну», и юный возраст заказчика часто казался несовместимым с остальными свидетельствами. Возможно, послание и обстоятельства, при которых оно было написано, позволят это противоречие снять. Его строки не так чаруют слух, как любовные сады Полициано, но это не умаляет их занимательности:

«Моя огромная любовь к тебе, превосходный Лоренцо, давно побуждает меня сделать тебе огромный подарок. Для тех, кто созерцает небеса, ничто, представшее их взорами, не кажется огромным, кроме самих небес. Если же, посему, я сделаю тебе подарок с самих небес, какою будет его цена? Но я предпочитаю не говорить о цене, ибо Любовь, рожденная от Граций, дает и принимает безвозмездно; да и ничто под небесами не сможет по справедливости уравновесить самые небеса.

Астрологи говорят, что тот счастливейший человек, кому Судьба так расположила небесные знамения, чтобы Луна не находилась в дурной конфигурации к Марсу и Сатурну и чтобы, сверх того, она была в благоприятной конфигурации к Солнцу и Юпитеру, Меркурию и Венере. И в точности как астрологи зовут счастливым человека, коему судьба так расположила небесные тела, теологи считают того счастливым, кто сам себя подобным образом расположил. Ты можешь справедливо спросить, не слишком ли велико это требование – и впрямь великое, – но все же, мой одаренный Лоренцо, мужайся и устремись к задаче, ибо тот, кто сотворил тебя, превыше небес, и ты тоже станешь превыше небес, как только решишься к ним обратиться. Мы не должны искать этих материй вне себя, ибо все небеса внутри нас, и огненная мощь в нас свидетельствует о нашем небесном происхождении.

Прежде всего, Луна – что еще может она означать, как не всечасное движение души и тела? Марс означает стремительность, Сатурн – медлительность, Солнце – Бога, Юпитер – Закон, Меркурий – Разум и Венера – Гуманность (*Humanitas*).

Итак, вперед, благоразумный юноша, препояшься, и, вместе со мной, распорядись своими собственными небесами. Твоя Луна – всечасное движение твоих души и тела – должна уклоняться от избыточной стремительности Марса и медлительности Сатурна, то есть оставлять все на правильный и удачный момент, и не спешить чрезмерно, но и не слишком откладывать. Далее, Луна в тебе должна всечасно взирать на Солнце, сиречь на Самого Бога, от коего получает живодательные лучи, ибо Его ты должен чтить превыше всего, взирающего на тебя, и сделать себя достойным этой чести. Твоя Луна должна также взирать на Юпитер, законы человеческие и божии, которые нельзя преступать – ибо отклонение от законов, которыми управляется всякая вещь, равносильно погибели. Ей следует также устремлять свой взор на Меркурий, сиречь на добрый совет, разум и знание, ибо ничего не следует предпринимать, не посоветовавшись с мудрым, и ничего не следует говорить или делать без веского на то резона. А человек, не сведущий в науках и словесности, считается слепым и глухим. Наконец, ей следует приковать взор к самой Венере, сиречь Гуманности (*Humanitas*). Это служит нам напоминанием и наставлением, что мы не можем обладать ничем великим на земле, не обладая самими людьми, от чьей милости все земные вещи исходят. Людей же нельзя уловить на иную наживку, кроме Гуманности. Посему будь осторожен, не пренебрегай ею, полагая, может быть, что *humanitas* от земли происходит (*forse existimans humanitatem humi natam*).

Ибо сама Гуманность (*Humanitas*) есть нимфа пригожести величайшей, рожденная от небес и более других возлюбленная Богом Всевышним. Душа ее и ум суть Любовь и Милосердие, глаза ее – Достоинство и Великодушие, руки – Щедрость и Великолепие, ноги – Пригожесть и Скромность. Целое же есть Умеренность и Честность, Приятность и Величие. О дивная красота! Сколь прекрасна для созерцания. Мой добрый Лоренцо, нимфа столь благородная полностью отдана в твою власть. Если ты сочетаешься с ней браком и назовешь ее своею, она сделает твои годы сладостными, а тебя самого – отцом превосходных детей.

И, наконец, чтобы быть кратким, если ты таким образом расположишь небесные знамения и собственные дары, то убежишь от всех угроз судьбы, и, под божественной милостью, мы будем жить счастливо и свободно от забот».

Трудно предположить что-нибудь более причудливое, чем эта трактовка классических божеств в послании гуманиста юному заказчику Боттичелли. Фичино соединил две традиции, которые в Средние века преобразили древний Олимп, – нравственной аллегории и астрологического знания<sup>41</sup>. Он составил гороскоп, который на самом деле есть нравственное поучение. Его Венера никак не богиня Похоти – нет, это морализованная планета, олицетворяющая добродетель, чье сложное определение представлено нам, на средневековый манер, в виде комментария к ее анатомическому строению. Венера означает *Humanitas*, которая, в свой черед, охватывает Любовь и Милосердие, Достоинство и Великодушие, Щедрость и Великолепие, Пригожесть и Скромность, Умеренность и Честность, Приятность и Величие. Много течений соединились в этой трансформации и сделало возможным создание подобного символа из античной богини Любви. В истоках можно отыскать астрологические представления, согласно которым «дети» планеты Венеры дружелюбны, добродушны, любят все изящное и превосходное<sup>42</sup>, но так же и средневековую идею временного совершенства, идеал «куртуазности», определяющий правила поведения в Судах Любви<sup>43</sup>. Мысль о Венере, которая руководит людьми в любви и, следовательно, привносит в жизнь достоинство и утонченность, едва ли могла сформироваться без этих отдаленных истоков. Однако Фичино говорит как гуманист. Для него главная добродетель, которой юноша должен овладеть, – *Humanitas*. Это слово вызывает в памяти цicerоновский идеал воспитанности и образованности. В следовании этой добродетели флорентинские купцы не только не отставали от придворных установлений рыцарственности, но даже превосходили их<sup>44</sup>. И наконец, тот пыл, с каким Венера помещается перед мысленным взором юного Медичи, принадлежит исключительно самому Фичино. Автор знаменитых «Комментариев к “Пиру” Платона» мог без труда уверить себя, что для мальчика нравственный принцип, представленный Венерой, назовем ли мы его образованностью или куртуазностью, красотой или гуманностью, – подходящий детоводитель к высшим сферам<sup>45</sup>.

Такое представление о красоте как о вратах к божественному объясняет и стиль речи Фичино, и то значение, какое философ придавал своим педагогическим усилиям. Он принял нарочитые меры, чтобы урок дошел до юного Лоренцо. В «Письмах» за посланием следует своего рода

сопроводительная записка двум известным учеными (с обоими Фичино был дружен), которые, судя по всему, были в то время наставниками юного Лоренцо:

«Марсиано Фичино к Джорджо Антонио Веспуччи и Нальди:

“Я написал письмо младшему Лоренцо о благополучной судьбе, часто даруемой нам звездами вне нас, и о безвозмездном счастье, которого мы добиваемся свободной волей от звезд внутри нас. Растолкуйте ему, буде потребуется, и наставьте выучить наизусть и сохранить в своей памяти. Как ни велики вещи, которые я ему обещаю, столь же велики те, которых он достигнет сам, если только прочтет послание в том же духе, в каком оно написано“»<sup>46</sup>.

Оба адресата записки принадлежали к ближайшему кругу Фичино и часто упоминаются в его текстах. Джорджо Антонио Веспуччи, родившийся в 1434 году, был дядей и учителем Америго. Выходец из уважаемой семьи, он был известным гуманистом. Жил он перепиской классических кодексов и частными уроками греческого и латыни. Он славился благочестием и честностью. Позже он принял монашеский сан и вступил в монастырь Сан Марко, когда приором там был Савонарола, чьи взгляды Веспуччи воспринял со всем жаром<sup>47</sup>.

Нальдо Нальди, второй адресат письма, был гуманистом иного нравственного склада. Он родился в 1435 году и знаменит главным образом своими стихотворными попытками войти в расположение Медичи и других влиятельных лиц. По собственному признанию Нальди, он долго старался привлечь к себе внимание Лоренцо Великолепного, но безуспешно. Он даже дважды оставлял Флоренцию, чтобы петь хвалы влиятельным мужам в Форли и Венеции, откуда в 1484 году не получил вожденный оплачиваемый пост во Флоренции. В литературном кружке гуманистов его латинская поэзия весьма одобрялась, и Полициано, и Фичино отзывались о нем с похвалой<sup>48</sup>.

Вот этим-то двум мужам и выпала задача держать наставления любимого мистагога перед взором юного ученика, еще недостаточно взрослого, чтобы понять их самостоятельно. Им предстояло разжечь в нем любовь к дивной красоте Венеры-Humanitas. «Весна» как раз изображает Венеру, и по независимым свидетельствам можно предполагать, что она написана

для Лоренцо Пьерфранческо именно в то же время. Если «Весну» заказали для Лоренцо, которого только что перед тем призвали следовать краше прекрасной нимфы Humanitas, т.е. Венеры, вправе ли мы по-прежнему видеть картину в свете «языческих» любви и весны? Разве не заманчиво увязать источники и возвести момент заказа, столь неуловимый в истории искусства, к обстоятельствам, записанным в документе?

Мы знаем, что Виллу Кастелло купили для Лоренцо в 1477 году<sup>49</sup>. Сама по себе мысль поместить Венеру со свитой в частных покоях благородного дома вряд ли смутила опекунов и наставников Лоренцо. Они должны были знать шпалеры вроде той, фрагмент которой с изображением Венеры и Суда Любви хранится в Париже. Варбург показал, в какой степени эти североевропейские шпалеры собирались и ценились во Флоренции XV века<sup>50</sup>. Даже нравственный поворот в трактовке этих изображений был отчасти заложен уже на Севере. Кольхаузен предполагает, что немецкие шпалеры, представляющие даму, которая ведет закованных «диких людей», восхваляют цивилизующую роль «госпожи Любви»<sup>51</sup>. Таким образом, почва для идеи заказа уже существовала, и письмо и совет Фичино могли стать той искрой, от которой вспыхнуло пламя. Через него традиционная тема могла обрести новое достоинство. Более того, для круга Фичино картина значила бы много больше, чем северная шпалера, служившая прежде всего для украшения. Фичино не уставал превозносить достоинства зрения и облагораживающее действие зримой красоты как символа божественного величия. В его иерархии ценностей зрение как источник энтузиазма стоит выше слуха<sup>52</sup>. Если он так стремился довести до юного Лоренцо урок, который следовало даже затвердить на память, разве не естественно было бы перевести этот урок в зримую реальность? Взгляды Фичино на образование тесно переплетаются с тем значением, какое он придавал зрению. Его письмо к Лоренцо, столь красочно превозносящее красу Humanitas, лишь крохотная часть тех усилий, которые он предлагал, чтобы перевести свои нравственные воззрения в термины зримой конкретности для научения юношества<sup>53</sup>. В другом письме к юному Лоренцо он прибегает к еще более эффектным средствам, дабы изобразить мерзость испорченности и красоту праведной жизни и «ткнуть пальцем»

\* «Суд Венеры». Шпалера Турне (Париж, Музей декоративных искусств).



в уродство дурных наклонностей<sup>54</sup>. Еще в одном письме, на этот раз к Лоренцо Великолепному и Бернардо Бембо, Фичино говорит о преимуществах зрительного опыта в словах, которые кажутся написанными специально к нашему случаю:

«Премного философы убеждают, ораторы витийствуют, поэты слагают стихи, чтобы внушить человеку истинную любовь к добродетели... Полагаю, однако, что Добродетель сама (коли можно было бы поместить ее перед глазами) служила бы много лучшим наставлением, нежели слова человеческие. Без пользы восхвалять девицу перед ушами юноши, ежели хотите возбудить в нем любовь... Укажите, если можете, на прекрасную деву пальцем, и более слов не потребуетя. Невозможно описать, насколько легче зрелище красоты внушает любовь, нежели способны слова. Итак, если бы мы могли представить людским глазам дивные стороны Добродетели, исчезла бы всякая нужда в нашем искусстве убеждения...»<sup>55</sup>

Итак, у нас есть прямое свидетельство самого Фичино, что слова, по его мнению, не смогут удержать перед глазами юного воспитанника заманчивую красу *Humanitas*, как он описал ее в письме: «... *praestanti corpore nympha, coelesti origine nata, aethereo ante alias dilecta deo... o egregiam formam, o pulchrum spectaculum*»<sup>56</sup>. Насколько было бы лучше, если бы учителя Лоренцо могли «указать пальцем» на образ добродетели в лице Венеры. Что, как ни «Весна» Боттичелли, отвечает этому требованию?

Возможно, что именно этими необычными обстоятельствами объясняется странный выбор сюжета, сделавший картину поворотной точкой в истории европейского искусства. Юный возраст заказчика, мало совместимый с идеями, которые обычно связывают с картиной, теперь становится ключом к ее пониманию. Самая красота – часть содержания картины. Если бы Фичино обращался к взрослому, он мог бы говорить в абстрактных понятиях. Будь Лоренцо постарше, его наставник, возможно, предпочел бы более конкретный символ Божественной красоты<sup>56</sup>. Но увлечь четырнадцати-пятнадцатилетнего к высшим сферам должна была именно такая живописная проповедь.

\* «О нимфа с превосходным телом, небесным происхождением рожденная, о выдающееся обличие, о прекрасное зрелище».

То, что выбор исполнителя пал на Боттичелли, хорошо согласуется с известными обстоятельствами. Молодой художник успешно изображал нравственные аллегории подобного рода. Он написал «Стойкость» в серии, первоначально заказанной Поллайоло, и уже показал себя в нравственной аллегории, замаскированной под мифологический сюжет, – турнирные штандарты Джулиано с изображением Минервы и купидонов как символов целомудрия. Более того, Веспуччи и Филиппи жили в соседних домах<sup>57</sup>, так что Джорджо Антонио Веспуччи вполне мог устроить юному Боттичелли этот заказ.

Мы можем также предположить, что именно в кругу этих троих – Фичино, Нальди и Веспуччи – обрела форму сама программа композиции. Теперь пора обратиться к ее возможным источникам.

### *Описание Венеры у Апулея*

Если мы правы, то письмо Фичино объясняет обстоятельства, при которых была заказана «Весна», и ее центральную тему – Венеру-Humanitas. Однако оно не объясняет всей композиции. Саму программу нужно искать в другом месте. Наше прочтение свидетельств еще более подкрепляет предположение Варбурга, что для «Весны» такая программа существовала. Философские идеи Фичино нельзя было прямо перевести в краски. «Весна», безусловно, не иллюстрирует послание философа, но такого рода нравственный гороскоп и не очень-то изобразишь. Да, главный упор в письме делается на Венеру, в меньшей степени – на Меркурия, и обе фигуры присутствуют в «Весне», однако между текстом Фичино и картиной по-прежнему лежит пропасть. Через нее-то и надо перекинуть мостик гипотетической программы, о которой нам пока ничего не известно.

Возможно, нам удастся сузить эту пропасть и указать на источник, которым автор (или авторы) пользовались, когда советовали художнику, как изобразить Венеру и ее свиту. Этот вероятный источник – описание суда Париса в «Золотом осле» Апулея. Хорошо известно, какой популярностью пользовалась эта книга в кватроченто<sup>58</sup>, но трудно и помыслить о какой-либо связи между грубым плутовским романом и утонченным видением Боттичелли. Более того, поначалу кажется, что контекст, в котором дано описание Венеры со свитой, свидетельствует против нашей догадки

о связи картины и этого текста. Однако при более пристальном рассмотрении обнаруживается много больше точек соприкосновения, чем представлялось с первого взгляда.

Отрывок, о котором идет речь, предшествует кульминации в конце десятой главы<sup>59</sup>. Луцию-ослу обещали, что он вернет себе человеческий облик, если съест розы, цветы Венеры. Сейчас ему самое время это исполнить, не то он вынужден будет публично сочтаться браком с уличной отравительницей. Ожидая, пока начнется представление, он видит проблеск надежды:

«Весна, которая теперь как раз начинается, вся разукрашенная цветочными бутонами, одевает уже пурпурным блеском луга, и скоро, прорвав свою покрытую шипами кору, источая благовонное дыхание, покажутся розы, которые обратят меня в прежнего Луция».

После вступления начинается пантомим:

«На сцене высоким искусством художника сооружена была деревянная гора наподобие той Идейской горы, которую воспел вещий Гомер; усажена она была живыми зелеными деревьями, источник, устроенный на самой вершине руками строителя, ручьями стекал по склонам, несколько козочек щипали травку, и юноша, одетый на фригийский манер в красивую верхнюю тунику и азиатский плащ, который складками ниспадал по его плечам, с золотой тиарой на голове, изображал пастуха, присматривающего за стадом. Вот показался прекрасный отрок, на котором, кроме хламиды эфебов на левом плече, другой одежды нет, золотистые волосы всем на загляденье, и сквозь кудри пробивается у него пара совершенно одинаковых золотых крыльшек: кадуцей указывает на то, что это Меркурий. Он приближается, танцуя, протягивает тому, кто изображает Париса, позолоченное яблоко, которое держал в правой руке, знаками передает волю Юпитера и, изящно повернувшись, исчезает из глаз. Затем появляется девушка благородной внешности, подобная богине Юноне: и голову ее окружает светлая диадема, и скипетр она держит. Быстро входит и другая, которую можно принять за Минерву, на голове блестящий шлем, а сам шлем обвит оливковым венком; щит несет и копьем потрясает – совсем как та богиня в бою.

Вслед за ними выступает другая, блистая красотой, чудным и божественным обликом своим указуя, что она – Венера, такая Венера, какой была она еще девственной, являя совершенную прелесть тела обнаженного, непокрытого, если не считать материи, скрывающей восхитительный признак женственности. Да и этот лоскуток нескромный ветер, любовно резвяся, то приподымал, так что виден был раздвоенный цветок юности, то, дуя сильнее, плотно прижимал, отчетливо обрисовывая сладостные формы. Самые краски в облике богини были различны: тело белое – с неба спускается, покрывало лазурное – в море возвращается».

(Далее следует описание Юноны, сопровождаемой Кастором и Поллуксом, и Минервы, за которой следуют Страх и Ужас.)

«Но вот Венера, сопровождаемая восторженными криками толпы, окруженная роем резвящихся малюток, сладко улыбаясь, остановилась в прелестной позе по самой середине сцены; можно было подумать, что и в самом деле эти кругленькие и молочнобелые мальчуганы только что появились с неба или из моря: и крылышками, и стрелами, и вообще всем видом своим они точь-в-точь напоминали купидонов; в руках у них ярко горели факелы, словно они своей госпоже освещали дорогу на какой-нибудь свадебный пир.

Стекаются тут вереницы прелестных невинных девушек, отсюда – Грации грациознейшие, оттуда – Оры красивейшие, – бросают цветы и гириляды, в угоду богине своей сплетают хоровод милый, госпожу услад чествуя весны кудрями. Уже флейты со многими отверстиями нежно звучат напевами лидийскими. Сладко растрогались от них сердца зрителей, а Венера несравненно сладчайшая, тихо начинает двигаться, медленно шаг задерживает, медлительно спиной поводит и, мало-помалу, покачивая головою, мягким звукам флейты вторить начинает изящными жестами и поводить глазами, то томно полузакрытыми, то страстно открытыми, так что по временам одни только глаза и продолжали танец. Едва лишь очутилась она перед лицом судьи, движением рук, по-видимому, обещала, что если Парис отдаст ей преимущество перед остальными богинями, то получит в жены прекрасную девушку, похожую на нее самое».

Именно центральная группа «Весны» обнаруживает разительное сходство с явлением Венеры в пантомиме.

«Venus... in ipso meditullio scaenae... dulce surridens... hinc Gratiae gratissimae, inde Horae pulcherrimae, quae jaculis floris serti et soluti deam suam propitiantes scitissimum construxerant chorum, dominae voluptatum veris coma blandientes» («Венера... по самой середине сцены... отсюда – Грации грациознейшие, оттуда – Оры красивейшие, – бросают цветы и гирлянды, в угоду богине своей сплетают хоровод милый, госпожу улад чествуя весны кудрями»).

Если составители программы прибегли к этому описанию, они нашли в нем, что Венера стоит в центре, Грации – по одну сторону (*hinc*), Оры – по другую (*inde*). Действия распределены соответственно. Грации сплетают хоровод милый, Оры бросают цветы. Да, Апулей говорит о многих Орах и многих Купидонах, а у Боттичелли и Ора одна, и Купидон один. Такое сокращение числа персонажей довольно удивительно, поскольку Оры – существа общественные, но, занятное дело, Боттичелли так же обошелся с ними в «Рождении Венеры». Полициано тоже говорит о трех Орах – восприемницах богини, а Боттичелли изображает здесь лишь одну<sup>60</sup>. Это можно объяснить авторской «вольностью»<sup>61</sup>, но не исключено, что существует и более четкая теоретическая причина. В своем «Трактате о живописи» Альберти выступает против скучности фигур, веселых толп Джентиле да Фабриано и других последователей интернационального стиля. Он ввел правило, по которому, за некоторыми исключениями, хорошая «история» должна содержать не больше девяти-десяти фигур. В подтверждение он, по странной логике гуманиста, приводит анекдот про Варрона, который предпочитал обедать в тесной компании и никогда не приглашал на трапезу более девяти гостей<sup>62</sup>. Филарете в «Сфорцинде» еще более строг. Он говорит: «История не вмещает более девяти фигур, а лучше, чтоб их было и того меньше»<sup>63</sup>. «Весна» в точности отвечает этому требованию – содержит девять фигур или даже «того меньше», если не считать за человека Купидона. Вот эта-то единственная Ора, «dominae voluptatum veris coma blandientes», и заставила Вазари предположить, что на картине изображена «Венера, которую осыпают цветами Грации, знаменуя вступающую Весну», – ошибка неудивительная, если вспомнить о близкой связи богини с сезоном любви<sup>64</sup>.

Не только общее расположение центральной группы соответствует описанию Апулея. Поза самой Венеры, вызвавшая столько домыслов, также замечательно к нему подходит.

«Venus placide commovere cunctantique lente vestigio... et sensim annutante capite coepit incedere, mollique tibarum sono delicatis respondere gestibus...» («Венера... тихо начинает двигаться, медленно шаг задерживает... и, мало-помалу, покачивая головою, мягким звукам флейты вторить начинает изящными жестами...»)

Не этот ли наклон головы, прописанный в отрывке, произвел на многих впечатление задумчивого или меланхолического? И не это ли движение руки, «вторящее» звукам, у Вентури «отбивает ритм танцующим Грациям», а у других означает «noli me tangere»? Что это, танцевальный жест или обещающее движение, адресованное Луцию (Парису), – нам уже не узнать; возможно, и то, и то. Вся поза Венеры вполне соответствует медленному танцу. Надо лишь поместить рядом Саломей Филиппо Липпи и Гирландайо<sup>\*\*</sup>, сделав скидку на порочность Иродиادیной дочери, и покажется, что Венера Боттичелли говорит: «...voyez comme on dance»<sup>\*\*\*</sup>.

### Ошибочное прочтение?

В современных изданиях Апулея Венера «медлительно спиной поводит» (*leniter fluctuante spinula*). Это вполне отвечало бы картине, но такое прочтение относительно ново. В издании 1469 года есть загадочные слова «leviter fluctuantes pinnulas», которые Боярдо перевел как «battando le ale di varie penne dipinte». Бероальдо в издании 1501 года попытался исправить текст: «leviter per fluctuantes pinnulas». Он комментирует это так: «Venus inter pinnatos cupidines, quorum pinnulae leviter fluctuabant, coepit incedere» («Венера входит в окружении крылатых купидонов, чьи крылышки легонько трепещут»). Исправления в испорченном отрывке впол-

\* Не прикасайся ко мне (лат.)

\*\* Имеется в виду Саломей из «Пира Ирода» Филиппо Липпи (Прадо, Собор) и «Пира Ирода» Гирландайо (Флоренция, Санта Мария Новелла).

\*\*\* Посмотрите, как танцуют (фр.).

не могли стать причиной, что у Боттичелли Амур плавает в воздухе над Венерой. Его облик соответствует описанию купидонов:

«Illos teretos et lacteos puellios diceres tu Cupidines veros de coelo vel mari commodum involasse; nam et pinnulis et sagittulis et habitu cetero formae praeclare congruebant, et velut nuptiales epulas obiturae dominae coruscis praelucebant facibus» («Можно было подумать, что и в самом деле эти кругленькие и молочнобелые мальчуганы только что появились с неба или из моря: и крылышками, и стрелами, и вообще всем видом своим они точно напоминали купидонов; в руках у них ярко горели факелы, словно они своей госпоже освещали дорогу на какой-нибудь свадебный пир»).

У Боттичелли его единственный купидон совмещает все эти атрибуты. Он крылат, держит лук со стрелой, но стрела его – с огненным острием, это – факел. Такой достаточно редкий иконографический элемент, возможно, объясняется текстом Апулея<sup>65</sup>.

Остаются фигуры справа и слева от центральной группы. Опирался ли автор программы на Апулея, когда советовал художнику включить их в композицию? Вопрос сложный. Хотя совпадения тут кончаются, остается кое-что общее. Варбург приводит множество отрывков, чтобы показать сходство сцены преследования нимфы (у него – Зефир преследует Флору) с классическими образцами, главным образом с многократно воспроизведенным описанием Аполлона и Дафны у Овидия. Странно, что ни один из этих фрагментов не дает такой близкой параллели к картине, как абзац из Апулея.

«Super has introcessit alia... nudo et intecto corpore perfectam formositatem professa, nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem: quam quidem laciniam curiosulus ventus satis amanter nunc lascivius reflabat, ut dimota pateret flos aetatulae, nunc luxurians aspirabat, ut adhaerens pressule membrorum voluptatem graphice deliniaret» («Вслед за ними выступает другая... являя совершенную прелесть тела обнаженного, непокрытого, если не считать материи, скрывающей восхитительный признак женственности. Да и этот лоскуток нескромный ветер, любовно резвяся, то приподымал, так что виден был раздвоенный цветок юности, то, дуя сильнее, плотно прижимал, отчетливо обрисовывая сладостные формы»)<sup>66</sup>.

Прекрасная дева в одном лишь тончайшем покрывале, с которым нескромно играет ветер, – образ довольно редкий. Грушпа в правой части «Весны» повторяет описание строчка за строчкой. То, как прозрачный покров прижимается к телу и обрисовывает формы, в своей буквально-сти заходит много дальше обычной формулы развеваемых ветром одежда, предложенной у Альберти<sup>67</sup>.

Но здесь мы сталкиваемся с большим затруднением. У Апулея описание относится к Венере, и если автор программы использовал отрывок именно в этом качестве, у него должны присутствовать две Венеры – одна, выступающая на сцену, и другая, начинающая танец. Мы не можем объяснить этот странный поворот, у нас есть лишь ряд соображений, которые вряд ли кого-нибудь убедят. Во-первых, автор программы мог иметь в виду доктрину «двух Венер». Такие случаи в живописи кватроченто известны. Мы знаем, что на эскизах Мантеньи к «Царству Комуса» были «две Венеры, одна нагая, другая одетая»<sup>68</sup>. Однако такое допущение предполагает, что составители программы начисто проигнорировали контекст апулеевского описания, используя его только как зрительный ряд. В «Суде Париса» Венера одна. С другой стороны, если составители хотели следовать классическому автору, они могли сознательно перенести описание Венеры и ветра, столь заманчивое для художника, на другую фигуру, которой бы это больше подходило. Иными словами, они могли прибавить к венериной свите Зефира и Флору и приспособить описание к ним.

Есть еще один возможный подход к объяснению разницы между текстом Апулея и картиной Боттичелли. Автор мог пользоваться другой версией. Стиль Апулея вообще не отличается ясностью. Мы видели, что в переводе Боярдо Венера «бьет крылами с различно окрашенными перьями», потому что он пользовался испорченным отрывком. Ну и задачу задал бы нам художник, если бы иллюстрировал такое исправление! Трудно исключить возможность подобного же темного места, объясняющего наши затруднения. Такого текста у нас нет, но даже в печатной версии пунктуация местами сбивает с толку.

«Super has introcessit alia visendo daecore praepollens gratia coloris ambrosei designans venerem: qualis fuit venus: cum fuit virgo: nudo et intecto



согрое...» («Вслед за ними выступает другая, блистая красотой, чудным и божественным обликом своим указуя, что она – Венера: такая Венера: какая была дева: являя совершенную прелесть тела обнаженного, непокрытого...»).

Если верить картине, советчик Боттичелли вполне мог прочесть «*qualis fuit venus, tum fuit virgo...*» или даже внести поправку, вроде той, что Бераальдо предлагает касательно Венериных крыл. Например, он мог прочесть: «*Qualis fuit Venus. Cum ea fuit virgo*». «Она была Венера». С нею была дева, чье обнаженное, непокрытое тело...» Подобным образом можно объяснить цветы, появляющиеся изо рта у девы. Для нас более-менее ясно, что имеет в виду Апулей, говоря об игривом ветре, который приподымает покрывало, так что виден цветок юности (*flos aetatulae*). Однако правописание и пунктуация первого издания вновь не очень ясны:

«*Quam quidem laciniam curiosulus ventus satis amanter: nunc lascivians reflabat: ut dimota: pateret flos etatule...*» («Каковой лоскуток нескромный ветер любовно: то резвяся приподымал: так что можно было видеть цветок ее девичества...»)<sup>69</sup>.

Подобная темная версия вполне могла привести к буквальному пониманию «цветка», появляющегося под дыханием игривого ветра. Если так, это, безусловно, не единственный случай, когда нелепое исправление в классическом тексте определило черты великой картины. Если оно было принято – вопреки реальному смыслу апулеевского текста, – то дальше вполне естественно было отождествить деву и нескромный ветер с Зефиром и Флорой.

Остается Меркурий, и здесь расхождений уже больше, чем сходства. У Апулея он появляется не в свите Венеры, но в своей традиционной роли гонца. Облик его тоже не согласуется с описанием. Несмотря на общее сходство, заметны различия. Меркурий у Апулея:

«...*luculentus puer nudus, nisi quod ephibica chlamida sinistrum tegebat humerum, flavis crinibus usque conspicuus, et inter comas eius aureae pinnulae cognatione simili sociatae prominebant, quem caduceus et virgula Mercurium indicabant*» («...прекрасный отрок, на котором, кроме ла-

миды эфебов на левом плече, другой одежды нет, золотистые волосы всем на загляденье, и сквозь кудри пробивается у него пара совершенно одинаковых золотых крылышек: кадуцей и прут указывают на то, что это Меркурий»).

У Боттичелли Меркурий темноволос, хламида эфебов у него на правом плече, а не на левом, необычный золотой шлем отличается от описанных в тексте крылышек, и вместо палочки у него меч. Однако и для этой фигуры в тексте можно найти объяснение тому, что до сих пор объяснить не удавалось. Жест Меркурия толковали столь же разными способами, что и жест Венеры. У одних он высматривает апельсины или поющих птиц, у других разгоняет облака, хотя иконологическая метеорология не уверена в их существовании. По Супино, он вздымает кадуцей, чтобы возвестить явление Венеры, по графу Планкиту – указывает на небо, по Вейсбаху – машет рукой Марсу, сообщая, что Венера – здесь. Если сравнить его с другими боттичеллиевскими фигурами, особенно с Истиной в «Клевете Апеллеса», занимающей сходное композиционное положение, то самым правдоподобным представляется объяснение графа Планкита. И его, и вейсбаховское толкование жеста (указывает или машет рукой) хорошо согласуются с текстом Апулея: «знаком сообщает, что послан Юпитером» (*quod mandaret Jupiter nutu significans*), – куда же при этом показывать, как не на небо?

Нельзя отрицать, что при сопоставлении апулеевского текста с гипотетической программой картины возникают серьезные трудности. Прежде всего исправления и толкования текста с целью приблизить его к картине методологически уязвимы. И все же есть два довода в пользу такого сопоставления. Один касается формы апулеевского описания, другой – его контекста.

### *Описание и символика у Апулея*

В отличие от других классических текстов, которые связывают с «Весной», у Апулея Венера со свитой упомянута не мимоходом – ее облик и движения описаны подробно, с необычайной зрительной конкретностью. А вот, например, строки из Лукреция (V, 737), которые приводят в качестве источника картины с тех самых пор, как на них указал Дж.А.Саймондз<sup>70</sup>, в отрыве от контекста кажутся вполне подходящими:

Вот и Весна, и Венера идет, и Венеры крылатый  
 Вестник грядет впереди, и, Зефиру вослед, перед ними  
 Шествует Флора-мать и, цветы на пути рассыпая,  
 Красками все наполняет и запахом сладким»

(пер. Ф. Петровского).

Против теории Саймондза свидетельствует не столько отсутствие Граций и Меркурия, сколько то, что строки эти – часть длинного философского рассуждения Лукреция о преходящести всего сущего, в том числе и самой Вселенной. Обсуждаются различные теории относительно фаз Луны: одни считают ее шаром, светлым с одного бока и черным – с другой, а фазы объясняют вращением. Другие же думают, что каждую ночь создается новое небесное тело иной формы. Лукреций считает, что такой феномен не был бы в природе единичным. Времена года, например, всякий год создаются заново в установленном порядке. В этой связи упоминается смена весны, лета, осени, зимы и сопутствующие явления природы. Далее автор углубляется в спор о причине затмений. Среди всех ренессансных картин, чей источник известен, не сыщется ни одного случая, чтобы главная тема возникла из такого попутного упоминания. Неужели один из первых, со времен упадка античности, собственно мифологических сюжетов в живописи иллюстрирует подобного рода отрывок?<sup>71</sup> С другой стороны, текст Апулея во многом сходен с источниками, вдохновлявшими ренессансных художников или их советчиков-гуманистов, – с классическими экфрасисами. К этим-то описаниям картин, реальных или выдуманных, Возрождение обратилось в поиске новых тем<sup>72</sup>. Начало положил Альберти, когда посоветовал художникам воссоздать «Клевету» и «Граций». Сам Боттичелли воспользовался советом насчет «Клеветы», добавив к ней реконструкцию другой античной картины, описанной Лукианом, – семью кентавров. «Рождение Венеры» основано на ренессансном экфрасисе, созданном по античному подобию. Величайшие мифологии Тициана взяты из сходных источников (Филострат и Катулл), к той же категории относится рафаэлевская «Галатей», не говоря уже о менее значительных работах – «Содомы» и других. Текст Апулея – не экфрасис, но с точки зрения художника обладает теми же достоинствами – подробно, как древние ораторы, описывает расположение, облик и жесты персонажей, которые словно просятся, чтобы их воплотили в красках<sup>73</sup>.

Не следует забывать, что еще до того, как стали известны описания Лукиана и Филострата, художники и гуманисты, им советовавшие, обращались к подробным описаниям богов, их атрибутов и свиты всякий раз, как собирались их изобразить. Вплоть до времен Боттичелли эту потребность удовлетворял так называемый Альберик с его подробным описанием античных божеств и их спутников. Часто приводят описание Венеры у Альберика<sup>74</sup>.

«Венера была написана чрезвычайно красивой девой, нагой и плывущей в море, держащей в правой руке раковину и сопровождаемой порхающими вокруг голубками. Вулкан, бог огня, грубый и страшный, муж ее, стоял с ней рядом. Пред ней стояли три маленькие нагие девы, нарицаемые Грациями, две из них были обращены к нам лицом, третья видна со спины; сын ее Купидон, крылатый, с завязанными глазами, также стоял рядом с ней, целя из лука в Аполлона; спустив стрелу и устрася гнева богов, он садился на колени к матери, которая протягивала ему левую руку»<sup>75</sup>.

Фичино и его друзья вполне могли отвергнуть такую сокращенную версию, но тогда им нужно было отыскать другое, не менее конкретное описание. И дело тут не в эстетическом максимализме или ученом педантизме. Фичино, как и Альберик, нимало не сомневался, что атрибуты и облик богов раскрывают их реальную сущность. Установить подлинный облик божества или планеты не менее важно, чем отыскать «истинное имя». Для тех, кто умеет читать эзотерический язык древней премудрости, и в облике, и в имени божества сокрыта тайна его бытия<sup>76</sup>. Это-то и заставляло гуманистов с невероятным упорством отыскивать в старинных мифах достоверные изображения и описания. В такой обстановке их не могло смутить, что для программы будущего шедевра используется художественно «низкий» отрывок из Апулея.

Отсюда же следует и второе обстоятельство, которое могло привлечь Фичино и его окружение. Апулей «Platonicus» считался эзотерическим мудрецом, чей рассказ таит глубокую нравственную истину. Мистическая концовка окрашивала для читателя все повествование.

В предисловии к изданию<sup>77</sup> «Золотой осел» представлен как своего рода «Путь Паломника». Это более чем натянутое толкование целиком основано на финале. От такой платонической трактовки можно сразу перебросить несколько мостиков к Венере-Humanitas в письме Фи-

чино. Аллегорически история Луция – это история человеческого падения и спасения. Богиня, которая спасает Луция и возвращает ему Humanitas, – в равной мере Венера и Изида. В видении Луция она встает из моря и объявляет, что она:

«...мать природы, госпожа всех стихий... чтит меня под многообразными видами, различными обрядами, под разными именами вся вселенная. Там фригийцы, первенцы человечества, зовут меня Пессинутской матерью богов, тут исконные обитатели Аттики – Минервой Кекропической, здесь киприане, морем омываемые – Пафийской Венерой...»<sup>78</sup>

Если читать новеллу аллегорически, то триумф Венеры в пантомиме – не просто художественное отступление. Оно предвосхищает ее финальное появление в качестве богини. Самый суд Париса традиционно читался в свете нравственной аллегории. Наравне с историей Геракла он воспринимался как пример стоящего перед человеком нравственного выбора. В комментариях к Апулею, написанных Бериальдо в конце кватроченто, этот отрывок толкуется по Фульгенцию, согласно которому сцена означает выбор между тремя формами жизни: созерцательной, деятельной, либо же проводимой в наслаждениях (?). Мы знаем, что Фичино принимал это толкование, но в своем пристрастии к богине Любви дал ему несколько иной поворот. В посвящении перевода платоновского «Филеба» Лоренцо Великолепному (написанном, правда, много лет спустя), он хвалит своего покровителя за то, что тот избежал гнева богинь, ни одну из них не отринув. Он почитает всех трех, и поэтому Минерва наделила его мудростью, Юнона – силой, Венера – привлекательностью, поэзией и музыкой<sup>79</sup>.

Если отрывок из Апулея читали в подобном духе, вполне естественно было почерпнуть описание Венеры-Humanitas именно из него. В письме Фичино умоляет Лоренцо Пьерфранческо избрать Венеру. Апострофическое обращение в письме:

«Laurenti mi, nympha tam nobilis in tuo tota arbitrio posita est; si hanc ipse tibi connubio iunxeris propriamque dicaveris, omnes tibi dulces afferet annos et pulchra faciet te prole parentum...» (Мой добрый Лоренцо, нимфа столь благородная полностью отдана в твою власть. Если ты сочетаешься с ней браком и назовешь ее своею, она сделает твои годы сладостными, а тебя самого – отцом превосходных детей...»).

Это почти повторено в описании Венеры у Апулея:

«Ubi primum ante iudicus conspectum facta est nisu brachiorum polliceri videbatur, si fuisset deabus caeteris antelata, daturam se nuptam Paridi forma praecipuam sui que similem» («Едва лишь очутилась она перед лицом судьи, движением рук, по-видимому, обещала, что если Парис отдаст ей преимущество перед остальными богинями, то получит в жены прекрасную девушку, похожую на нее самое»).

Если наше прочтение верно, то «Весна» Боттичелли может отчасти быть даже иллюстрацией. В таком случае программа говорила, что Венера появляется вместе со свитой и с мольбой обращается к Парису, в то время как Меркурий указывает на небеса, говоря этим, что послан Юпитером. Из этого толкования следует, что сам зритель, Лоренцо Пьерфранческо, для которого заказывали картину, должен был придать ей окончательную полноту. Когда он встанет перед картиной, Венера будет обращаться к нему. Ему, как Парису, придется делать роковой выбор. В поэзии или спектакле такое прямое обращение к зрителю никого бы не удивило<sup>80</sup>. В изобразительном искусстве подобное встречается реже. Мы не призывали, чтобы зритель втягивался в орбиту картины. Однако многие *sacra conversazione*<sup>81</sup> и многие изображения благословляющего Младенца Христа адресованы непосредственно к молящемуся. Разница между этой концепцией и той, которую мы предлагаем, не так уж велика<sup>81</sup>. Мы не хотели бы и дальше настаивать на этом доводе, считаем лишь полезным напомнить, что в путеводителе XIX века картина названа «Суд Париса»<sup>82</sup>.

### Грации и проблемы экзегезы

Если связь между письмом Фичино к Лоренцо Пьерфранческо и «Весной» не надумана, мы вправе считать, что Венера олицетворяет добродетель *Humanitas*. Наше предположение, что источником программы послужил Апулей, позволяет связать картину с традиционной нравственной аллегорией – судом Париса, в который легко вписывается Венера со свитой. В таком случае тексты Фичино и Апулея объясняют главную струк-

\* «Святая беседа»: тип композиции в религиозном искусстве Запада — Богородица с Младенцем и святыми по обе стороны от Них.

туру аллегории, равно как и вложенный в нее смысл. Но то, что у нас есть прямая аллегория суда Париса, не исключает, что экзегеза могла пойти дальше и позволить приписать каждому участнику свиты отдельный смысл. Если Апулея читали как платонического автора, а его описание выбрали в качестве откровения об истинном облике платонической Венеры, то весьма вероятно, что и в остальную сцену вкладывали скрытый смысл. Для Меркурия морализованная астрология письма дает вполне подходящее объяснение<sup>83</sup>. Он означает добрый совет и дар красноречия. Но что означают Грации?

Случай этот – типичный пример затруднения, в которое ставят интерпретатора создатели аллегорий, и потому заслуживает подробного рассмотрения. Хорошо известно толкование Граций в «Трех книгах о живописи» Альберти. Его часто вспоминают в связи с «Весной». Альберти, основываясь на Сенеке, трактует их как «благодаяние, даруемое одной из трех сестер и принимаемое другой, третья же оплачивает благодарностью»<sup>84</sup>. Варбург также привлекает внимание к медали Джованни Торнабуони, где три Грации (на реверсе. – Ред.) подписаны «Castitas, Pulchritudo, Amor»<sup>85</sup>. Позже он отметил аллегорическую экзегезу Граций у Пико делла Мирандола, чья медаль тоже изображает трех сестер, но на этот раз с надписью «Amor, Pulchritudo, Voluptas»<sup>86</sup>. Среди знаменитых девятисот тезисов, которые Пико предлагал обсудить, есть и такой:

«Всякий, кто глубоко и разумно понимает различие между единственностью Венеры и троичностью Граций, единственностью судьбы и троичностью Судеб, единственностью Сатурна и троичностью Юпитера, Нептуна и Плутона, увидит правильный способ последования в орфической теологии»<sup>85</sup>.

Пико не стал комментировать это загадочное утверждение, но по другому поводу предлагает еще одну экзегетическую аллегорию Граций, которую тоже отмечает Варбург:

\* Деталь картины «Весна».

\*\* Целомудрие, Красота, Любовь (лат).

\*\*\* Любовь, Красота, Наслаждение (лат).

«Поэты говорят, что Венера имела в качестве спутниц и служанок трех Граций, имена которых по-итальянски – *Viridità, Letizia, Splendore*. Эти три Грации – ни что иное, как способности, проистекающие из идеальной красоты»<sup>86</sup>.

В длинном объяснении Пико пытается доказать, что цвет означает постоянство и совершенство, ибо разве мы не зовем молодого человека в пору полноты его сил «цветущим»? Другие два свойства идеальной красоты суть блеск, которым она освещает разум, и стремление обладать этой несравненной красотой, которым она наполняет волю.

«И поскольку такое бытие прочное и не является мыслительным актом, то одну из Граций рисуют с лицом, обращенным к нам, как бы двигающуюся вперед и не собирающуюся идти назад; двух других, так как они относятся к интеллекту и воле, которым свойственна функция размышления, изображают с лицом, обращенным назад, как у того, кто возвращается...»

У другого члена того же кружка имелась под рукой новая аллегория. Кристофоро Ландино в комментарии к Данте избрал имена Граций своей отправной точкой. Толкуя Марию, Лючию и Беатриче как три аспекта небесной милости (*Gratia*), он вспоминает:

«Гесиод пишет в “Теогонии”, что Граций числом три, и не отступает от истины. Они суть дочери Юпитера; а это означает ни что иное, как то, что лишь от Бога одного происходят все милости».

В подкрепление этих слов Ландино цитирует апостола Павла и Давида, а также приводит три имени, упомянутые у Альберти и Пико. Только толкование разнится:

«... Евфросина означает счастье, и впрямь, всем нашим счастьем мы обязаны небесной Грации; Талия означает зеленое и цветущее: истинно небесная Грация освежает наши души и они расцветают. Поэты добавляют, что две последние повернуты к первой; так оно есть, ибо от блеска Грации зависят радость и здравие наших душ»<sup>87</sup>.

\* Жизненная сила, Радость, Блеск (итал.).



Пока мы пробирались через этот новый тип многозначности, похоже, мы отыскали ключ к разгадке. Это еще одно письмо Фичино к Лоренцо Пьерфранческо, и речь в нем идет как раз о значении Граций. Правда, письмо датировано 1481 годом, т.е. написано после завершения «Весны», когда Боттичелли работал уже в Риме. Однако не прольет ли оно свет на значение нимф для Фичино? Похоже, нет; оно только позволит нам глубже заглянуть в методы экзегезы, характерные для эпохи кватроченто. Письмо показывает, как легко пустяковый случай становился поводом для демонстрации эзотерической глубины. Собственно, Фичино всего лишь вежливо извиняется, что давно не писал, но извинение его облечено в форму орфической премудрости. Фичино жалуется, что, несмотря на обилие идей, разум его меркнет, стоит коснуться пером бумаги, чтобы написать «Марсиано приветствует Лоренцо-младшего». Сперва он роптал на богов, но тут ему явилась Минерва и стала пенять за недостаток благочестия. Она произнесла речь, в которой объяснила Фичино исток этого странного бессилия:

«Знай же, во-первых, что эти три Грации, которых поэты изображают тремя девами, друг друга обнимающими, суть среди небесных существ по преимуществу три планеты: *Mercurius Jovius* (т.е. Меркурий, получающий милость [*gratia*] от Юпитера), Солнце и Венера, каковые суть гармоничные и благоприятные спутники в небесном танце. Подобным же образом три имени Граций – Цвет, Свет и Радость – превосходно сообразуются с этими тремя звездами. Светила сии суть среди небесных тел те, которые более других влияют своим благорасположением на людских гениев и по этой причине зовутся грациями людей, а не какого иного рода животных. На самом деле они сопровождают не Венеру, а Минерву, и если ты когда-нибудь слышал, что первая грация отождествляется с Юпитером, то знай, что это не столько Юпитер, сколько *Mercurius Jovius*, то есть Меркурий, которому помогает аспект либо какое другое благорасположение Юпитера. Ибо именно Меркурий своей проворной живостью понуждает нас доискиваться правды. Солнце своими лучами делает любого рода выдумку явной для всех взыскующих. Наконец Венера своей наиприятнейшей красотой всегда украшает и расцвечивает обретенное»<sup>88</sup>.

Установив таким образом связь между некоторыми планетами и Грациями, которые заведуют «выдумкой» (остроумием, т.е. «острый ум» –

см. ниже?), Фичино объясняет, что при рождении человека эти планеты определяют его гения или демона<sup>89</sup>. Если при рождении двух людей их расположение будет сходным, то и гении этих людей будут сходными, если не идентичными, и воля их тоже. Минерва объяснила: поскольку в этом пункте гороскопы Фичино и Лоренцо совпадают – все три планеты находятся в девятом доме, означающем веру, религию, талант и мудрость, – два их гения на самом деле один. Всякий раз, когда Фичино пишет: «Марсилио приветствует Лоренцо-младшего», он, таким образом, неизменно грешит против небесного порядка и его «гений» иссыкает. Ему следовало бы начинать: «Марсилио приветствует Марсилио», и выдумка (остроумие?) бы полилась рекой. Присовокупив еще несколько вариаций на тему *alter ego* и приветствия возлюбленному Джорджо Антонио Веспуччи, Фичино заканчивает свое длинное послание.

Должны ли мы из этого сделать вывод, что для Фичино Грации символизируют три планеты – Mercurius Jovius, Солнце и Венеру? Очевидно, что такое понимание не применимо к «Весне». Если одна из Граций – Венера, а другая – Меркурий, то что делают на картине настоящие Венера и Меркурий? Может быть, письмо подскажет, как в духе астрологической экзегезы истолковать жест Меркурия, указывающий на Юпитера, но главное, что из него явствует, – это изменчивость символических значений. Легко доказать, что сам Фичино не стремился накрепко связать Граций с определенными планетами. Даже в рамках астрологических толкований он постоянно меняет и смещает смысл в угоду сиюминутной задаче. В книге «De vita coelitus comparanda» он развивает ту самую теорию, которую опровергал в письме к Пико: «Что сии три Грации суть Юпитер, Солнце и Венера; Юпитер находится между двумя другими Грациями и в величайшей гармонии с нами»<sup>90</sup>. В этом отрывке из письма они уже – Солнце, Меркурий и Юпитер, означают же Мудрость, Красноречие и Честность. Когда родился Пико, говорит Фичино, Грации отстали от Венеры и присоединились к *dux concordiae*<sup>91</sup>.

Однако Фичино не ограничивался астрологическим толкованием Граций. В «Комментарии на “Пир” Платона» он приводит эстетическое объяснение, похожее на то, что дает Пико, но отличающееся в деталях:

\* Другое я (лат).

\*\* Предводителю согласия (лат).

«Таким образом, мы с полным правом желаем распространить понятие любовь только на науки, формы и звуки. И оттого прелестны только те вещи, которые отыскиваются только в этих трех... Эта прелесть добродетели, формы и звуков, которая зовет к себе душу и восхищает ее через разум, зрение или слух, совершенно правильно называется красотой. Это три грации, о которых говорит Орфей: “Блеск, Юность и изобильная Радость”. Блеском он называет ту прелесть и красоту души, которая заключается в ясности истины и добродетели. Юностью же называет прелесть формы и цвета, ибо она больше всего процветает в свежести юности. И, наконец, радостью – чистое, здоровое и вечное наслаждение, которые мы испытываем от музыки»<sup>92</sup>.

При необходимости он мог объединить эстетическое толкование с астрологической экзегезой в очередном *tour de force*”, прибегнув к тем же астрологическим значениям, что и в письме к Лоренцо Пьерфранческо:

«Венера... есть мать Грации (Gratia), Красоты и Веры... Красота есть ни что иное, как Грация, Грация, скажу я, составленная из трех Граций, то есть из трех вещей, сходным образом исходящих от трех небесных сил. Аполлон привлекает слушающих посредством приятности музыкальных гармоний; Венера пленяет глаз посредством приятности цвета и формы; и, наконец, Меркурий посредством дивной приятности ума и красноречия обращает размышление главным образом к себе и разжигает его любовь к божественному размышлению и Красоте...»<sup>93</sup>

Если мы приступим к Грациям «Весны», вооружась этими текстами, то окажемся в явном затруднении – не потому, что не знаем смысла, а потому, что знаем слишком много. Хотя мы старательно ограничивались непосредственным крутом источников, относящихся к флорентинскому квартученто, мы без труда обнаружили десяток различных толкований<sup>94</sup>. Мы не знаем и, вероятно, никогда не узнаем, какое из них применимо к нашему случаю и применимо ли хоть одно. Как знать, может быть, в подкрепление очередной мысли Фичино придумал для юного Лоренцо Пьерфранческо еще одно экзегетическое толкование спутниц Венеры-Humanitas?

\* Нумн. Orph. LX, 3 (Abel).

\*\* Чудо ловкости (фр.).

Но пусть мы не решили поставленной задачи, наши изыскания были не вполне тщетны. Мы узнали кое-что о природе языка, который не сумели расшифровать. Язык этот и в самом деле странный. В нем нет словарей, поскольку нет раз и навсегда закрепленных значений. У Фичино есть важный отрывок, где об этом говорится вполне определенно:

«Подобно тому, как христианские теологи находят четыре смысла в священном слове – буквальный, моральный, аллегорический и анагогический, и прослеживают один из них в одном отрывке, а другой – в большей степени в другом, так и у платоников есть четыре способа умножения богов и духов, и они применяют различные способы умножения в различных местах, как больше пристало. Я в моих комментариях по мере надобности тоже различно толковал и различал божества»<sup>95</sup>.

Отсюда мы узнаем кое-что об истоках изучаемого языка. Он вырос из средневековой экзегезы, которая, в свою очередь, уходит корнями в позднюю античность. Семиотика еще не приступила к систематическому изучению этого языка, но кое-какие общие положения наметились<sup>96</sup>. Они объясняют те трудности, с которыми мы столкнулись, пытаясь установить фиксированное значение символа – в нашем случае Граций. Жесткая знаковая система, где каждому символу соответствовало бы строго определенное понятие, требует элемента рационального конвенционализма, отсутствовавшего в данном типе мышления. Экзегетический аллегорист должен был полагаться на примитивные ассоциации именно потому, что в его представлении смысл «скрывался» в символах. Желаемый смысл всегда отыскивался, и главной задачей было обосновать его задним числом. Фичино хочет превознести виллу Карреджи как приют учености – и находит в названии желаемую аллюзию на Граций (*charitum ager*)<sup>97</sup>. Здесь связь между символом и значением проложена по хрупкому мостику созвучия. Другой раз *tertium comparationis* послужит цвет, число или иное свойство. В этом есть что-то от игры. Можно вообразить доску, в середину которой помещается миф или персонаж, требующий объяснения. Вокруг схематически изображены понятия и их свойства. Общие свойства соединены линиями. Одна линия ведет от Грации, чье имя «Свет», к «свету» истины и добродетели, а также к «свету» Солнца. Игра состоит в том, чтобы различными путями передвигать фишки-зна-

чения в желаемую точку и снова в центр. Если вы попали на Солнце, надо пройти через две другие планеты и отыскать их связи с двумя другим Грациями; если нет прямого пути, можно выбрать промежуточную остановку – скажем, «юность», которая, по Пико, свяжет «цветущую» Грацию с совершенством Божественной Красоты<sup>98</sup>.

В этих вывертах экзегетического хитроумия есть элемент творческой радости, которую нам нелегко понять, но которую можно сравнить с открытием новых, негаданных музыкальных отношений. Перекинуть новый, неожиданный мостик, добавить новое употребление символа – для многих поколений в этом и состояла сущность «острого ума». С другой стороны, такая практика отыскания смысла свойственна и магическим занятиям астрологов. Здесь влияние знака ищется по линиям симпатических связей<sup>99</sup>. Для образа мыслей ренессансных философов характерно отождествление смысла и действия. Венера «означает» Humanitas, потому что в качестве планеты способствует дружескому расположению – и значение, и действие проистекают из ее веселости. Хейзинга, несомненно, прав, когда подчеркивает примитивный элемент в средневековом символизме, но так же правильно он подчеркивает его игровые черты<sup>100</sup>. Гуманистическая аллегория часто колеблется между поиском орфической тайны, граничащим с первобытной магией, и утонченным умопостроением, граничащим с салонной игрой<sup>101</sup>.

Чем глубже нам удастся заглянуть в ренессансный подход к античным символам, тем больше вероятность понять тот дух, в котором создавалась «Весна», даже если мы так и не узнаем точного смысла конкретных фигур. Считать эти символы готовыми кусочками для сбора живописной мозаики («мозаичной»?) головоломки так же однобоко, как видеть в них признаки «язычества». Для образованных гостей виллы Каstellо Грации в «Весне» были окружены ореолом возможных толкований и еще не раскрытых смыслов, которые могли оказаться еще важнее известных. Толкование означало не только перевод символов в понятия, ограниченное определенными правилами, оно стремилось еще достичь и всей полноты образности, ее уровня воздействия. В этом отношении текучесть смыслов, вкладываемых в античные символы, важна для «Весны» не менее, чем ускользающие выражения ее лиц. Лучшую иллюстрацию этой текучести дает сам Фичино. Его вольность в обращении с античными мифами просто

поразительна для гуманиста. Там, где старый рассказ его не устраивает, он выдумывает новый. Такие мифологические басни, или *arologi*, принадлежат к числу лучших его творений. Современная литература оставляет их без внимания. Однако образный строй и дух некоторых из них настолько близок к «Весне», что для примера стоит привести целый отрывок, хотя он и не объясняет ни одной из фигур. В «Письмах» этот рассказ помещен в приложении к октябрьскому письму 1481 года к Лоренцо Пьерфранческо, т.е. он посвящался восемнадцатилетнему заказчику Боттичелли.

«Среди множества советов, которые Феб, отец жизни и создатель жизнедеятельного врачевания, дал своей дочери Луцилии, главный был, чтобы она никогда не отходила от отца, не то заболеет разными прискорбными недугами. Поначалу Луцилия, вынуждаемая суровостью зимы, выполняла его наказ. Но после, успокоенная радостными улыбками весны, девица начала удаляться от отцовского дома и бродить в прекрасных садах пригожей Венеры по ярко расцвеченным лугам; увлекаемая очарованием полей, красой цветов и сладостью ароматов, она стала плести венки, гирлянды и даже целое одеяние из плюща, мирта и лилий, роз, фиалок и других цветов. Вскоре она принялась срывать сладкие ягоды и собирать плоды и не просто пробовала их, а с жадностью поглощала. Она возгордилась своим новым убранством и осмелела; стала тщеславной, самодовольной и, позабыв отца, вступила в близлежащий город. Однако змеи, скрытые в траве, беспрестанно язвили ноги танцующей девицы, а пчелы, скрытые в цветочных гирляндах, жалили ей щеки, шею и руки; нагрузившись (?) непривычною сладкой пищей, она стала жестоко страдать. И вот, неблагодарная Луцилия, презревшая отца своего ради удовольствий, вынуждена была вернуться домой и во всем повиниться отцу, прося его о помощи такими словами: “Ах, отец мой Феб, приди на помощь дочери твой Луцилии, поспеши, любезнейший отец, помоги своей дочери, которая погибает без твоей поддержки”. Но Феб сказал: “Почто, тщеславная Флора, зовешь ты Феба своим отцом? Стой, бесстыдница, стой, я не твой отец, ступай к своей Венере, нечестивая Флора, оставь меня немедленно”. Но, взывая к нему многими мольбами и убеждая не лишать жизни единственную дочь, Луцилия поклялась впредь никогда не преступать его отцовских велений. Наконец любящий отец простил ее и укорил такими сло-

вами: “Не желаю врачевать тебя, покуда не снимешь с себя мишурного убранства и распутных облачений. Пусть это будет тебе уроком, уроком твоего безрассудства, ибо, пока ты пребываешь вдали от отчего дома, ты получаешь краткосрочное и слабое удовольствие ценою долгой и тяжелой муки, и капля меда, которую ты получаешь, презрев веления истинного целителя, несет в себе много желчи”»<sup>102</sup>.

Здесь сады Венеры символизируют у Фичино похоть, и падшая Луцилия предстает, увенчанная цветами. Захоти он немного перетасовать карты и представить Венеру с хорошей стороны, как в другой притче из той же группы<sup>103</sup>, – мы могли бы еще ближе подойти к образному строю «Весны». Может быть, наше счастье, что он этого не сделал, не то у нас появился бы соблазн прочесть в правой стороне картины много такого, что Боттичелли, вероятно, и в голову не приходило. Достаточно показать, что и для него, и для его современников сады Венеры были населены множеством персонажей, самая красота которых содержала глубокий смысл.

### *Типологический подход*

До сих пор мы пользовались только литературными источниками, а значит, не рисковали увидеть в картине то, что сами же недавно придумали. Итак, насколько картина отвечает идеям, почерпнутым нами из текстов? Проникся ли Боттичелли духом аллегории Фичино, той нравственной задачей, которую ему поручили? Мы чувствуем, что проникся, но можем ли мы предложить что-нибудь поконкретнее, чем те, кто видел в картине прославление Любви и Весны? Можем, если рассмотрим те живописные термины, в которых Боттичелли выразил идею картины.

Он, безусловно, знал традиции светского искусства, процветавшего и к северу, и к югу от Альп. Свои основные темы оно черпало из мира рыцарства и куртуазной любви<sup>104</sup>. Сады и кущи Любви, источники Юности, изображения Венеры и ее детей, штурмующих замок Любви, календарные забавы с прелестными персонификациями Мая – короче, весь набор куртуазной образности с ее цветущими лугами и нежными девами должен был стоять перед глазами Боттичелли, когда он приступал к картине «Весна». Мог он помнить и картины Кассоне, плотно заполненные фигурами, иллюстрирующие античные рассказы и прославляющие великие

образцы древней добродетели. Однако «Весна» всегда воспринималась как нечто принципиально новое. Если в каких-то деталях и прослеживается связь с предшествующей светской живописью, то самый дух и эмоциональный строй картины – иные. Она не только значительнее, но и принадлежит иному, более высокому плану. В этом-то мы и усматриваем ее связь с письмом Фичино и платонической программой. Вдохновенный образом Венеры-Humanitas, художник не мог удовлетвориться средствами традиционного мирского искусства. Его Венера должна была вызывать у зрителя чувство, сходное с религиозным, божественное «исступление», возбуждаемое красотой. Удивительно ли, что «*praestanti corpore nympha, coelesti origine nata, aethereo ante alias dilecta deo*» написана средствами религиозного искусства. «Нимфа пригожести величайшей, рожденная от небес и более других возлюбленная Богом Всевышним» – и впрямь духовная сестра «рабы Господней» Бальдовинетти<sup>\*</sup>. Безусловно правы критики, подметившие сходство боттичеллиевской Венеры с его Мадоннами<sup>105</sup>, но сходство это далеко не так парадоксально и наивно, как им представлялось. Подобное сопоставление мы находим в словах современника Боттичелли и друга Фичино Бониконтри(?). В его астрологической поэме планета Третьего Неба недвусмысленно отождествляется с Пречистой Девой<sup>106</sup>. Как только Венера облеклась в термины церковного искусства, кущи Любви естественно преобразились в Рай. Даже без такой аллегорической переоценки образный строй обоих садов порой имел тенденцию настолько сливаться, что вызывал протест набожных читателей. В начале XV века Герсон возмущался смешением земной любви и Рая в «Романе о Розе»<sup>107</sup>. Толкование Любви как символа Божества у Фичино делает это отождествление и безобидным, и неизбежным<sup>108</sup>. Вот почему Грации у Боттичелли не похожи на танцующих дев со стен и сундуков богатых флорентинцев; не взял он за образец и исступленных менад с античных саркофагов. Ритм их танца вдохновлен гармоническим движением блаженных душ в одной из райских сцен Фра Анджелико или хором ангелов из Сиены<sup>\*\*</sup>. Такова же и Ора, разбрасывающая весенние цветы. Варбург увязал ее с классической статуей, что, возможно, верно, но не исключает ее родства с семейством

\* Имеется в виду Дева Мария из «Благовещения» Бальдовинетти (Флоренция, Уффици).

\*\* «Танцующие ангелы», приписываемые Джованни Паоло (Шантильи, музей Конде).



ангелов, разбрасывающих цветы. Видение девственной фигуры с полным подолом цветов, добавляющей торжественности присутствию божества, предвосхищено ангелами Филиппо Липпи и Гоццоли<sup>109</sup>. Даже Флоре и нескромному ветру можно отыскать место в этом ряду. Возможно, здесь присутствует отдаленный отзвук традиционной группы: погибшая душа пытается войти в рай, ее преследует дьявол<sup>110</sup>. Разумеется, мы не хотим сказать, что картина Боттичелли – попури из разных типов священной живописи. Однако если художник знал письмо Фичино и подход неоплатонического кружка к мифологии, его мысли естественно должны были устремиться к божественным видениям. Это-то и позволило Боттичелли задумать произведение в плане и по меркам религиозной живописи. Из этих-то сфер он и почерпнул напряженный и благородный пафос, которым пронизана «Весна».

Такая интерпретация позволяет разрешить парадокс, увлекавший и смущавший многих исследователей творчества Боттичелли. С другой стороны, в ней можно усмотреть противоречие со взглядами Варбурга, утверждавшего, что самый накал «пафоса» в мифологической живописи кватроченто заимствован у античности. Однако противоречие это мнимое. Заимствования из античного искусства и повышение статуса светской живописи – разные вещи. Религиозное искусство всегда приспособляло античные мотивы и делало это осознанно уже со времен Пизани<sup>111</sup>. Чем был бы пафос Донателло, не вдохновляясь он античностью? Если бы Боттичелли позаимствовал античный мотив для движения или драпировки, он бы просто следовал по стопам многих других художников. Однако то, что в светский сюжет он вложил напряжение чувств, приберегаемое ранее для предметов священных, было огромным сдвигом в сознании. Только в результате подобного шага светское искусство смогло вобрать и трансформировать пафос античной скульптуры.

Если к картине Боттичелли подходить с искусственным противопоставлением языческого христианскому, мы только еще больше запутаемся. Если наша интерпретация верна, этой дилеммы для Боттичелли не существовало, как не существовало ее для Фичино. Нравственный пыл и экзегетическая ловкость Фичино полностью преобразили апулеевское «языче-

\* Например, ангелы из «Поклонения» Беноччо Гоццоли (Флоренция, Дворец Медичи-Рикарди).

ство». Рассказ о спектакле, достойный монмартрского обозрения, вполне искренне прочли как видение блаженства, даруемого Humanitas. Однако самый факт, что столь возвышенные мысли удалось перевести в живописные термины вне религиозной иконографии, – очень показательный симптом. Для светского искусства открылись величайшие устремления человеческого ума. Мы видим не рождение светской живописи – она благополучно существовала на протяжении всех Средних веков, – но ее проникновение в эмоциональные сферы, бывшие доселе привилегией искусства сакрального. Этот шаг стал возможен благодаря трансформации античных символов в горниле неоплатонической мысли. Как только он был сделан, рубеж был пройден, разделение на общепринятые сферы начало утрачивать свою четкость. Зримые символы умеют взять свое. Для следующего поколения античные сюжеты сравнивались с религиозными и по размаху, и по эмоциональному накалу. Однако их экзегетическое значение померкло. Образ возобладал над текстом, Венера победила своих комментаторов<sup>112</sup>.

## ПЛАТОНОВСКАЯ АКАДЕМИЯ И ЖИВОПИСЬ БОТТИЧЕЛЛИ

### *Фичино и патрон Боттичелли*

Многие исследователи чувствовали родство между Боттичелли и основанной Фичино Академией<sup>113</sup>. Можем ли мы, в таком случае, распространить выводы предыдущих глав на все мифологии Боттичелли и даже на его творчество в целом? Исторические сведения, при всей своей скудости, похоже, подтверждают нашу гипотезу. Хорошо известны документы, из которых следует, что Боттичелли и дальше работал для Лоренцо Пьерфранческо<sup>114</sup>. Возможно, это самая тесная связь между художником и частным меценатом в анналах раннего Возрождения. Так же сильны свидетельства продолжавшейся дружбы Фичино с патроном Боттичелли. Это видно не только из «Писем»; самое убедительное подтверждение их близости – завещания Фичино. В этом документе философ поручает Лоренцо Пьерфранческо заботу о своей гробнице и оставляет ему, в признании особых услуг, бесценный полный экземпляр диалогов Платона на греческом языке<sup>115</sup>. Другой патрон Боттичелли тесно связан и с Лоренцо Пьерфранческо, и с Фичино. Веспуччи, чьи отношения с Боттичелли прослежены Хорном, были деловыми партнерами Лоренцо Пьерфранческо<sup>116</sup>. Вследствие этого-то Америго Веспуччи, питомец Джорджо Антонио и, следовательно, соученик Лоренцо Пьерфранческо, направил свое знаменитое письмо о континенте, в итоге получившем его имя, не кому-нибудь, а покровителю Боттичелли<sup>117</sup>. С другой стороны, дядя Америго, Джорджо Антонио, дружил с Фичино всю жизнь. Под духовным завещанием философа стоит его подпись как первого свидетеля<sup>118</sup>.

Итак, мы видим, что Боттичелли вращался в кругу, где особенно сильно сказывалось влияние Фичино – сильнее, может быть, чем в непосредственном окружении Лоренцо Великолепного и его друга Полициано. Поначалу, разумеется, все они принадлежали к одному «платоновскому» кружку, но так ли уж верно, что эта гармония сохранялась на протяжении всей жизни Лоренцо Великолепного? Может быть, при более пристальном рассмотрении обнаружатся разные группировки<sup>119</sup> и растущие разногласия на политической почве? Должны ли мы считать, что фронда Лоренцо



В манере Спинелли: Медаль  
Лоренцо Пьерфранческо  
де' Медичи



В манере Спинелли:  
Медаль Лоренцо  
Пьерфранческо де' Медичи



Оборотная сторона медали



Боттичелли: Голова мужчины.  
Деталь фрески виллы Лемми



Боттичелли: Марс и Венера. Лондон, Национальная галерея

Пьерфранческо и его французские интриги начались только после смерти Лоренцо Великолепного? Лоренцо-младший, безусловно, поддерживал связь с Карлом VIII с тех самых пор, как молодым человеком побывал во Франции с миссией. Гвидо Антонио Веспуччи много лет был послом во Франции. И только ли совпадение, что именно Фичино восторженно приветствовал Карла VIII, когда тот вступил во Флоренцию и положил конец верховенству линии Лоренцо Великолепного?<sup>120</sup>

Если мы предположим, что раскол группы наметился еще при жизни Лоренцо Великолепного, станет понятно, почему в известных списках его имущества нет ни одной крупной работы Боттичелли<sup>121</sup>. Может быть, нам даже удастся хоть как-то увидеть общественный фон, на котором «вторая готика» Боттичелли развивалась в таком контрасте с живописью приближенных к Лоренцо Великолепному Гирландайо или Бертольди<sup>122</sup>.

И наконец, отношение круга Лоренцо Пьерфранческо к Савонароле может пролить свет на пресловутое обращение Боттичелли. Может быть, этот поворот в его жизни не был таким крутым и драматичным, как представляется многим авторам. Джорджо Антонио Веспуччи, друг Фичино, был последователем Савонаролы. Сам Фичино никогда не возражал против предлагаемых фра Джироламо реформ<sup>123</sup>. Роль самого Лоренцо Пьерфранческо в последние дни Савонаролы более двусмысленна, но нет основания сомневаться, что поначалу он поддержал пополанов вполне искренне. Разумеется, на процессе Савонарола говорил под давлением, но, возможно, он и впрямь выражал свои мысли, когда утверждал, что всегда хорошо относился к Лоренцо Пьерфранческо и считал его человеком достойным<sup>124</sup>.

Мы знаем о Лоренцо Пьерфранческо гораздо меньше, чем о его знаменитом родиче, однако, если собрать все имеющиеся свидетельства, нам предстанет довольно самобытная фигура. В одном из немногих сохранившихся писем он рекомендует Лоренцо Великолепному греческого гуманиста Марулло<sup>125</sup>. Марулло, чья мистическая концепция античности противостоит более чистому гуманизму его врага Полициано, вполне вписывался в платоновский круг<sup>126</sup>. Похоже, что именно Лоренцо Пьерфранческо оплатил издание Данте с комментарием Ландино и гравюрами Боттичелли; он же сподвиг Боттичелли на этот огромный труд. Более того, Лоренцо Пьерфранческо позаботился, чтоб потомкам осталось не только

его имя. До нас дошли две его медали, на обеих изображен его профиль, а на оборотной стороне – змея, кусающая свой хвост<sup>127</sup>. Разумеется, отпрыск великой семьи избрал этот символ не беспричинно. По Ямвлиху, змея, кусающая свой хвост, означает бесконечность – ореол эзотерической премудрости, окружающий иероглиф, должен был говорить современникам о погруженности в мистические занятия<sup>128</sup>. Фичино перевел Ямвлиха и обсуждал этот священный символ в своих трудах<sup>129</sup>; можно предположить, что он и посоветовал его Лоренцо Пьерфранческо для медали. На лицевой стороне обеих медалей Лоренцо изображен в профиль: на одной – это сравнительно молодой человек, на другой – постарше, с более резкими чертами. Хилл считает, что у портрета был живописный прототип, и мы, вероятно, не ошибемся, приписав этот прототип Боттичелли. Сходство в замысле между профилем с медали и мужской головой с фрески виллы Лемми и впрямь поражает<sup>130</sup>. Если так, медаль подтверждает нашу догадку о том, что Фичино и Боттичелли продолжали совместно творить для их общего покровителя, Лоренцо Пьерфранческо.



Джиrolамо Савонарола

### «Марс и Венера»

Мы не знаем пока больше ни одного источника, который связывал бы другие работы Боттичелли с определенными высказываниями Фичино. Его подход к мифологии и калейдоскопический характер толкований делают рискованной всякую попытку сопоставить отрывки из его трудов с конкретными картинами. Когда мы выкладываем перед читателем ряд таких гипотетических сопоставлений, нас оправдывает сам метод «расшифровки». Каждое частное толкование должно проверяться на следующих элементах. Чем больше их обретает смысл в свете конкретного объяснения, тем меньше вероятность, что совпадение это случайно. Если, к тому же, эти толкования разрешают загадки, смущавшие прежних исследователей, они, по крайней мере, заслуживают рассмотрения. В конечном счете оценивать их надо по тому, насколько их совокупность объясняет (или не объясняет) все творчество Боттичелли.

Одну из мифологических картин Боттичелли уже предлагалось толковать, исходя из текста Фичино, хотя искусствоведы, похоже, не обратили на это внимания. В своей книге о неоплатонизме в итальянском Возрождении Неска Н. Робб предположила, что отрывок из «Комментариев на “Пир” Платона» дает ключ к пониманию «Марса и Венеры» Боттичелли из Национальной галереи. В этом отрывке Фичино толкует миф о Марсе и Венере с точки зрения астрологии:

«Других богов, то есть планеты, превосходит силою духа Марс, так как он придает людям смелость. А Венера его подавляет. <...> Венера часто, так сказать, обуздывает это зло, соединяясь с ним, или противостоя, или воспринимая его, при трояком или шестеричном восхождении Марса. <...> она смягчает и подавляет Марса. Марс же никогда не подавляет Венеру»<sup>131</sup>.

Это явно тот случай, когда особенности картины, дотоле не поддававшиеся объяснению, можно связно прочесть в свете учения Фичино. Многие отмечали контраст между беспробудным сном Марса и бдительной настороженностью Венеры<sup>132</sup>. Ни в «Турнире» Полициано, ни в его непосредственном источнике, у Лукреция, такого нет<sup>133</sup>. Это тем более нуждается в объяснении, что ничего подобного нет и на античном барельефе, с которого, как показал Э.Титце-Конрат, Боттичелли взял общую компо-



зицию<sup>134</sup>. Более того, у Фичино этот отрывок отнюдь не случаен. Философ часто обращается к своей любимой доктрине о взаимном «темпераменте» планет. (Эта же тема, кстати, лежит в основе дюреровской «Меланхолии»<sup>135</sup>). Что он не был одинок в таком толковании, знают все, читавшие чосеровские «Жалобы Марса» – причудливое переплетение астрологии с мифологией, тем не менее, вполне понятное современникам<sup>136</sup>. Вот что мы узнаем о господстве Венеры над Марсом:

And she hath take him in subjeccioun,  
 And as a maistresse taught him his lessoun,..  
 For she forbad him jelosye at alle,  
 And crueltee, and bost, and tyrannye;  
 She made hym at hir lust so humble and talle,  
 That when hir deyned caste on hym her ye,  
 He took in patience to lyve or dye;  
 And thus she brydeleth him in hir manere,  
 With no-thing but with scourgyng of hir chere.

«И она взяла его в полон,  
 и запретила ему всякую ревность,  
 и свирепость, и властность,  
 и в своем вождении он смирился настолько,  
 что, когда она соблаговолила обратить на него взор,  
 он готов был покорно жить или умереть;  
 и так она обуздавала его на свой обычай  
 ничем иным, как уздою своей ласки».

Подобного рода стихи – полезное напоминание, что астрологическое истолкование мифа вовсе не исключает нравоучения. Власть нежной Венеры над свирепым Марсом прекрасно вписывается в фичиновскую концепцию богини. В таких отрывках грань между значением и действительностью стерта, и провести ее слишком четко – значит, скорее всего, подменить символ чем-то иным. То же можно сказать в данном случае о комплексе взаимосвязанных астрологических и нравственных утверждений. Со-

\* \* Рельеф на саркофаге. II в. н.э. (Рим, Ватиканский музей).

гласно старым источникам, Чосер хотел польстить вполне определенным людям<sup>137</sup>. Фичино в не меньшей мере был склонен применять общую доктрину к частному поводу. Так что астрологические или нравственные обертоны боттичеллиевской картины «Марс и Венера» вовсе не исключают, что она могла быть написана для конкретного случая.

Есть два указания на то, что так оно и было. Первое связано с наблюдением графа Планкетта, что амурь (*amorini*) или сатиры (*satyrini*), играющие вокруг Марса и глумящиеся над его бессилием, – эхо античного экфрасиса, описания «Александра и Роксаны» у Лукиана. Упоминание это как-то выпало из искусствоведческой литературы и понятно, почему трудно вообразить, что такого рода незначительный мотив позаимствовали из античного источника и приспособили к другому сюжету. Однако мы должны либо признать сходство, либо счесть его простым совпадением. Последнее маловероятно, учитывая то рвение, с каким в ту эпоху искали описания античных картин. Отрывок из Лукиана звучит так:

«По ту сторону картины другие эроты играют среди оружия Александра: двое несут его копье, подражая носильщикам, когда они сгибаются под тяжестью бревна; другие два, взявшись за ремни щита, тащат третьего, лежащего на царском доспехе; один залез в панцырь, лежащий вверх выпуклой поверхностью, и сидит точно в засаде, чтобы испугать других, когда они поравняются с ним, таща щит»<sup>138</sup>.

Использование отрывка из такого серьезного источника само по себе доказывает, что картина Боттичелли – отнюдь не «наивный» пересказ мифа. Она тоже должна была основываться на программе, составленной гуманистом, и, если автор включил мотив из греческого писателя, то сделал это, надо полагать, ради лукиановского толкования, столь дорогого сердцу ренессансных ученых.

«Не ради забавы и не себе все это изобразил Аэций, но для того, чтобы показать любовь Александра к военным делам, так же и то, что, любя Роксану, он не забывает оружия. Впрочем, картина сама по себе поистине кажется брачной, напоминая Аэцию дочь Проксенида, – он ведь сам вернулся, вступив в брак, заключенный наравне с браком Александра и при участии царя-дружины, и в награду за изображение брака получил действительный брак».

Если «Марс и Венера» – «брачная картина», то она продолжает традицию кассоне (итал. *cassone*) – свадебных ларей. В кассоне можно иногда определить по гербу, чью свадьбу собирались справлять. Картина Боттичелли менее красноречива, но все же позволяет сделать догадку в этом направлении. В правом углу, где следовало бы располагаться эмблеме, мы видим необычный мотив – осы, влетающие и вылетающие из дупла. Возможно, разгадка проста. Осы – аллюзия на герб Веспуччи, о которых мы уже знаем как о патронах Боттичелли<sup>139</sup>. Не напрашивается ли вывод, что картина была написана к бракосочетанию кого-то из членов этой богатой семьи?<sup>140</sup>

Наше толкование предполагает в картине сложный смысл, с которым не все согласятся. Однако, проследивая назад наши шаги, мы не находим ничего, противоречащего взглядам и обычаям кватроченто. *Свадебная панель в традиции изображения на кассоне – вероятно, как и предполагалось, для кровати – программа, составленная гуманистом, увидевшим историю Марса и Венеры в свете астрологического учения и делающим галантный комплимент супруге, которая «приручает» возлюбленного, мотив из Лукиана, присовокупленный по сходству ситуации, композиция, взятая с античного саркофага и эмблема владельца в правом углу (нет ли здесь пропуска?). Все это вполне представимо в мире Боттичелли. Можно ли сказать то же о романтической интерпретации, видящей в картине еще одно прославление Джулиано и «Прекрасной Симонетты», основанное все на том же «Турнире» Полициано? Часто цитируемый отрывок из поэмы на самом деле – комментарий к турнирному штандарту Джулиано, изображавшему Минерву и Купидона, символы Целомудрия<sup>141</sup>. Они предстают Джулиано во сне. Симонетта-Минерва сечет Купидона, бедняжка зовет на помощь, но Джулиано бессилен, ибо голова Горгоны на щите Минервы не позволяет ему приблизиться. На выручку ему приходят Слава, Поэзия и История, которые объясняют, как снять с дамы доспехи Паллады и оставить ее в белом одеянии. Трудно усмотреть связь между этой куртуазной аллегорией и картиной Боттичелли. Кто-то спит, кто-то одет в белое – на этом список совпадений кончается. Чтобы Джулиано Медичи, *Luctus Publicus*\* (как называет его памятная медаль), был изображен в таком виде и чтобы поэму Полициано иллюстрировали на такого рода панели – случай беспрецедентный в кватроченто, насколько мы знаем. Реальность, вероятно, много проще и много сложнее, чем представляет ее романтическое толкование.*

\* Общественный траур (лат.).

### «Паллада и Кентавр»

Сходное романтическое убеждение мешает более естественно истолковать еще одну картину Боттичелли – «Паллада и Кентавр». Когда ее открыли, то сочли политической аллегорией, поскольку одеяние Минервы расшито медичейскими эмблемами<sup>142</sup>. Считалось, что это своего рода «политический плакат», изображающий победу Лоренцо Медичи над Пацци или другой враждебной коалицией. Другие исследователи видели в ней торжество тонкой дипломатии Медичи над грубой силой неаполитанского двора. Однако политические аллегории такого рода, похоже, – явление более позднее. Во всяком случае, ни одной документально подтвержденной параллели это толкование не приводит. Политическое искусство предполагает широкую публику, на которую направлена пропаганда; мы же знаем, что Минерва находилась в частных покоях Медичи – весьма вероятно, в городском дворце Лоренцо Пьерфранческо. Исходя из внешних обстоятельств и типологического подхода, это – нравственная аллегория<sup>143</sup>. Легко предположить программу в духе Фичино, которая объясняла бы картину лучше политических сопоставлений.

Одна из главных тем у Фичино – положение человека между зверем и Богом<sup>144</sup>. Низшая часть нашей души связывает нас с миром тела и его чувств; высшая область сознания стремится к Божественному; разум, прерогатива человека, располагается посередине. Наша душа – арена беспрестанной борьбы между метаниями животных инстинктов и устремлениями разума -борьбы, которую лишь Божественное вмешательство способно разрешить, принеся с собой безмятежность небесной мудрости.

В письме к собрату-философу Фичино развивает любимую идею в образах настолько близких к картине Боттичелли, что отрывок стоит привести целиком:

«Мудрость, рожденная из возвышенной главы Юпитера, творца всего сущего, предписывает философам, своим обожателям, чтобы те, желая заполучить объект обожания, целили бы в верхнюю его часть, в самую главу, а не по ногам. Ибо Паллада, божественная дочь, ниспосланная с высоких небес, сама обитает на высотах, где воздвигла себе твердыню. Более того, она учит, что мы не обретаем вершины и главы вещей, если не поднимемся до главы души, интеллекта (*mens*), оставя позади низшие душевные области. Наконец она обещает, что, если мы удалимся в эту плодороднейшую главу души, которая есть интеллект, то, без сомнения, извлечем из нее

такой интеллект, который будет спутником самой Минервы и помощником Юпитеру Всевышнему»<sup>145</sup>.

Сформулировав свои пять вопросов об интеллекте, Фичино переходит к иерархии способностей с точки зрения платоновской теории движений. Тело стоит ниже всех, поскольку не может двигаться само, но приводится в движение душой в соответствии со строгими законами; душа способна к движению и устремляется к своим небесным истокам, где пребывает Бог. Удивительно ли, что мы не находим покоя, пока заключены в теле?

«Наш зверь, сиречь чувства», направляется к цели животными побуждениями, как стрела к мишени. «Наш человек, сиречь разум», не находит удовлетворения в исполнении этих побуждений. Из-за разума, видящего более высокую цель, мы испытываем беспокойство и муки».

В этом значении несчастнейшего Прометея, который, поучаемый небесной премудростью Паллады, получил небесный огонь, сиречь разум, из-за чего был прикован к горному пику, сиречь скале размышлений и беспрестанно терзаем хищнейшей птицей, которая есть желание знаний».

Или мы подобны Сизифу, который взбирается на крутую гору.

«Мы влечемся в величайшей вершине Олимпа, обитаем же в бездне глубочайшей долины. Здесь нас удерживают полчища преград и препятствий, и отвращает с пути обманчивая прелесть лугов».

Только Божественная милость способна разрешить парадокс человеческого бытия. Только бессмертие души придает смысл нашим земным трудам. Покуда душа заключена в теле, она не может достичь назначенных ей радости и совершенства.

Опять-таки, картина Боттичелли не иллюстрирует трактат Фичино, но точек соприкосновения достаточно много, и можно попытаться с их помощью восстановить отсутствующую программу. Она могла представить отношения «*bestia noster, id est sensus*» и «*homo noster, id est ratio*»<sup>\*</sup> не в виде Прометея или Сизифа, но в виде Кентавра, совмещающего оба существа<sup>146</sup>. Он вооружен луком и стрелами, эмблемой живот-

\* Нашего зверя, то есть чувств, нашего человека, то есть разума (лат.).

ных устремлений<sup>147</sup>, и «обитает в бездне глубочайшей долины» (*habitat infimae vallis abissum*), удерживаемый, похоже, «обманчивой прелестью лугов» (*pratorum blandimenta*). Минерва-*Mens*, «рожденная из высокой главы Юпитера-творца» (*summo Iovis creatoris capite nata*), подобающим ей властным жестом берет душу за голову.

Эта гипотеза объясняет многие элементы картины, бессмысленные или даже нелепые в контексте прошлых толкований. Пейзаж – угрюмая скала и заманчивые виды вдали – не похож на обычный декоративный задник, это скорее аллегорический ландшафт, известный по таким сценам, как «Выбор Геракла»<sup>148</sup>. Лук и стрелы в отдельном объяснении не нужны, чего не скажешь о странной позе Минервы. Для картины, представляющей борьбу добра со злом – политическим или этическим, – композиция слишком вялая и статичная<sup>149</sup>. Минерва не борется с Кентавром – борьба идет с чудовищем, «рожденным больным, призванным к здоровью». Если взглянуть на картину в этом свете, станет понятным страдающее выражение Кентавра и его взгляд, поднятый на Минерву, воплощение Божественной Мудрости. Она мягко берет его за голову, успокаивает его метания, ведет по указанному пути, а он не сопротивляется, но покорствуется ее воле.

La figlia qui del gran Tonante sorga,  
Che senza matre del suo capo uscio;  
Questa la mano al basso ingegno porga.

Встает дочь великого Громовержца,  
без матери вышедшая из его главы,  
и протягивает руку нашему низкому уму<sup>150</sup>.

Тип, избранный Боттичелли для головы Кентавра, не противоречит этому толкованию. Он, вероятно, взят с античной статуи<sup>151</sup>, но художник придал ему черты не греховной брутальности, но своих молящихся святых. И хотя мы не можем подтвердить свою гипотезу, нам кажется, что она ближе к духу картины, чем рассказ о поездке Лоренцо к Неаполитанскому двору.

\* См. «Коронование Богоматери» (Ок. 1490. Флоренция, Уффици).

### «Рождение Венеры»

Самую сложную проблему ставит перед нами «Рождение Венеры». Здесь нет загадок, требующих объяснения, – картина на редкость прозрачна. Слава апеллесовой Афродиты Анадиомены и описание<sup>152</sup> в «Турнире» Полициано, казалось бы, вполне объясняют картину. Но так ли это? Недавно один исследователь подчеркнул исключительность этого сюжета для кватроченто. «Рождение Венеры» можно назвать возрождением (*Rinascita*) Венеры, поскольку с этой картиной в европейское искусство вернулась самая коварная и соблазнительная из языческих демониц, одна из прекраснейших и самых живых обительниц Олимпа. Однако Боттичелли слишком много себе позволил. Фра Джироламо Савонарола объявил войну новому идолопоклонству, и Сандро жестоко раскаялся»<sup>153</sup>. Такое толкование вошло бы в глубокое противоречие со всем, сказанным ранее. «Рождение Венеры», как и «Весна», написано для Лоренцо Пьерфранческо; если бы выученик Фичино действительно видел «Рождение Венеры» таким порочным, наше толкование остальных мифологий следовало бы в корне пересмотреть. Однако в этом нет необходимости. Если Лоренцо Пьерфранческо учили видеть в Венере «Весны» воплощение *Humanitas*, фичиновская экзегеза могла указать духовный смысл и в «Рождении Венеры».

В комментарии к «Филебу» Платона философ, по своему обыкновению, разъясняет миф о рождении Венеры как космогоническую мистерию. В неоплатонической системе эманаций он означает рождение Красоты:

«Историю, рассказанную Гесиодом в «Теогонии»<sup>154</sup>, о том, как Сатурн выхолостил Небо и бросил его ятра в море, из бурной пены которого родилась Венера, мы, возможно, должны понимать как указание на изначально дремлющую потенциальную плодovitость всего сущего. Ее божественный дух пьет и сперва раскрывается в себе; потом изливается в душу и материю, которая зовется морем по причине движения, времени и порождающей влаги. Как скоро душа таким образом оплодотворяется, она создает Красоту внутри себя; восходящим движением обращения в сверхразумное; и нисходящим движением оно порождает прелесть чувственного в материи. Это обращение в Красоту и рождение ее из души зовется Венерой. И во всяком аспекте и во всяком роде Красоты присутствует удоволь-

ствие, и как всякий род исходит от души, которая зовется Венерой, многие полагают, что Венера сама есть Удовольствие»<sup>154</sup>.

Фичино разворачивает спиритуализованное толкование Удовольствия.

Должны ли мы вспоминать этот неудобоваримый пассаж, стоя перед картиной в Уффици? Все его выверты<sup>155</sup> – безусловно, нет, но идея некой возвышенной загадки, связанной с рождением Красоты, явно не противоречит эмоциональному строю картины. Несклонный к бездумным восторгам Хорн сказал о Венере, что она «является в свете невыразимого блаженства, от которого веет скорее кругами Рая, нежели высотами Олимпа», и многие другие критики чувствовали нечто сходное. Как и в случае «Минервы», типологический подход, похоже, подтверждает это впечатление. Вновь Боттичелли возвращается к композиции, почерпнутой из религиозного искусства. Общее расположение фигур взято с традиционной группы Крещения Христа<sup>1</sup> сцены, непосредственно связанной с явлением Святого Духа<sup>156</sup>.

Это не отвергает принятого взгляда на непосредственный источник композиции. Вполне может быть, что описание Полициано сыграло свою роль. Однако если вторая Венера Боттичелли связана с первой, то в «Весне» мог воплотиться мотив из Апулея, его видение великой богини:

«Излив таким образом душу в молитве, сопровождаемой жалобными воплями, снова опускаюсь я на прежнее место и утомленную душу мою обнимает сон. Но не успел я окончательно сомкнуть глаз, как вдруг из середины моря медленно поднимается божественный лик, самим богам внушающий почтение. А затем, выйдя мало-помалу из пучины морской, лучезарное изображение всего тела предстало моим взорам. Попытаюсь передать вам дивное это явление, если не помешает мне рассказать бедность слов человеческих... Прежде всего густые длинные волосы, незаметно на пряди разобранные, свободно и мягко рассыпались по божественной шее...»<sup>157</sup>

Далее следует описание богини в облике Изиды, но мы слышали, как она сама объявила о своем тождестве с Венерой<sup>158</sup>. Не этот ли отрывок,

<sup>1</sup> См. напр., «Крещение Христа» Бальдовинетти (Флоренция, Музео ди Сан Марко).



при всех своих отличиях, послужил зародышем будущей картины, и не эти ли строки – «crines uberrimi prolixique et sensim intori per divina colla passive dispersi molliter defluebant» – направили мысль Боттичелли к симфонии развевающихся волос, всегда вызывавших удивление и восторг?

Творческий процесс, предполагаемый нашей теорией, не сложнее того, что мы пытались реконструировать для «Марса и Вегнеры». Если Апулей использовался при создании программы «Весны», легко могла возникнуть мысль о второй картине с видением богини. Однако такая идея должна была вскоре перекрыться другими планами. Пусть художник изобразит не Изиду, но Венеру, встающую из вод, – тогда картина будет парной к «Весне» и столь же возвышенной по смыслу. Как только наметилась программа, что было естественнее, чем позволить Боттичелли войти в состязание с Апеллесом, чью Анадиомену воссоздал в своих стансах Полициано? И такое собрание мотивов, выдернутых из разных источников, встраивание их в мозаику цитат представляется чуть ли не антитезой творчеству. Ренессансные художники и ученые думали иначе. Достаточно взглянуть на несомненный источник Боттичелли – рождение Венеры в описании у Полициано, – чтобы понять: оно тоже собрано из кусочков. Главное действие взято из гомеровского гимна, но для большей зримой конкретности поэт заимствовал строки из Овидия и других классических авторов, вне зависимости от того, о чем там идет речь. Интересно, что и Полициано обнаруживает некоторое тяготение к классическому экфрасису, который пытается возродить. В одной строфе он использует два различных рассказа Овидия о вымышленных произведениях искусства:

Vera la schiuma e vero il mar diresti,  
E vero il nicchio e ver soffiar di venti.

Сказали б – море истинное тут,  
И раковина с пеной – как живые

(пер. Е.Солоновича).

Это из описания Овидием Европы и быка, как они якобы были вытканы у Арахны, изобразившей на узорном полотне интрижки богов:

Maeonis elusam designat imagine tauri  
Europen: verum taurum, freta verum putares...

А меонийки узор – Европа с быком, обманувшим  
 Нимфу: сочтешь настоящим быка, настоящим и море...

(Овидий. Метаморфозы. VI, 103)

Описание Ор у Полициано, четырьмя строчками ниже –

Non una non diversa esser lor faccia,  
 Come par che a sorelle ben confaccia ...  
 Черты их не одинаковые и не разные,  
 как положено сестрам...

целиком взяты из овидиевского описания морских божеств на створках  
 дверей во дворце Солнца:

Facies non omnibus una,  
 Nec diversa tamen: qualem decet esse sororum.

Лицом не тождественны были

И не различны они, как быть полагается сестрам

(Овидий. Метаморфозы. II, 13. Пер. С.Шервинского)<sup>159</sup>.

Если мы предположим, что составители боттичеллиевских программ воспользовались этим же приемом – а других они, скорее всего, не знали, – многообразие источников и способ их объединения уже не покажется нам странным. Тогда мы поймем, как авторы могли почерпнуть развевающиеся волосы Венеры-Изиды из Апулея, «запрокинутую стройную шею» Марса – из Лукреция, играющих сатирчиков – из Лукиана, зрительный материал – из апулеевского суда Париса. Для них, вероятно, было предметом гордости составить свое наставление из тесно переплетенных «подлинных» античных описаний. За этим усилиями стояли все те же поиски «истинного» облика античных богов, неотделимые от концепции мифологического символизма Фичино.

### Фрески виллы Лемми

По меньшей про одну работу Боттичелли точно известно, что это – нравственная аллегория, связанная, скорее всего, с античной мифологией. Это фрески, открытые в XIX веке под слоем штукатурки на вилле Лемми в окрестностях Флоренции и перевезенные в Лувр. Нет причин сомневаться в традиционном толковании, согласно которому первая изображает Венеру и трех Граций пред молодой женщиной – этому вполне соответствует присутствие Купидона. Фигуру с другой фрески, ведущую молодого человека к персонификациям Философии и Свободных Искусств, называли по-разному, но поскольку она одета в точности, как парная ей на другой стене, и тоже сопровождается Купидоном, скорее всего, и это тоже Венера<sup>160</sup>. Существует анонимная поэма XV века, в которой Венера выводит автора к собранию персонификаций, среди которых есть и Свободные Искусства<sup>161</sup>. Тема фресок – замечательная параллель к предложенному толкованию Венеры как символа *Humanitas* – вполне в духе Фичино, у которого Любовь – «наставница во всех искусствах»<sup>162</sup>. В этом смысле роспись виллы Лемми ясно выражает концепцию античной богини, лежащую в основе боттичеллиевских мифологий.

При таком родстве наша гипотеза получила бы мощное подтверждение, если бы удалось доказать, что на фресках виллы Лемми изображены Лоренцо Пьерфранческо и его жена. Подтвердить это, увы, не в наших силах, но можно с уверенностью утверждать, что теперешнее отождествление молодой пары с Лоренцо и Джованной Торнабуони, скорее всего, неверно. В конце концов, мы знаем, как выглядела Джованна Торнабуони и по ее медали работы Спинелли, и портрету Гирландайо из капеллы Торнабуони, очень похожему на медаль. Более того, у Гирландайо в той же группе есть молодая женщина, в точности соответствующая фигуре на фреске Боттичелли виллы Лемми. Она никак не может быть Джованной Торнабуони, поскольку одна Джованна уже есть. Хотя Тьем отметил этот факт еще на рубеже веков, из писавших о Боттичелли только Жак Менил обратил на него внимание<sup>163</sup>.

Сходство между медалью Лоренцо Торнабуони и фреской не так велико, чтобы перевесить это затруднение. Юноша с фрески ровно в той же мере напоминает медали Лоренцо Пьерфранческо. Впрочем, следует при-

знать, что и тот, и другой – скорее обобщенный тип изящного молодого человека, нежели подробный психологический портрет. Нельзя категорически отвергнуть возможность, что фрески виллы Лемми принадлежат к тому же циклу, который мы проследили по мифологиям Боттичелли.



В манере Спинелли:  
Медаль Джованны Торнабуони



Портрет Джованны Торнабуони.  
Деталь картины Доменико Гир-  
ландайо «Встреча Марии и Елиза-  
веты». 1486–1490. Флоренция,  
Санта Мария Новелла

### Фичино и искусство

Недавняя дискуссия о Возрождении, похоже, сильно поколебала статус Фичино-философа<sup>164</sup>. Было высказано мнение, что «Второй Платон» не был оригинальным мыслителем, хуже того, он не был даже последователен и глубок. Главная его претензия на славу – «повторное открытие» Платона – сократилась до подлинных своих размеров<sup>165</sup>; невнятные умствования, в которых он защищает астрологию и другие суеверия, побудили Линна Торндайка назвать его «жалким псевдофилософом»<sup>166</sup>. Но в то время, когда место Фичино в истории философии ставится под вопрос, влияние его идей на живопись и поэзию XVI века становится все очевиднее. Неужто это просто веянье моды, что его «неоплатонизм» стал главным идеалом столетия и вдохновил столько великих творений? Труды Фичино дают ключ к таким разным работам, как «Меланхолия» Дюрера<sup>167</sup> и «Обучение Амура» Тициана<sup>168</sup>, а также, как мы считаем, к мифологиям Боттичелли.

Хорошо известно, что именно привлекало художников и меценатов к его идеям. Представления Фичино о Красоте как символе Божества и роль энтузиазма в его системе прослежено многими исследователями<sup>169</sup>. Мы тоже затронули некоторые его мысли, придающие особую значимость искусству и зрительным образам. Это, наверное, и есть самое характерное для его философии – образ мыслей, позволяющий все, что угодно, обратиться в символ чего-то более высокого. Прикосновением этой волшебной палочки разом отменялась и санкционировалась секуляризация жизни. Его апология любви восходит к долгой традиции, корни которой теряются в средневековом мышлении<sup>170</sup>; апология искусства, ставшая возможной благодаря его философии, решала более насущную задачу. Она дала художникам духовное орудие в борьбе за освобождение от статуса «мастеровых»<sup>171</sup>. Перед живописцем, претендовавшим на более высокое положение в обществе, был выбор: доказывать свое равенство с учеными (чему посвятил свою жизнь Леонардо) или подчеркивать родство с поэтами, апеллируя к силе *invenzione*<sup>\*</sup>. Последний подход возобладал во многом благодаря неоплатоническому мышлению.

Общая направленность этого процесса описана Панофским, одна-

\* Изобретение, открытие (итал.).

ко многие высказывания Фичино еще не оценены в этой связи. Первое, в «Письмах», носит характер скорее автобиографический, но при этом напрямую касается нашей темы. Фичино говорит о «философической» росписи в своей гимнасии. Значит, в кватроченто было как минимум одно произведение живописи, которое философ заказал и для которого, скорее всего, сам составил программу.

«Ты видел в моей гимнасии изображение Мировой Сферы и по одну сторону – Демокрита, по другую – Гераклита, первого – смеющегося, второго – плачущего»<sup>172</sup>.

Мы не знаем, что за художник воплотил эту мысль, положившую начало иконографической традиции, которая просуществовала до XVIII столетия. Возможно, нам простят нашу причуду, если мы позволим себе вообразить, что это был Боттичелли.

В другом месте Фичино по ходу дела обнаруживает живой интерес к искусству художника. Рассуждение о разных соотношениях причины и следствия в «Платоновской теологии» позволяет нам увидеть живописца кватроченто за работой:

«Когда Апеллес глядел на поле, он пытался изобразить его красками на доске. Все это поле целиком представало Апеллесу в единый миг и возбуждало в нем желание. Это предстание и возбуждение можно описать как “действие”... Акт смотрения и живописания, совершаемый Апеллесом, называется «движением», поскольку проходит последовательные стадии. Сперва он глядит на один цветок, потом на другой и так же пишет. Поле производит в апеллесовом уме одновременно восприятие и желание написать его красками. Но когда Апеллес глядит на одну травинку и пишет ее, а затем другую, в разные и последовательные моменты времени, это следствие, вызываемое не полем, но душой Апеллеса видеть и делать разные вещи по одной, а не все враз»<sup>174</sup>.

В этом сжатом описании взаимодействия объекта и субъекта в искусстве кватроченто явно признается роль художника. Есть и другие места, из которых ясно, что Фичино был безразличен к искусству своего времени. Философ приветствует его достижения как верный признак нового Золотого Века. Это идея Ренессанса, изложенная, словно для учебника:

«Золотой Век вернул свет Свободных Искусств, дотоле почти исчезнувших: Грамматики, Поэзии, Риторики, Живописи, Зодчества, Музыки и древнего искусства Пения под Орфическую Лиру»<sup>175</sup>.

Столь неортодоксальный список Семи Свободных Искусств должен был порадовать живописцев, стесненных цеховыми ограничениями. Или уже не стесненных? Боттичелли вступил в гильдию только под конец активной карьеры<sup>176</sup>.

Смелее всего новое достоинство живописи провозглашается все в той же «Платоновской теологии». В приводимом отрывке, написанном, когда Боттичелли только-только начинал работать, утверждается принципиальное единство искусств:

«Все творения искусства, относящиеся к зрению или слуху, являют полностью художнический дух... В живописи и зодчестве сияют мудрость и мастерство художника. Более того, мы видим в них отношение и образ его духа; ибо в этих работах дух выражается и отражается, как отражается в зеркале лицо смотрящего. Дух до величайшей степени являет себя в речах, песнях и искусных гармониях. В них обнаруживается все расположение и воля духа. Каковые бы чувства ни испытывал художник, его работа обычно возбуждает в нас сходные, скорбный голос исторгает у нас слезы, сердитый приводит в ярость, чувственный вызывает томление. Ибо труды, относящиеся к зрению и слуху, ближе всего духу художника»<sup>177</sup>.

Этот отрывок открывает путь к *mundus novus*<sup>\*</sup> духа, не менее манящему и увлекательному, чем тот, что появился на карте вследствие письма Америго Веспуччи заказчику Боттичелли. Если представить, что беседы об искусстве на вилле Кастелло велись в подобном ключе, можно лучше понять живопись Боттичелли. А если наша реконструкция атмосферы в кругу Лоренцо Пьерфранческо – не чистая фантазия, значит и Микеланджело в годы своего становления приобщился здесь к таинствам неоплатонической мысли<sup>178</sup>. Эта-то доктрина подвигла художника встать вровень с поэтом и гуманистом, сказав словами Полициано: «Я выражаю самого себя»<sup>179</sup>.

---

\* Новый мир (лат.).

**Приложение**  
**Три неопубликованных письма**  
**Лоренцо Пьерфранческо к Медичи<sup>180</sup>**

**1. Лоренцо Пьерфранческо Лоренцо Великолепному,**  
**4 сентября 1475**

Великолепный муж, чтимый, подобно отцу, и проч.

Когда я был с Вами несколько дней назад, Вы были так добры, что пригласили меня поехать с Вами в Пизу, и я обещался, потому как думал, что мне позволят. Потом я виделся с отцом и испросил разрешения. Он сказал, что на сей раз желает, чтобы я удовольствовался пребыванием здесь с Моновой Джиневрой, потому как время года неподходящее, а ей будет одиноко, если мы все уедем; к тому он считает, что будет жарко, и опасается, как бы я не подхватил какой-нибудь пизанской лихорадки. Однако он согласен отпустить меня с Вами, куда Вас будет угодно, через месяц, когда жара спадет и, Бог даст, Мону Джиневру в мире и здравии перевезут во Флоренцию. Потому молю вас на сей случай меня извинить, и надеюсь, что Вы пригласите меня и другой раз, поскольку всегдашнее мое желание – быть рядом с Вами, особенно же когда вы едете в места, в которых я не бывал и которые мне очень хочется повидать. На этом все, кроме того, что я тысячу раз Вам себяверяю и молю Бога, чтобы Он сохранил Вас для меня на многие лета в мире и здравии, счастье и благополучии.

Ваш из Треббико, 4 сентября 1475.

Я собирался убить ястреба, которого получил от Прато; если он вам нужен, пришлите за ним.

Archivio Mediceo avanti il Principato, filza 32, 541.

Magnifice vir et tanquam pater honorande etc.

Итальянский

Lorenzo di Pierfrancesco

Magnifico viro Laurentio de Medicis

et tanquam patri honorando florentiae.



**2. Лоренцо Пьерфранческо Лоренцо Великолепному,  
2 сентября 1476**

Великолепный муж и чтимый отец и проч.

После того, как вы нас оставили, мы с Моной Джиневрой поразмыслили над Вашими словами и над тем, что вы рассказывали о поместье Андреа дела Стуффа в Кастелло; мы уверены, что Вы не присоветуете ничего, противного нашей выгоде, и что у Вас нет причины делать нам что-либо во вред, а только к нашей чести и пользе. Посему мы решили следовать Вашим советам и желаниям и непременно купить это поместье, так что я пишу Вам с просьбой совершить эту сделку, в какое время сочтете удобным. Когда бы вы это ни сделали, мы будем очень рады.

Из Треббио, 2 сентября 1476,

Archivio Mediceo avanti il Principato, filza 33, 741.

Magnifice vir et pater honorande etc.

Итальянский

Voster filius Laurentius petri francisci de medicis

Magnifico viro Laurentio de medicis

patri meo plurimum honorando.

**3. Лоренцо Пьерфранческо Медичи Сандро Пьеро Паганьотти**

Америго был здесь у меня по их делам; теперь я думаю, что все идет плохо, потому что, мне кажется, Лоренцо не склонен помогать. Так что убедите мессера Джорджантонио хранить спокойствие. Выясните, чего ему нужно, и, чтобы бы это ни было, обещайте ему от нашего имени, и скажите, что пока у нас есть хоть что-нибудь, он ни в чем не будет иметь нужды, и что у нас, по милости Божьей, есть столько, что он всегда будет обеспечен, несмотря на того, кто желал бы иначе.

Возьми Джованни Кавальканти с собой, пусть тоже его поддержит.

Мессер Джорджантонио хотел бы, чтобы сер Антонио участвовал в выборах; я не верю, что консулы на это согласятся, но даже если он будет участвовать, не думаю, что он выиграет, потому что это дело решенное. Тем не менее поступайте, как хотите, от моего имени.

Я не еду, потому что не верю, чтобы от меня был какой-нибудь прок, но

хотел бы помочь, если вы считаете, что это в моих силах, хотя я опасаясь раздосадовать этим Лоренцо.

Короче, я не еду, потому что опасаясь в теперешнем холерическом расположении наговорить кое-кому неприятного; однако, если вы хотите, я приеду.

Ло.

Archivio Mediceo avanti il Principato, filza 84, 104.

Итальянский

Письма 1 и 2 понятны без объяснений. О чем говорится в письме 3 (оно не датировано), менее ясно. Очевидно, что в начале речь идет об Америго и Джорджо Антонио Веспуччи и что Лоренцо Пьерфранческо вновь выступает в роли их могущественного покровителя<sup>181</sup> (см. выше). Джованни Кавальканти записан как *prìore* в мае–апреле 1495 года. Мы вряд ли узнаем, по какому конкретно поводу Лоренцо решил вмешаться, однако занятно, что именно это побудило его обещать Америго свою неизменную поддержку, – вполне может быть, мы присутствуем в начале странной цепочки событий, приведших к названию «Америка».

Труднее определить, о ком говорится во второй части письма. Профессор Рубинштейн сообщил мне, что было как минимум четыре нотариуса по имени Антонио. Упоминание консулов означает, что речь идет о гильдии. Я публикую этот документ, поскольку в нем дважды выражена враждебность к Лоренцо Великолепному. В свете этого письма даже в двух предыдущих можно увидеть по меньшей мере двойственное отношение автора к более могущественному родичу.



Мантенья. Парнас. Париж, Лувр

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «ПАРНАСА» МАНТЕНЬИ\*

В переговорах с Джованни Беллини Изабелла д'Эсте излагает то, что мы назвали бы «минимальными требованиями» к росписи ее кабинета. Это мог быть любой рассказ, древний или современный, лишь бы он «изображал классический сюжет, прекрасный по смыслу»<sup>1</sup>. Легко видеть, что так называемый «Парнас» Мантеньи удовлетворяет первому условию, но как насчет второго? Какой *bello significato* можно отыскать в развеселой истории про Марса и Венеру, пойманных Вулканом на потеху другим богам? Вопрос этот остается в центре обсуждения с тех самых пор, как Форстер первый указал на юмористический, по сути, характер повествования.<sup>2</sup> Как воспринимала его Изабелла (или тот, кто ей советовал): в том же духе, что гомеровский певец в «Одиссее», развлекавший феаков этой пикантной историей,<sup>3</sup> или о смешной стороне предпочли позабыть ради главной цели – прославить Изабеллу и ее воинственного мужа в обличье богини Любви и бога Войны? Может быть, одно вовсе не исключает другого. Существует классический текст, укоряющий тех, кто видит в гомеровском рассказе одну лишь внешнюю непристойность и не способен различить за нею прекрасный смысл. Этот текст – аллегоризация Гомера, защита поэта от платоновского осуждения. В эпоху Возрождения его приписывали философу Гераклиду Понтийскому, сейчас – ничем более не известному ритору первого века нашей эры Гераклиту.<sup>4</sup> Он впервые напечатан в Венеции в 1505 году, но в итальянских библиотеках довольно много рукописных копий, доступных в свое время советчикам Изабеллы.<sup>5</sup> Более того, интересный нас отрывок приведен в некоторых комментариях к «Одиссее»<sup>6</sup>, которые любой гуманист, стремящийся выполнить требования Изабеллы, должен был внимательно проштудировать.

Давайте отбросим все остальное и оправдаемся в том преступлении, в коем винят нас клеветники – ибо они непрестанно в песнях и плясках утверждают, будто любовь Венеры и Марса – богомерзкая выдумка. Они говорят, что таким образом похоть привносится на небеса, и что Гомер бесстыдно возвел на богов напраслину, обвинив их в прелюбодеянии, ко-

\* Это исследование было напечатано в The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. XXVI. 1963, pp. 196–198; пер. В. Жуковского.

торое меж людьми карается смертью:

Песнь о прекраснокудрявой Киприде и боге Арее:

Как их свидание первое в доме владыки Гефеста

Было...

Затем осуждаются западня, смех богов и вмешательство Посейдона. Встречайся среди богов такие пороки, не стоило бы карать их среди людей.

Думаю, впрочем, что хоть эта песнь и пелась среди феаков, народа, погрязшего в удовольствиях, она тем не менее содержит философский смысл, ибо отрывок этот подтверждает учение силикийцев и Эмпедокла, что Арес – имя распри, Афродита – любви. Гомер рассказывает нам, как примирились эти два старинных врага. С этим согласуется и то, что от них родилась Гармония, устанавливающая повсюду спокойствие и согласие. Боги же смеются и радуются, что ненавистная распря обратилась в мир и единство.<sup>7</sup>

Дальше Гераклит предлагает еще одну аллегория мифа, предвосхищающую выкладки алхимиков: Марс означает железо, Венера – огонь, Вулкан – воду, а вся сцена символизирует искусство оружейника. Для нас это уже не так важно – приведенного выше отрывка вполне достаточно, чтобы понять композицию Мантеньи. И впрямь, что может быть прекраснее, чем рождение Гармонии от союза Марса с Венерой и радость богов при установлении мира и согласия? И чем лучше выразить этот смысл, как не веселой пляской девяти муз под пение Аполлона? Этим, кстати, вероятно, объясняется и тот загадочный факт, что в первом описании картины – перечне имущества Изабеллы д'Эсте 1543 года – певец назван Орфеем, а музы – нимфами.<sup>8</sup> Писавший помнил *bello significato*, но не узнал *cosa antiqua*.

При таком прочтении нет необходимости отрицать игривый характер сюжета, выраженный фигурой купидона, который самым хулиганским образом целит в Вулкана из духовой трубки.<sup>9</sup> Все верно, поверхность истории комичная, более глубокий смысл – радостный.

Зачем, коли так, в картине Гермес с Пегасом? У Гомера перешучивание Гермеса и Аполлона (оба соглашаются, что охотно поменялись бы с Ареем местами) как раз и вызывает хохот богов. Одновременно, если Гермес связан с даром красноречия и искусствами, его присутствие равно подходит к рождению Гармонии.

Именно в этой роли Меркурий появляется вместе с Аполлоном, музами и Венерой в прекрасных первых строках «Урании» Понтано, написанной в тот же год, что и картина Мантеньи.<sup>10</sup> Я, разумеется, не хочу сказать, что между поэмой и картиной есть какая-то связь. Понтано не говорит о Марсе и Венере. Однако увиденное великим поэтом радостное собрание богов так близко к рождению божественной гармонии у Мантеньи, что слова и картина, пусть созданные независимо, кажется, взаимно освещают и проясняют друг друга.

Qui coelo radient ignes, quae sidera mundo  
 Labantur tacito, stellis quibus emicet ingens  
 Signifer, utque suos peragant erratia cursus ...  
 Dic, dea, quae nomen coelo deducis ab ipso  
 Uranie, dic, Musa, Iovis clarrissima proles,  
 Et tectum castae veniant ad vota sorores.  
 Dum canitis resonatque cavis in vallibus echo ...  
 Ipsi Chori pater ac princeps et carminis auctor,  
 Phoebe, adsis, noctisque decus latonia virgo,  
 Dique deaeque omnes, quorum sub numine coelum est.  
 Tuque adeo, comes Aonidum, dux optima vatum,  
 Alma Venus (teneros nati sat lusimus ignes),..  
 O mihi si Charites spirent, si blanda canetis  
 Gratia mesopio contignat labra liquore  
 Tu vero, nate, ingentes accingere ad orsus  
 Et mecum illustres coeli spatiare per oras;  
 Namque aderit tibi Mercurius, cui coelifer Atlas  
 Est avus et notas puerum puer instruet artis ...

(О ты, получившая имя от самого неба, Урания, муза божественная, славная дочь Юпитера, поведай об огнях, что сияют на небе, о созвездиях, что движутся, когда мир пребывает в безмолвии; расскажи, какими звездами сияет великий зодиак, и как блуждают планеты; и пусть твои чистые сестры вместе с тобой воспоют. И покуда песнь ваша оглашает пустые долины, ведите Феба, отца и начальника хора, начальника и зачинателя песни, и Диану, украшение ночи, и всех богов и богинь, что собираются на небесах, да, и тебя, мать Венеры, спутница муз и дивная руководительница

поэтов (мы пели довольно о ласковых огнях твоего сына ...) О, коль хариты меня вдохновят, и благосклонная грация уст коснется певца вдохновляющей влагой, и ты, купидон, предпримешь великий труд и со мной обойдешь сияющий свод небесный, ибо Меркурий, потомок Атланта, держащего небо, будет с тобой, и, как отрока отрок, научит основам искусства.)



Мантенья. Парнас (деталь). Париж, Лувр

## РАФАЭЛЕВСКИЕ ФРЕСКИ СТАНЦЫ ДЕЛЛА СЕНЬЯТУРА И ПРИРОДА ИХ СИМВОЛИЗМА\*

По прибытии своем в Рим... Рафаэль «приступил в покое, где подписываются папские указы, к созданию истории с изображением богословов, согласующих богословие с философией и астрологией. На ней представлены мудрецы всего мира, спорящие друг с другом на все лады».<sup>1</sup> Эти слова, которыми Вазари начинает описание цикла рафаэлевских фресок в первом из ватиканских покоев, предопределили толкование Станцы делла Сеньятура на много веков вперед.<sup>2</sup> Вазари не только оставил у потомков убеждение, что цикл таит в себе немеренные философские глубины; он закрепил это толкование, вырвав отдельные фрески из интеллектуального или декоративного контекста и объявив каждую иллюстрацией конкретного философского или богословского спора. Сейчас мы знаем причину ошибки: Вазари пользовался гравюрами с фресок – то ли хотел освежить память, то ли в папские покои тогда было не так просто попасть.<sup>3</sup> Давно признано, что эта замена привела к чудовищным нелепостям. Вазари поместил евангелистов среди греческих философов, потому что Агостино Венециано использовал фигуры «Афинской школы» для гравюр с изображением святых.<sup>4</sup> Тем не менее и метод, и тенденция сохранились. В 1695 году ученый антиквар Джованни Пьетро Беллори опубликовал свое *Descrizione delle Imagini dipinti da Rafaello d'Urbino nel Vaticano* – виртуозный образец философской критики. Был у него в этом деле свой маленький корыстный интерес. Сторонник академизма и друг Маратты, который только что восстановил (или испортил) фрески, Беллори стремился подчеркнуть значение *invenzione* в искусстве и превознести фрески как самый совершенный замысел в современной живописи. Есть такие, восклицает он, кто хулит в художнике умение сочинять, желает видеть его темным и необразованным, только и знающим, как сочетать краски. Насколько же иным был Рафаэль, чью эрудицию Беллори доказывает, описывая и называя все фигуры цикла.<sup>5</sup> Его примеру последовал Пассавант в новаторской биографии Рафаэля,<sup>6</sup> и хотя ученые не приняли ни одно из его толкований, осталось убе-

\* Этот очерк написан по лекции, прочитанной в Варбургском Институте в 1956 и переработанной для вступительной речи на англо-американской исторической конференции 9 июля 1970.



ждение, что существует разгадка фресок, отвечающая философским и гуманистическим взглядам шестнадцатого столетия. В девятнадцатом веке такое представление о шедевре, воспринятом как вершина ренессансной живописи, сказалось и на искусстве нового времени. «Триумф реформации» Овербека или скульптурный комплекс Мемориала Альберта с их амбициозными интеллектуальными программами, обнаруживают явное желание приблизиться к фрескам Станцы дела Сеньятура.

В 1883 году великий искусствовед Антон Шпрингер попытался умирить эту игру *ad absurdum*, объявив неверными все прежде сделанные идентификации фигур «Афинской школы»<sup>7</sup>. Еще более резкий поворот сделал Франц Виххофф, чьи взгляды складывались под влиянием эстетики импрессионизма. В статье 1893 года<sup>8</sup> он выбрасывает на свалку все прежние толкования и предлагает начать с начала, то есть, с надписей и источников того времени. К сожалению, статью портит утверждение, будто Станца служила папской библиотекой – это противоречит описанию Альбертини, из которого мы знаем, что библиотека Юлиа II была расписана планетами и созвездиями.<sup>9</sup>

Как бы то ни было, статья была восторженно принята Вельфлином, который объявил в своем «Классическом искусстве»,<sup>10</sup> что для понимания фресок Станцы не нужно исторический знаний, и рассматривает все четыре стены в терминах формальной гармонии. Характерно, впрочем, что Вельфлин обнаруживает ту же зависимость от репродукций отдельных стен и даже довольно пространно рассуждает о достоинствах этих гравюр, которые, как он сообщает, каждый путешественник увозит домой на память о Риме. Подход изменился или должен был измениться в 1896 году, когда ученик Виххоффа Юлиус фон Шлоссер опубликовал статью «Фрески Густо в Падуе и предшественники Станцы дела Сеньятура»,<sup>11</sup> после которой стало невозможно рассматривать эти композиции в отрыве от целого. Статья эта, охватом, размером и глубиной тянущая на целую книгу, прослеживает средневековую традицию, в которой персонификации определенных добродетелей или искусств изображаются вместе с типичными представителями, например, Геометрия – с Евклидом, Правосудие – с Траянсом. Открытие этой традиции, которая восходит к папертям французских церквей и лучше всего представлена на итальянской иллюстрации четырнадцатого века к юридическому тексту<sup>11a</sup>, раз и навсегда положило



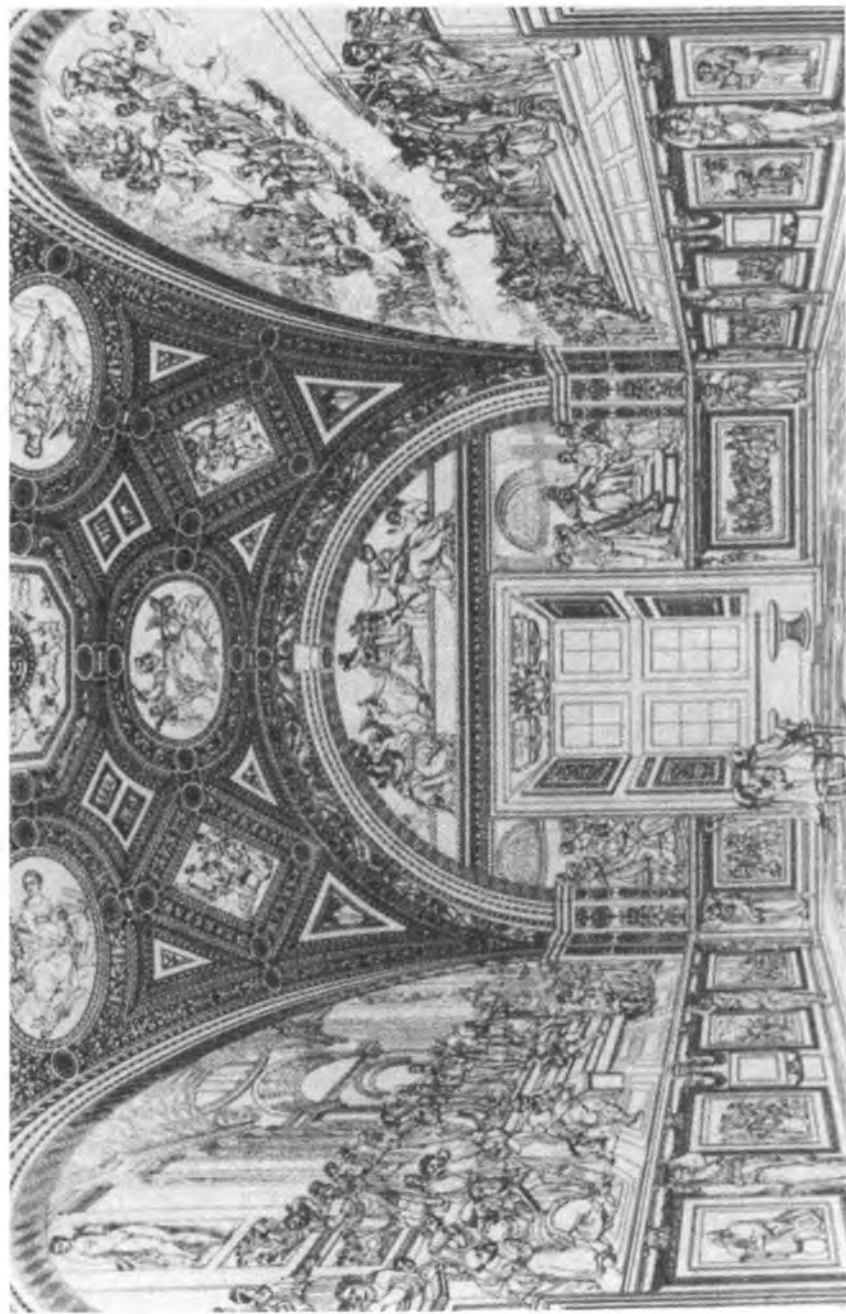
Сопоставление различных «идентификаций» «Афинской школы».  
 Anton Springer, "Raffael's Schule von Athen", — Die graphischen Künste, Bd. V. 1883



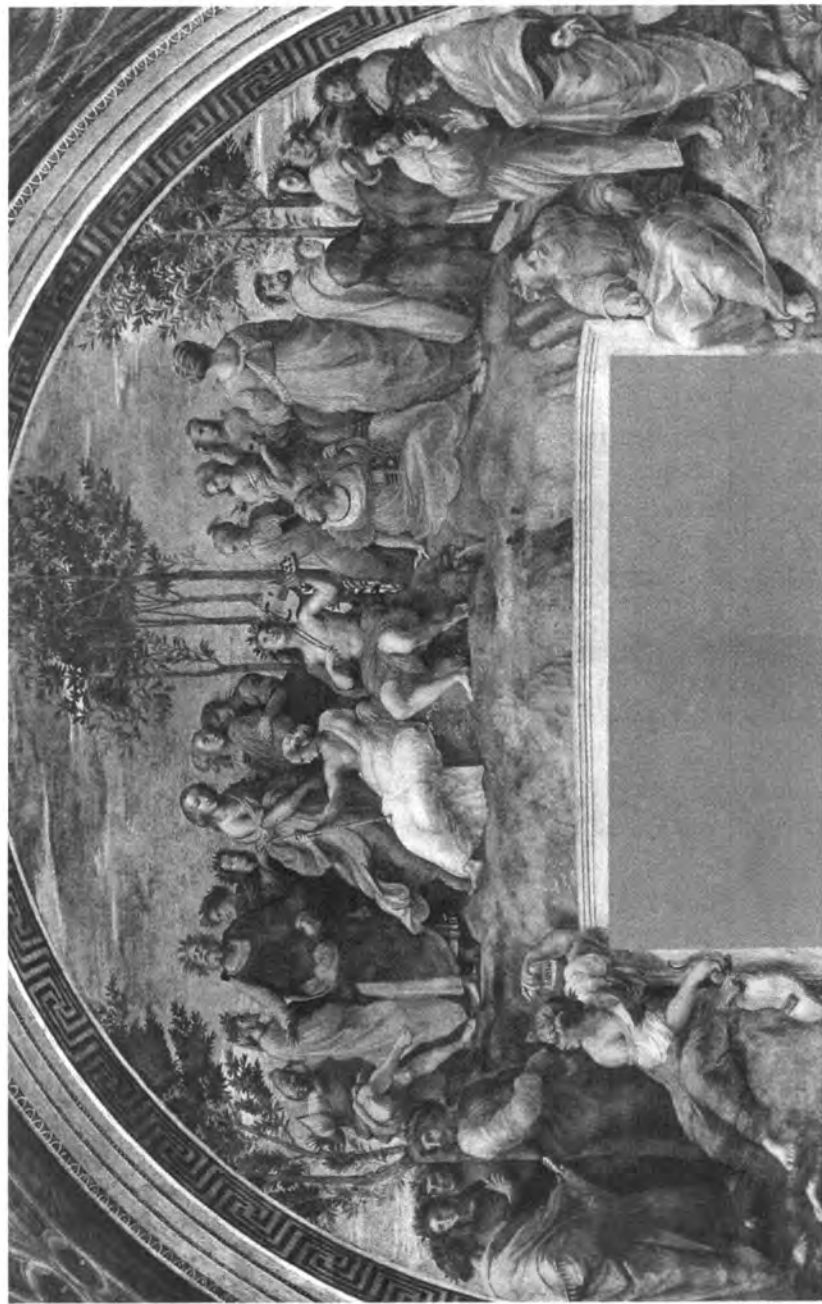
Николо да Болонья: Добродетели и Искусства, из "Novella super libros Decretalium" Джованни Андреа, 1355, Милан, Амброзиана, MS. B. 42 inf., fol. I



Станца дела Сеньятура по: Muntz, Raphael, 1881



Станца дела Сеньятура по Летароуилу, The Vatican and St. Peter's Basilica, 1882



Рафаэль: «Парнас». Фреска Станцы д'Ела Сеньятура.

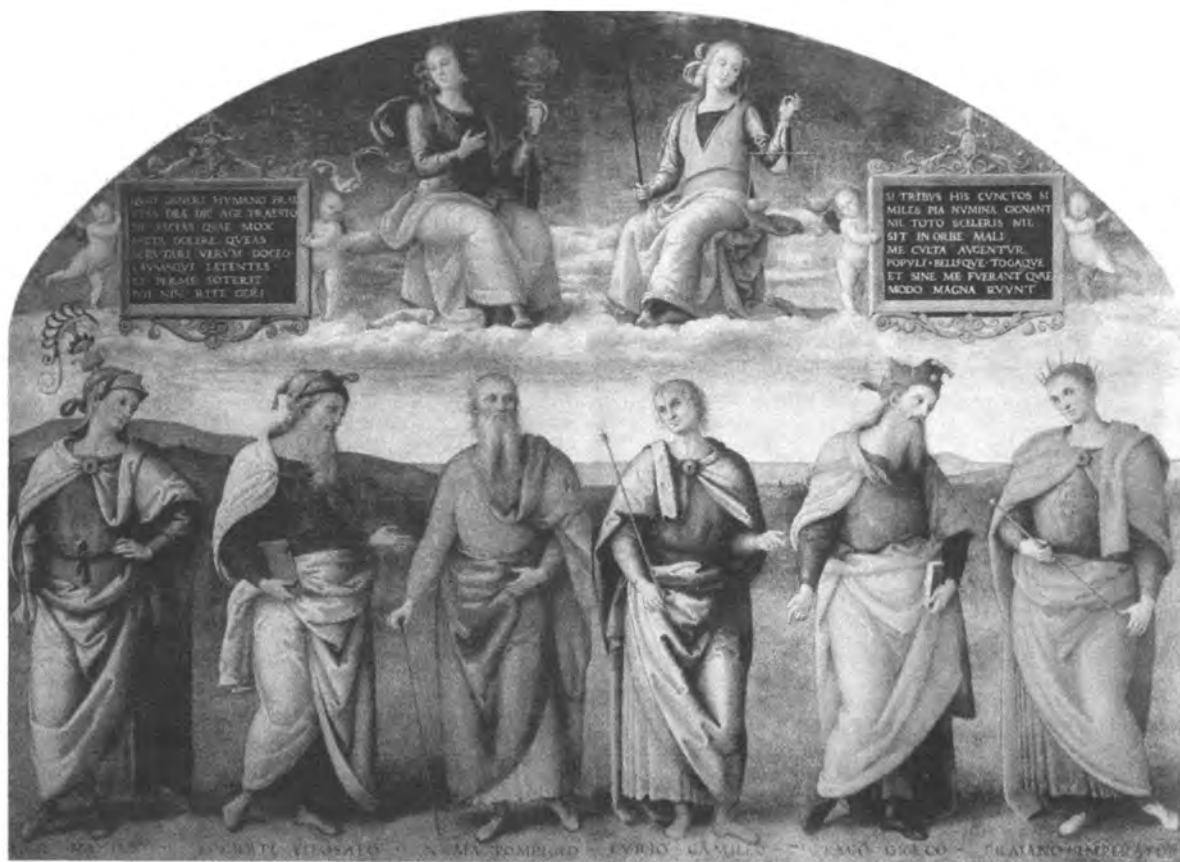
конец убеждению, будто присутствие в папских покоях знаменитых греков и римлян – симптом ренессансного «язычества». Более того, стало понятно, почему рассмотрение отдельно взятых стен искажает не только интеллектуальное, но и художественное восприятие росписи.

Цикл Станцы дела Сеньятура организован так, что рассматривать его надо, начиная с потолка, но помещение очень мало, и на фотографии невозможно запечатлеть одновременно стену и часть свода. Поэтому, чтобы передать хотя бы основной план, мы вынуждены воспользоваться плоскими гравюрами девятнадцатого века. На своде изображены четыре сидящие на троне аллегорические фигуры, а под ними, «на земле», группы людей. Например, под персонификацией Поэзии расположена фреска, которую обычно называют «Парнас» с Аполлоном, музами, поэтами и поэтессами – ближайшая к нам держит свиток, из которого явствует, что это – Сафо.

Подобные композиции были довольно распространены в то время, когда Рафаэль приступил к работе. Мы не знаем, когда именно задумывалась роспись Станцы – закончили ее в 1511 – но известно, что в конце 1507 года Юлий II пожелал выехать из покоев своего предшественника, ибо не мог больше переносить, что с каждой стены и свода на него смотрит вездесущий бык Борджиа.<sup>12</sup> Похоже, папа не имел ничего против общего замысла Пинтуриккьо – в основных чертах фрески новой Станцы повторяют роспись залы Семи Свободных Искусств, выполненную десятью годами раньше в покоях Борджиа. Сходство фигур Пинтуриккьо, скажем, восседающей на троне Диалектики, у ног которой стоят ораторы, с композицией Рафаэля давно бы заметили, если бы потолок и стены Станцы можно было воспроизвести вместе.

От Шлоссера мы знаем, что не только Свободные Искусства традиционно изображались вместе со знаменитыми представителями. Им приведены другие популярные персонификации – Семь Добродетелей, каждая из которых попирает своего типичного противника.

Так случилось, что эта традиция – изображать персонифицированные добродетели вместе с их историческими образцами – нашла отражение в прославленном цикле фресок, известном, вероятно, и Рафаэлю, и Юлию II. Перуджино начал «Камбьо» в Перудже на рубеже веков, в то самое время, когда Рафаэль был ближе всего к учителю, и закончил при-



Перуджино: Благоразумие (с Фабием Максимом, Сократом и Нумой Помпилием), Справедливость (с Ф.Камиллом, Питтаком и Траяном). Камбьо, Перуджа





Перуджино: Стойкость (с Л.Сицинием, Леонидом и Горацием Коклесом), Умеренность (с Л.Сципионом, Периклом и Цинциннатом). Камбьо, Перуджа

мерно в 1507 году, за какой-то год до того, как оба художника уехали в Рим расписывать папские покои.<sup>13</sup>

«Камбьо», приемная цеха менял, украшена фигурами четырех главных добродетелей: Благоразумия, Справедливости, Стойкости и Умеренности. Они восседают в небесах на отдельных тронах, внизу же стоят их представители, по три на каждую добродетель; так, под Справедливостью мы видим справедливых правителей древности, Камила, Траяна и Питтака. Предполагается, что три остальные сцены должны символизировать три богословские добродетели – Веру, Надежду, Любовь: собрание пророков и сивилл означает Надежду, Рождество – Любовь, Преображение – Веру.

Так это или не так, но родство композиции Перуджино с фресками Станцы дела Сеньятура трудно переоценить. Мы видим здесь то же смешение христианских тем и языческих образцов, которое ставило в тупик исследователей девятнадцатого века, но ничуть не удивило бы тех, кто знаком с привычками средневековых моралистов или св. Августина. Параллелизм этим не ограничивается. Фигура Благоразумия в «Камбьо» говорит (согласно помещенной сбоку от нее надписи) стихами гуманиста Матуранцо: «*Scrutari verum doceo, causasque latentes*» (Учу отыскивать истину и скрытые причины). Второй из ее последователей – весьма итальянского вида Сократ. Одна из четырех персонификаций на потолке Станцы дела Сеньятура сопровождается надписью «*Causarum Cognitio*» (сознание причин), под ней же мы находим собрание философов, которых французский путеводитель семнадцатого века неудачно назвал «Афинской школой». Среди других персонажей мы видим здесь и Сократа – классическая маска Силена заменяет ему *titulus*. Отзвук Благоразумия можно отыскать на этой стене в фигуре Минервы.

Вот это-то родство с принятыми схемами росписи и должно показать нам, что Станцу нельзя разбить на фрагменты, не растеряв при этом ее символического и художественного смысла. Если мы не будем читать композицию с потолка вниз, мы не сможем определить тип произведения, на который смотрим, и, упустив главное, наверняка запутаемся в деталях. Дело в том, что в этом типе композиций персонификации на тронах – не просто аллегорический «ярлыки» для своих земных представителей. Идеи, выраженные персонификациями на потолке, должны

разворачиваться и проясняться на стенах. Вспомним: почти все клирики папского двора (за исключением нескольких чудаков-номиналистов) знали и верили, что «*universalia sunt ante rem*», то есть, что все земное – лишь несовершенное воплощение общих идей и принципов. Это мысль, столь чуждая нашим взглядам на мир, казалась вполне естественной поколениям, представлявшим вселенную в виде нисходящей иерархии принципов. *Causarum Cognitio* как идея было много реальнее отдельных философов – мгновений этого вечного движения. Мы можем пойти дальше и сказать, что Философия так же главенствует над этим собранием людей, как звезда, определяющая характер, профессию, образ жизни – над своими «детьми». Подобное изображение имеется совсем близко – в покаях Борджиа Пинтуриккьо изобразил детей Солнца в виде епископов и прелатов, в которых явлено действие небесного принципа «просветленности». Может быть, это и побудило Пинтуриккьо в росписи залы Семи Свободных Искусств отказаться от традиционного изображения конкретных великих людей и поместить вместо них группы безымянных персонажей за соответствующим занятием. Это, в свою очередь, определило тему Рафаэля.

То, что на фресках Станцы дела Сеньятура открыто свыше, – а именно, что знание и добродетель суть проявления Божества – показано в надписях по бокам персонификаций.

Надписи эти и впрямь могут служить отправной точкой для любой интерпретации. Перечислим вкратце: «*causarum cognitio* сопровождает группу философов, которую мы называем «Афинской школой»; словами «*putine afflatur*» заявляет о своей боговдохновенности Поэзия, представленная Парнасом; «*Divinarum rerum notitia*» (знание вещей божественных) указывает на группу, известную под названием «Спор о причастии»; и, наконец, «*Ius suum cuique tribuit*» (каждому свое) – девиз Правосудия, под которым мы видим две сцены обнаружения уложений: гражданского права в Пандектах при Юстиниане и канонического права в декреталях Григорием IX.

Название Станца дела Сеньятура относится к папскому суду, который проводил заседания в этой комнате; хотя невозможно доказать, что таким было ее изначальное назначение, судя по общему плану росписи, это похоже на правду. Можно только восхититься, как использованы (но не по-

вторены!) оба варианта декоративных схем. Правосудие (оно же Справедливость) оказывается разом одной из четырех главных добродетелей и олицетворением юриспруденции. На фресках оно дано вместе с тремя остальными добродетелями, но при этом вписывается в схему дисциплин, как их дает традиция свободных искусств. Только теперь у нас не семь дисциплин, а четыре: Право, Богословие, Поэзия и Философия.

И, подобно тому, как схема росписи лишь слегка видоизменяет принятую, так и выбор дисциплин отражает общие для того времени представления о путях, которыми к людям приходит знание. В поисках исторического окружения, формировавшего эти взгляды, нам не придется ходить далеко. Знания систематизировались и передавались в университетах; в текстах, связанных с университетским преподаванием, мы услышим отзвуки тем, затронутых фресками Рафаэля.

Тогда было в обычае, чтобы университетский преподаватель произносил торжественную лекцию не как сейчас, при вступлении в должность, а при начале каждого курса.<sup>14</sup> В речи полагалось расхваливать свой предмет, всячески расписывать его достоинства и значение. Читая эти образцы ораторского искусства, мы как бы переносимся в атмосферу Станцы дела Сеньятура. Мы видим, что сюжет фресок вписывается в интеллектуальные представления эпохи так же гармонично, как и в ее художественные взгляды.

Так, один из учеников великого гуманиста Гварини, Джованни Тосканелла, ок. 1425 года начал свой курс риторики в Университете города Болоньи с речи, в которой предвосхищены многие расхожие представления и ярлыки Станцы.

Начать с поэтов: что сказать нам про их божественный дух, про древний их род? Моим ученым слушателям нет нужды говорить, как нелегко в короткой речи воздать поэтам должную хвалу, поскольку поэты – они же часто историки, и нередко заслуживают звания ораторов и философов, законодателей и законотолкователей, равно как врачей и математиков... Воистину поэты первые возвестили существование Божье и подтвердили, что Бог все видит, всем управляет. Это, как мы знаем, чувствовали Орфей, которого древние считали также и богословом, Гомер и Гесиод у греков, у нас же Вергилий и Овидий открыто провозгласили во многих своих стихах. Поэ-

ты всегда прилежно и красноречиво восхваляли добродетель в различных своих сочинениях. Василий, муж превосходнейший и просвещеннейший, утверждает, что слышал от одного ученого человека, который, как говорят, имел дар различать в поэтах дух, будто бы вся поэзия Гомера состоит в восхвалении добродетели. Зачем бы отец Энний назвал поэтов священными, не коснись их божественное вдохновение и озарение? (*quod divino videlicet spiritu afflatusque tanguntur*).

(Далее оратор переходит к восхвалению древних историков, Геродота, Фукидида, Ливия и т.д.)

Перейдем теперь к философии, дару, исходящему более от бессмертных богов, нежели от человеков. Поскольку воистину ее следует разделить на три части – причина и природа вещей, изящество речи, верное суждение и резон в стремлении обрести либо отринуть ничто – во всем ее плоды столь обильны, что, пожелай мы высказать свое мнение и суждение сполна, пришлось бы нам сказать, что это есть величайший дар из всех, бессмертными богами смертным врученных. Ибо что мы знаем прекраснее природы и причины всего? (*cuiusque rei naturam causaque*). Что лучше, чем умение различать истинное и ложное, правильное и нелепое? И что, наконец, желаннее, чем умение видеть резон честного и подлого, нужного и бесполезного? Те из древних, кто в этом преуспел, сперва считались и звались мудрецами, но как сие прозвание показалось слишком гордым и дерзким, стали позже зваться философами, и, говорят, Пифагор Самосский первым принял это именование. Разве не ясно, что как бы мы их ни звали, мудрецами или философами, сиречь любителями мудрости, они и впрямь достойны столь громкого прозвания? Ибо философия, говорит Цицерон, есть ничто иное, как изучение мудрости, мудрость же древние философы определяли как науку о божественном и человеческом и о том, что в них входит (*rerum divinarum et humanarum causarumque, quibus hae res continentur, scientia*.) Вот к этому-то Платон, слышавший Сократа, и Аристотель, ученик Платона, и Ксенофонт, сократик, и многие другие стремились с великим тщанием и усердием. Однако та философия, что учит, чего желать и от чего воздерживаться, приносит самые большие и удивительные плоды. Отец ее – Сократ.

(Далее Тосканелла восхваляет ораторское искусство и заключает:)

Итак, идемте же, мужи ученейшие и превосходнейшие, припадем к этому божественному разуму, возьмемся за эти разделы людской учености, за эти свободные искусства со всем возможным рвением, тщанием и трудом; будем усердны днем и бодрственны ночью, дабы дух ваш, божественный дар, не погряз в трясине земного, но всегда смотрел ввысь на божественное, ни о чем не думал и ни к чему не стремился, кроме как к исполнению небесной задачи. Если вы так поступите, то ваши имена будут жить после вашей смерти.

При всем удивительном сходстве с темами Станцы, речь Тосканеллы никак не могла быть источником рафаэлевских фресок. Лишь похвалы поэзии и философии отражены в Станце – будь это иллюстрацией к эвлогге Тосканеллы, две оставшихся стены пришлось бы посвятить Истории и Риторике.

Однако речь интересна нам не столько выбором дисциплин, сколько тем, за что они превозносятся. Очевидно, и говорящий, и слушающие согласны, что достоинство знаний – в их связи с Божеством. Все интеллектуальные дисциплины включают большую или меньшую долю откровения. Бог говорит косвенно устами поэтов и философов, прямо – в Писании и церковном Предании, хотя их и следует разъяснять. Мы вновь видим, что в Станце поэты и философы помещены наравне с богословами во все не из-за «возрожденческой секуляризации». Традиция, на которую опирается Тосканелла, ничуть не принижает священное, напротив, поднимает профанное. Уважение к древней поэзии и философии лишь подчеркивает значение *divinarum rerum notitia*, знания вещей божественных, представленного так называемым «Спором о причастии».

Название это пошло от Вазари – он говорит о святых, спорящих о святых дарах на алтаре.<sup>16</sup> Часто указывалось, что это объяснение (которое Вазари в эпоху Реформации казалось вполне естественным) только замутняет смысл композиции. Ее, как и остальные, надо читать сверху вниз, от Бога к человеку. В этом всеохватывающем контексте мы видим, как «знание вещей божественных» снисходит на землю в Боговоплощении. В этом необычном изображении Троицы голубь Святого Духа спустился ниже фигуры Христа и, в окружении четырех Евангелий, парит над алтарем, вокруг которого отцы Церкви в своих боговдохновенных писаниях разъясняют человечеству благовест.

В рамках этого широко представления легко объяснить и остальные фрески. Так называемый «Парнас» прекраснейше изображает *Numine Afflatur*, боговдохновенность поэзии: Аполлон и слепой Гомер в экстазе взирают на небеса, музы и поэты вручают свои сверхъестественные знания непосредственно глядящим на фрески.

Общее значение так называемой «Афинской школы» в этом контексте тоже вполне понятно. *Causarum Cognitio* восседает на троне, в руках у нее два тома, подписанные *Moralis* и *Naturalis* – два раздела философии. Натурфилософию олицетворяет Платон, который держит «Тимея» – диалог, обсуждающий создание и природу вселенной. Его знаменитый указующий вверх жест может относиться как раз к сознанию причин, а не к доктринальным расхождениям с учеником Аристотелем, который держит «Этику», раскрывающую нам нравственную философию.<sup>17</sup> Можно ожидать, что остальные философы являют собой примеры сознания причин в естественной и нравственной философии. В этом, безусловно, и состоит тема групп, собравшихся под статуями Минервы, богини мудрости, и Аполлона, учителя Этики.

Являются ли они еще и примерами Семи Свободных Искусств, как у Пинтуриккьо? Предположение Шпрингера выглядит заманчиво:<sup>18</sup> действительно, легко предположить Геометрию в группе вокруг человека с циркулем, Музыку – в симметричной ей группе вокруг таблички с музыкальными гармониями; Астрономия без труда угадывается в царе со сферой – традиционном изображении Птолемея (астронома путали с правителем). Но уже Арифметику, четвертую в квадривиуме, найти не так просто, когда же дело доходит до тривиума – Грамматики, Риторки и Диалектики – выбор становится еще более произвольным. Кроме того, можно вполне законно усомниться, а входит ли вообще тривиум в понятие *causarum cognitio*. Куда правдоподобнее, что люди, собравшиеся вокруг Сократа, погружены в нравственную философию, основателем которой он почитался, а те, что напоминают квадривиум – в натурфилософию или науку?

Во всяком случае, нет причин полагать, что разнообразная деятельность философов обязательно должна означать конкретное число «искусств». Напротив, та же университетская традиция, из которой исходит речь Тосканеллы, настаивает на принципиальном единстве всех дисциплин. Цице-



Рафаэль: Знание божественного (вверху) и «Спор о причастии».  
Фрески Станцы дельла Сеньятура





Рафаэль: Знание божественного: «Философия» и «Афинская школа».  
Фрески Станцы дела Сеньятура

рон назвал философию матерью всех достохвальных искусств<sup>19</sup>, выразил свою убежденность в единстве всех человеческих знаний знаменитым: «Все искусства, относящиеся к образованности имеют общее звено и связаны некой последовательностью» (*Omnes artes quae ad humanitatem pertinent habent quoddam commune vinculum et quasi cognatione quadam inter se continentur*).<sup>20</sup>

Немудрено, что среди немногих вступительных лекций, собранных и напечатанных Карлом Мюльнером в его бесценной антологии, отыскалась одна на эту тему.<sup>21</sup> Григорий Тиферний, учивший в Риме при Николае V, терпеливо перечисляет в своей речи искусства, останавливаясь на каждом, чтобы доказать его неотрывность от остальных. Грамматик, который учит язык, будет учить все прочие дисциплины с помощью языка. Диалектика применяется в доказательствах, используемых в квадривнии, а риторика, требующая умения обращаться с вещами и словами, должна включаться в остальные предметы. Поэзия связана с Арифметикой, поскольку для просодии необходим счет; не забудьте, что поэты частенько обращаются к загадкам Астрономии и Философии. Поэзия затрагивает Музыку, та, в свой черед, примыкает к Геометрии. Пифагорейское учение связало Музыку с Философией, но Музыка своей способностью вызывать различные чувства затрагивает и нравственную философию. Без слов ясно, что Астрономия нуждается в прочих искусствах; правы были древние, напоминает нам оратор, когда изображали искусства в виде танцующих рука об руку девиц. Изучающие Закон тоже не должны пренебрегать искусствами, ибо Закон происходит из внутренних областей Философии. О Философии, Медицине и Теологии – царице их всех, Тиферний, по его собственным словам, мог бы говорить долго, но в данном случае воздержится.

Вновь мы видим, насколько привычно организация Станцы должна была выглядеть для людей, воспитанных в этой традиции; случайное, но удачное совпадение с рафаэлевским циклом возникает, когда оратор связывает Философию с изучением Закона до того, как отвесить поклон в сторону Богословия.

В Станце, разумеется, четвертая стена прославляет Правосудие-Справедливость как одну из четырех основных добродетелей, а также дисциплину, переданную человечеству в Пандектах (гражданское право) и Декреталиях (каноническое право). Нетрудно документально проследить,

как юриспруденция вписывается в схему божественных даров человечеству. Цицерон назвал Закон изобретением не людей, а богов. Развивая эту тему, гуманист Поджо Браччолини<sup>22</sup> составил панегирик юриспруденции, в котором утверждает превосходство избранного предмета над всеми остальными.

Правы были римляне, когда ставили заботу о законах превыше других забот.

Ибо поэзия началась много позже Двенадцати Таблиц. Философию тож, и прочие дисциплины, известные под именем Свободных Искусств, последними ввели римляне в своем государстве. Итак, эти мудрые люди считали, что никакие установления гражданской жизни, ни свобода, ни плоды их трудов не устоят в их городе без поддержки наилучших законов.<sup>23</sup>

Перечислив знаменитых римских юристов Поджо плавно переходит к Платону и Аристотелю – ведь оба заботились о законах. Без закона, повторяет он, не было бы ни Философии, ни Диалектики, ни Астрологии, ни прочих искусств. Вновь нам рассказывают о том, что Пифагор первый назвался философом, а Сократ положил начало нравственной философии и свел философию с небес на землю. Астрология, говорят, идет от халдеев, если ее придумал не Зороастр. Здесь вновь перечисляются родоначальники искусств, возносится хвала Орфею, Лину и Мусею, создателям поэзии, затем оратор переходит к Моисею-законодателю и, наконец, уже не сдерживая чувств, восклицает:

Какую же безмерную и замечательную защиту дал Господь Всемогущий роду человеческому! Ибо что лучше, что полезнее, что святее мог Он нам вручить, нежели это небесное изобилие, которым дух наш направляется к праведности, укрепляется добродетель, достигается тихое житие, и мы восходим на самые небеса?

Таким образом, ученые клирики и юристы, собравшиеся в Станце, видели вокруг себя привычные образы, а в речах, которые здесь звучали, без сомнения, часто слышались те же давно усвоенные Цицероновские утверждения. Их окружала уютная, стройная вселенная дисциплин, посредством которых божественные принципы переводятся в речь и поступки смертных

людей. Если они были настроены серьезно, то могли и впрямь ощущать, как от изображенных на стенах фигур снисходит на собрание божественная искра, обращая его в воплощение и рупор божественного знания.

Довольствовались ли они этим ощущением уверенности и поддержки, которое, надо полагать, давала им торжественная служба или, скажем, ритуальная университетская речь, или же разглядывали фрески в поисках новых озарений? Иными словами: ждать ли от подобных символических циклов пересказа давно известного и устоявшегося, или в них запрячено что-то еще?

Ставя этот вопрос, мы вовсе не хотим сказать, что в приведенных текстах должны сыскаться разгадки ко всем подробностям Станцы. Разумеется, это не так. Мы знаем, например, что в парусах свода рядом с персонализациями расположены сцены, которые Пассавант считает связующими между разными дисциплинами: Грехопадение помещено между Богословием и Правосудием, Суд Соломона – между Правосудием и Философией, «Астрономия» или размышления о Вселенной – между Философией и Поэзией, а наказание Марсия – между Поэзией и Богословием, если так проинтерпретировать молитву Данте Аполлону. Кроме того, есть гризайли под Правосудием и сцены под «Парнасом», не вполне ясные и породившие множество толкований. Наконец, остается вопрос, кто из реальных или вымышленных людей изображен на фресках. Некоторые подписаны, как Сафо, другие, как Данте, Сократ или Гомер – узнаваемы. Нет сомнений, что Рафаэль включил в эти группы портреты своих современников – мы знаем, что он изобразил не только Юлиа II (в виде Григория IX), но и юного Федерико Гонзаго, содержавшегося при папском дворе в заложниках – хотя его мы уже опознать не можем.<sup>24</sup>

Однако, заговорив о портретах, мы вновь натываемся на главное затруднение всех интерпретаций, вопрос о «смысле смысла».<sup>25</sup> Одно дело, когда художник пишет своего персонажа с конкретного живого человека – подмастерья или придворного, другое – когда он хочет, чтобы портрет узнавался и впредь. Разумеется, посвященным было приятно видеть знакомые лица среди святых и ученых, но добавляет ли это что-нибудь к «смыслу» фрески? Можно пойти дальше и спросить: а входит ли в этот смысл весь длинный список древних поэтов и философов, который так трудно оказалось восстановить?

Здесь стоит указать на разительный контраст между отношением критики к фрескам Пинтуриккьо и Рафаэля. Группы, собранные под персонификациями искусств у Пинтуриккьо, явно взяты Рафаэлем за образец, они сходны с его группами и характером, и назначением, но еще никого не потянуло давать их членам отдельные имена. Они остаются безымянной толпой, хотя Пинтуриккьо мог с тем же успехом включить в их число своих современников и друзей.

Возьмем выразительную фигуру старика из «Афинской школы», демонстрирующего геометрические построения группе восхищенных учеников. Обычно считается, что это Евклид, и мало кто возражал Вазари, утверждавшему, что тот написан с Браманте. Но если изображать друга, то неужто в столь невыгодной позе, чтобы видна была одна лысина? Может быть, геометр взялся из цикла Пинтуриккьо, где у него такой же венчик седых волос?

Подобные вопросы легче задать, чем на них ответить, ибо ясно, что отсутствие конкретного смысла не доказать – *negativa non sunt probanda*, как говорят юристы.

Вряд ли дальнейшее исследование ренессансных текстов оправдает те надежды, которые возлагают на подобного рода источники. В каком-то смысле текстов этих слишком много. Сложность не том, чтобы отыскать еще литературные источники, где упомянуты вместе Платон и Аристотель, Гомер и Орфей, Богословие и Правосудие. Труднее указать на книгу того времени, где бы ни встречались эти общие места. Вопрос метода, возникший в связи с толкованиями Станцы, лежит в иной плоскости: в иконографии, как и в жизни, мудрость состоит в том, чтобы вовремя остановиться.

Дело в том, что по самой сути вещей нельзя предложить одно шаблонное решение. Знак или символ не расскажут нам, до каких пор их интерпретировать. Знаки обладают свойством, которое Карл Бюлер назвал «абстрагирующей значимостью».<sup>25</sup> Буквы алфавита выражают смысл посредством определенных черт; в обычных обстоятельствах цвет, размер и шрифт не влияют на их значение. То же относится к изображениям, которые интересуют иконографов – гербам, иероглифам, эмблемам или персонификациям, традиционно обозначаемым известными «атрибутами». В каждом из этих случаев есть какие-то черты, у которых, строго говоря,



Рафаэль: Знание божественного: «Афинская школа». Деталь



Донателло.: Чудо о сердце скупца.  
Деталь. Падуя, Кьеза дель Санто



Пинтуриккьо: Геометрия. Ватиканский дворец, апартаменты Борджа, Сала делле Арти Либерали

нет переводимого смысла, и лишь несколько черт, которые мы должны прочесть и понять. В случае кодифицированных знаков мы легко отличаем эти черты, но в символических образах то, что Бюхлер назвал «границей знака» гораздо более расплывчато. Возьмем персонификацию *Causa gut Cognito* на своде Станцы. Книги, которые она держит в руках, подписаны, чтобы мы, случаем, не ошиблись. Можно не сомневаться, что украшение трона должно означать один из аспектов философии – многогрудая Диана традиционно символизирует Природу. Далее Вазари довольно подробно сообщает нам, что одежда ее от шеи вниз имеет цвет огня, воздуха, земли и воды, а, следовательно, тоже символична. Возможно, он прав, но как быть тогда с одежаниями прочих персонификаций? Он не рассказывает, а рассказал бы, у нас все равно остались вопросы. Знаменательно ли расположение складок? А положение пальцев?

При том, что очевидно: границы значений невидимы снаружи, то есть, когда мы смотрим на любой конкретный образ; ситуация кардинально меняется, стоит взглянуть на проблему с другой стороны – со стороны текста, который надо перевести в образ. Понятно, почему. Язык оперирует общими понятиями, частности всегда проскальзывают в ячейки, какой бы частый невод мы ни выбрали. Именно потому, что язык дискретен, а живопись – непрерывна, живописная аллегория содержит бесконечное число характеристик, с этой точки зрения совершенно бессмысленных.

Разумеется, бессмысленное аллегорически может иметь другой смысл. Иначе мы имели бы пиктограмму, а не произведение искусства.

Возьмем рафаэлевскую персонификацию, Поэзии, а лучше даже его дивный набросок к этой фигуре. С одной стороны, это рисованный знак, обладающий очевидными атрибутами – крыльями, лирой, книгой. Однако это видение художника не только означает *numine afflatur*, но и выражает его. Границы знака размыты. Взор, обращенный вверх, с незапамятных времен изображал вдохновение, но напряженная красота фигуры принадлежит исключительно Рафаэлю, и даже он сам не смог повторить его полностью – законченный образ, хоть и получил лавровый венок на голову, олицетворяет боговдохновенность отнюдь не столь убедительно.

Ранее в этой книге было прослежено различие между символом и аллегорией.<sup>27</sup> Аллегория по известным правилам переводима на концептуальный язык, символ являет множество смыслов и несводим к чему-то одному.



Однако в том же очерке предполагается, что, исторически говоря, границу между символом и аллегорией проводят не там. Персонификации вовсе не считались пиктограммами, заменяющими надпись. То были скорее истинные изображения или олицетворения высших сущностей, населяющих умопостигаемый мир. Здесь, опять-таки, интеллектуальная традиция, воплощенная в Станце, словно создана для художника. Ораторы, выбравшие эти универсалии объектами хвалы, вполне могли обратиться к воображению с призывом облечь их в плоть.

Здесь мы вновь можем опереться на традицию «эпидектического красноречия», представленную в столь полезной антологии Мюльнера. В 1458 году Джованни Аргиропулос, осевший в медичейской Флоренции византийский гуманист, произнес лекцию о «Физике» Аристотеля; ее образный строй приводит на память Астрономию, как увидел ее Рафаэль.

Бессмертные боги, сколь же велико достоинство этой науки, сколь велико ее совершенство, сколь велика сила и мощь, сколь велика также ее краса. Сосредоточьтесь же мыслью, соберитесь, молю вас, и делайте, что вам скажу. Вообразите – ибо дух ваш и мысли свободны, и вы, посредством разума, можете в вашем уме представить любой образ, как если бы он был на самом деле – итак, вообразите и держите перед мысленными очами саму Науку в обличье и виде девы; соберите в ней все идеи, которые составляют Науку – разве она не подобна Елене Зевксида или, вернее, самой Елене, Палладе, Юноне, Диане, Венере? Без сомнения, она далеко превзойдет красую их всех, и пригожесть ее, зримая разумом, никак не может вместиться в слова. О, какую любовь возбудила б она, какой пыл, какое желание, и даже, коли можно мне так сказать, какое вожеление приблизиться, обнять, насладиться ею, если б дух мог узреть ее так, как она есть и может быть зримою в этой сфере...<sup>28</sup>

Нет необходимости говорить, что Рафаэль или те, кто ему советовал, могли не знать об этом конкретном тексте, как и о приведенных выше образчиках того же жанра. Главное, что они должны были внушить молодому живописцу – убеждение в том, что красота – один из атрибутов божественного. Впрочем, художнику рафаэлевского склада об этом не надо было и говорить. Вся традиция христианского искусства, тем более – христианской поэзии, невозможна без этого основания.



Рафаэль Санти. Станца дельла Сеньятура.  
Роспись потолка: Пoesия. Фрагмент



Рафаэль: Поэзия. Рисунок. Виндзорский дворец, Королевская библиотека

Если Рафаэль приступал к своей задаче в подобном духе, ему, вероятно, можно было почти не объяснять на словах, как выразить идею божественности знания в цикле фресок. Возможно, он нуждался в подробном руководстве не больше, чем сочинитель торжественных песнопений – чтобы положить их на музыку.<sup>29</sup> Мы не знаем, каким был исходный текст наставления, но есть определенный род свидетельств, доказывающий, что программа не могла быть очень длинной или очень подробной.

Это – летопись работы, оставленная самим художником – множество рисунков к Станце, которые О.Фишель скрупулезно разбирает в своем монументальном труде «Рисунки Рафаэля».<sup>30</sup> Хотя к его анализу мало что можно прибавить, стоит еще раз перебрать эти свидетельства, которые никогда не перестанут изумлять всех, кто изучает творческий процесс.<sup>31</sup> Мы увидим, что не только весь замысел вырос из переработки известных циклов, но и вся совершенная симфония форм своей целостностью и выразительностью во многом обязана последовательному использованию существующих композиций, которые Рафаэль, преобразив, включил в свой шедевр.

Наиболее полна эта летопись для собрания фигур под *Divinarium rerum notitia* – так называемого «Спора о причастии». Его общий замысел на удивление близок к другой работе Перуджино, чья роспись Камбьо так явно повлияла на общий план Станцы. Композиция эта расположена на потолке покоя, непосредственно прилегающего к Станце дела Сеньятура – сегодняшней Станце делль Инчендио Рафаэля. Неизвестно, когда Перуджино ее расписывал, но, вероятно, это было в 1508, как раз перед тем, как начались работы в Станце дела Сеньятура. Как и в «Споре», мы видим сошествие Святого Духа в виде голубя, который распластал крылья под фигурой благословляющего Христа. Основная концепция двух работ настолько схожа, что поневоле задумаешься – нет ли тут еще и исторической связи.

Не могло ли быть так, что двадцатипятилетнего Рафаэля вызвали в Рим помогать стареющему учителю, который только что завершил роспись Камбьо в Перудже, и лишь потом Юлий II (возможно, по совету Браманте) решил поручить юному гению соседний покой. Возможно, Рафаэль, планируя, как организовать стену, позаимствовал формулу из другой их общей с Перуджино работы – «Троицы» Сан Северо, где святые полу-

кругом обступили восседающего на облаках Христа. Похоже, что Рафаэль решил составить верхнюю половину фрески по образу Страшного Суда, с Христом в центре, ходатаями и судьями по бокам. Предполагается, что ее источником стал «Страшный Суд» фра Бартоломео, художника, у которого Рафаэль так многому научился.

Однако, глядя на блистательный виндзорский набросок, в котором Рафаэль, похоже, запечатлел свой первый законченный план, мы видим еще более странное заимствование. Группа на земле, которую связывает с сидящими на облаках прелестная фигура (она указывает на небо жестом, характерным для традиционных персонификаций Надежды), почти воспроизводит левую часть незаконченного «Поклонения волхвов» Леонардо. Фигура стоящего старца, закутанного в плащ и погруженного в свои мысли, играет у Рафаэля ту же композиционную роль, что и у Леонардо – придает устойчивость группе, остальные члены которой наклонены и устремлены вперед.

Однако вышло так, что дивный замысел Леонардо оказался недостаточным для длинной стены, которую предстояло заполнить Рафаэлю, и он оставил первоначальную мысль соединить фра Бартоломео и Леонардо. Однако не бросать же было явно понравившуюся группу, и Рафаэль перенес ее на противоположную стену, превратив одного из участников в пишущего мудреца, которому остальные заглядывают через плечо. Картон к «Афинской школе» доказывает это заимствование; мы видим, что Рафаэль без стеснения копировал даже отдельные типы, если те ему подходили.

Леонардо он пристроил, но зато остался без образца для земной группы богословов. Однако и за ним не пришлось далеко ходить – всего лишь через коридор в Сикстинскую капеллу. Кажется, никто еще не отмечал, что центральная группа левой части «Спора» отчасти повторяет «Искупление Христа» Боттичелли, который, в свою очередь, мог использовать композицию написанного в те же годы «Поклонения волхвов» Леонардо. Заимствование еще очевиднее на первых набросках, особенно на франкфуртском рисунке, который, возможно, представляет собой копию. Как и у Боттичелли, группа устремлена к центру, в середине она замирает, а спорщики создают обратное движение.

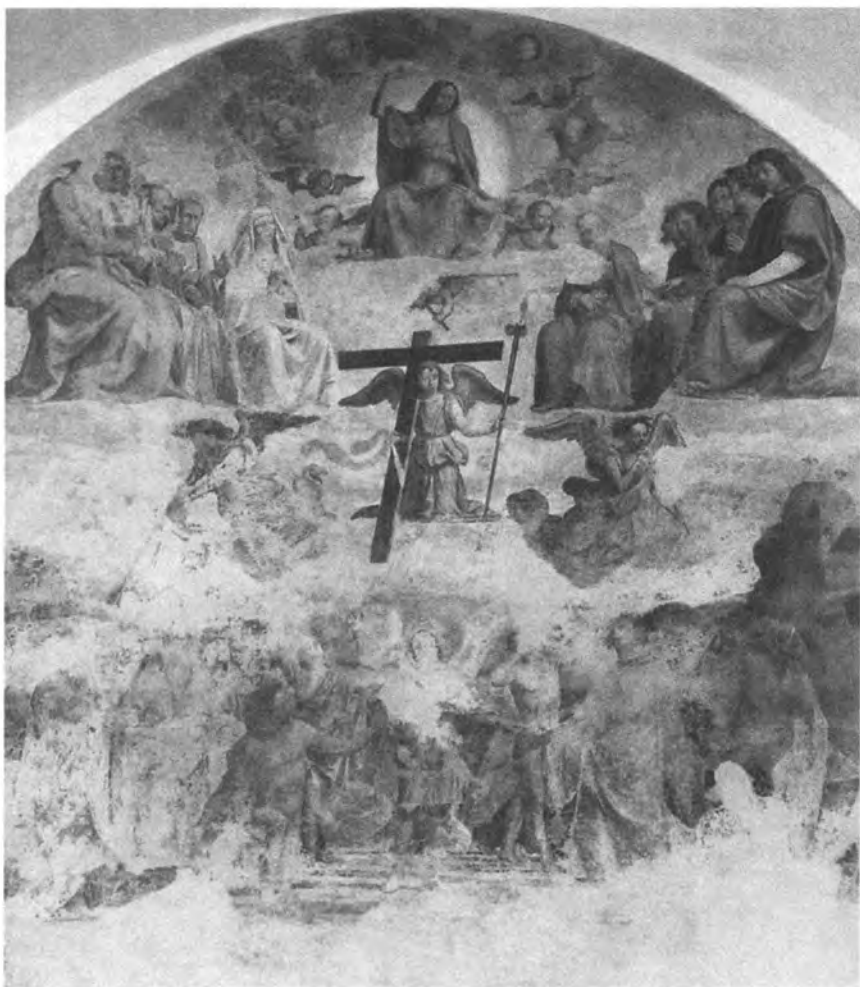
Рафаэль оставил группу несогласных и в окончательном варианте, породив долгий спор – еретики это или нет. Скорее всего, мы никогда точно



Леонардо да Винчи. Деталь «Поклонения волхвов». Деталь



Рафаэль: Троица. Перуджа, сан Северо.



Фра Бартоломео. Страшный Суд. Флоренция, Музей сан Марко





Рафаэль. Деталь картона к «Афинской школе». Милан, Амброзиана



Филиппино Липпи. Святой Фома облачает еретиков. Рим, Санта Мария sopra Минерва



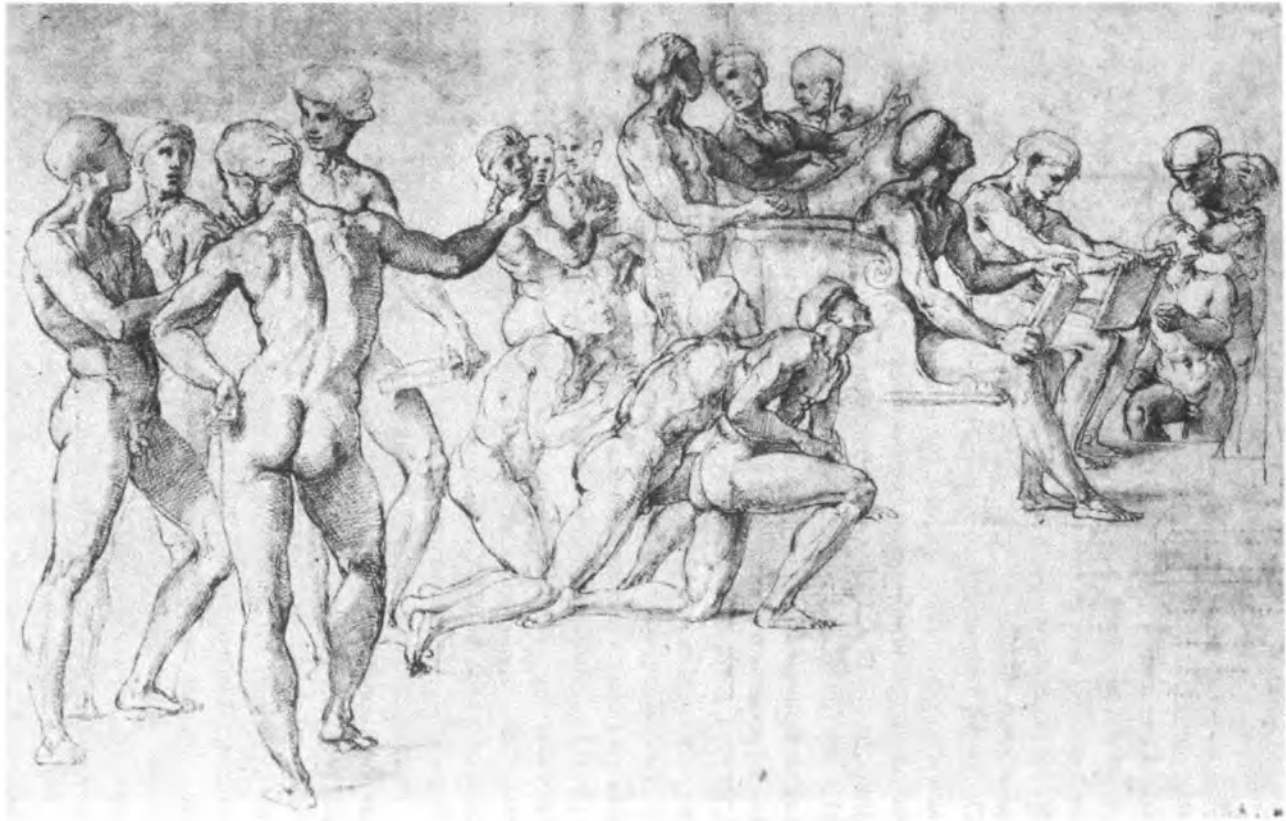
Боттичелли: Искушение Христа. Ватиканский дворец, Сикстинская капелла

не узнаем, но даже если действительно еретики, мысль изобразить их подсказал Рафаэлю не ученый богослов, а существующая традиция. Он не мог не видеть созданный незадолго до того шедевр Филиппино Липпи в Санта Мария sopra Минерва, на котором святой Фома громит еретиков. Отсюда он тоже взял все, что могло пригодиться: пугал с надписями, книги, разбросанные на ступенях в центре, и воздетую руку одной из главных добродетелей.

Однако, вопреки первому впечатлению, Рафаэль не просто собирал коллаж из украденного у предшественников. Великий художник знал, как переплавить традиционные элементы в новое, сложное, идеально организованное целое. Вот здесь-то свидетельство рисунков особенно поражает.

И у Боттичелли, и на франкфуртском рисунке Рафаэля есть разрыв между движением к центру и обратным движением к периферии. В завершённой фреске этот разрыв блестяще ликвидирует развернутая в пол-оборота фигура, которая связывает группы. Вновь можно лишь восхититься экономией средств – эту фигуру Рафаэль взял с первого виндзорского рисунка, где она связывает верхний и нижний ярусы. Можно проследить, как тщательно Рафаэль приспособлял ее к новому назначению. Есть наброски (Лиль) в которых он прорабатывает степень разворота, однако удивительнее всего рисунок из Уффици, на котором видно, как же Рафаэль умел использовать традицию – здесь образ античной Венеры помог разобрать столь простую с виду и столь благородную позу.

Разрыв был закрыт, но осталась еще одна композиционная нестыковка – там, где движение вперед натывается на сидящие фигуры в центре. Вновь Рафаэлю требовалась фигура, которая приняла бы движение и передала вперед – развернутая фигура. В Британском Музее есть быстрый перьевой рисунок с фрагментом сонета, наброском двух спорящих «еретиков», ступней и графической стенограммой рафаэлевской мысли – мы видим, как он разворачивает фигуру в пространстве. На наших глазах замысел обретает плоть: сперва, похоже, фигура принадлежит к группе, подобной читающим или смотрящим в «Афинской школе», но вот уже в оксфордском рисунке, содержащем также идеи для «Парнаса» решение почти достигнуто, остается лишь одеть фигуру величественной драпировкой, которая на рисунке углом придаст ей художественно необходимый вес или *gravitas*. Разумеется, это не исключает, что в некоей более общей си-



Рафаэль. Набросок к «Спору о причастии». Франкфурт. Staedel Institute



Рафаэль. Венера. Рисунок. Флоренция, Уффици.



Рафаэль. Набросок к «Спору о причастии».  
Оксфорд, Музей Ашмола



Un suspender dolce estremo  
di quello ascolto ma più grave al cuore  
del parlar che vedem con gli occhi  
E non posse labella del mio d'ao  
O lingua di parlar desugga el rido  
non diavolo insidioso m'entra  
che mi v'è o e non parlo a m'ora  
ma mi pare rinvuoto elai nelao  
sofoc  
ora siamo ora oie locati in cole  
anessa fare d'altra parte m'è oie  
mi gin da far spato che g'è oie  
non vedem più m'ora mi' oie o' in fatto  
che mi m'è oie che deve l'oi solo  
bisog di parlar già rimor fioco

Рафаэль. Набросок к «Спору о причастии». Лондон, Британский музей



Школа Рафаэля: Копия с Донателло. Венеция, Академия



стеме мыслей фигура получила имя, но, судя по всему, что мы видели, это могло произойти только задним числом.

Рисунков, которые позволили бы проследить за рождением *Causarum Cognitionis*, Сознания Причин, меньше, но равным образом нет доказательств, что Рафаэль хотел или получил указание изобразить строгую философскую систему. Напротив, есть маленькое, но убедительно свидетельство, что такой развернутой программы, скорее всего, не было. Известно, что странная группа справа взята с рельефа Донателло в Санто, который начерно скопировал кто-то из окружения Рафаэля.

Вельфлин в своем «Классическом искусстве» писал об этом заимствовании; не в силах объяснить его иначе, он даже заподозрил художника в желании пошутить.<sup>32</sup> В любом случае, убеждал он, не надо воспринимать это «слишком трагически» или считать, будто у Рафаэля не хватило собственных сил. Он обращался к читателю, воспитанному на культе оригинальности. Мы видели, что при таком подходе нельзя справедливо оценить ни творческий метод Рафаэля, ни самую композицию Станцы. Группа для Рафаэля – момент, сопоставимый с музыкальной модуляцией, способ уравновесить сильный акцент на середину обратным движением к краям. Однако, перенеся ее в высокий зал, он превратил глазееющего на чудо старичка в загадочного мудреца; бегущая женщина Донателло стала мужчиной, который спешит по неведомым делам. Из того, что ни одна писаная программа не могла включать группу, заимствованную у Донателло, отнюдь не следует, что это – чистое украшательство.

Сам Вельфлин, который для большинства остается защитником «формального анализа», возражает против подобной трактовки. В последних фразах «Классического искусства» он предостерегает от такого упрощенного взгляда: «Мы вовсе не ратуем за формалистический взгляд на искусство. Чтобы бриллиант засиял, обязательно нужен свет».<sup>33</sup> Вельфлин ясно видел, что дихотомия формы и содержания, смысла и красоты не применима к творениям Высокого Возрождения. Рафаэль и его друзья не поняли бы, что тут противопоставлять. Они были возвращены в традиции риторики, о которых так часто упоминалось в этой статье. Да, мы привыкли, что в риторике форма теснит содержание, но в эпоху Возрождения так не считали. Тогда безусловно принимали теорию декорума: благородному содержанию пристала благородная форма. Выбор слов, образов и каден-

ций, которые отвечали бы величию темы, составлял самую суть эпидектической, то есть украшенной речи. Вероятно, мало кто из ученых двадцатого века способен читать эти сочинения с тем же трепетным вниманием, с каким современники, надо думать, ловили каждое их слово – нас приучили, что речь должна содержать информацию или связанное доказательство. То, что в эпоху Возрождения звалось остроумием, эпиграмматическая игра с метафорами и образами, понятней для нас и ближе – парадокс или эзотерическая аллюзия составляют задачу, которую интересно решить. Этому второму подходу тоже было своего рода визуальное соответствие – эмблема, иероглиф, фигурный девиз. Они до отказа набиты смыслом, не будучи при этом очень глубокими. Как бы то ни было, нет причин полагать, что фрески Станцы дела Сеньятура должны были содержать такого рода *acutezza recondita*.<sup>34</sup>

Те, кто просил художника изобразить Правосудие, Понимание вещей божественных, Сознание Причин и Божественное Вдохновение на стенах папских покоев, думали не в терминах эмблем и эпиграмм, но в терминах *amplificatio*, когда смысл пересказывается в красивых примерах и пышных периодах, а самая идея знания преподносится как дар свыше.

Для Рафаэля с его гением это означало, что зримое воплощение идеи надо наполнить собственной гармонией и красотой, собственными мелодическими группами и формальными каденциями. Все они вносят свою долю в воспевание священной темы. Если посмотреть с этой стороны, то каждая группа, каждый жест, каждое выражение лица в Станце окажутся многозначительными и подходящими для возвышенного содержания.<sup>35</sup>

Однако и живопись, и музыка не просто передают умозрительную суть. Облекая ее формой, они изменяют и артикулируют мысль. Как только мы поняли главное, мы начинаем видеть вокруг свежие метафоры и символы. Отблески светоносного Знания падают и на нас; мы отчасти догадываемся, как воспринимали его современники Рафаэля. Надо думать, многим эти фрески дали более глубокое, более ясное представление о Богословии, Поэзии, Философии.

Немудрено, что многим поклонникам Рафаэля хотелось объяснить это воздействие рационально, перевести смысл, который они интуитивно чувствовали, в серьезные философские построения. Красота и сложность

композиции – вот что толкнуло их к изысканиям. Цикл Пинтуриккьо оставил их равнодушными; мимо этих фресок можно спокойно пройти, видя обычный перечень Свободных Искусств. Величие Рафаэля, знавшего, как поставить все достижения композиции на службу одной задаче, и порождает ощущение неисчерпаемой глубины. Глубина эта – подлинная, пусть даже те указания, что получил художник, не содержали о ту пору ничего необычного.



Рафаэль. набросок к «Спору о причастии».  
Оксфорд, Музей Ашмола

## ГИПНЕРОТОМАХИАНА\*

### Браманте и «Гипнеротомахия Полифила»

У Вазари в «Жизни Браманте» есть эпизод, который Карл Гиллов, готовя свою классическую статью по исследованию иероглифов в эпоху Возрождения,<sup>1</sup> похоже, пропустил. В нем рассказывается, как Браманте хотел украсить «Бельведер» иероглифической надписью с именами основателя и архитектора, и как Юлий II ему этого не позволил.

Вздумалось Браманте украсить в Бельведере фриз наружного фасада письменами вроде древних иероглифов, чтобы лишний раз блеснуть своей изобретательностью и чтобы поместить там имя и папы и свое. Начал он так: *Julio II Pont. Maximo*, изобразив в профиль голову Юлия Цезаря и двухарочный мост, что и обозначало *Julio II Pont*, и далее вместо *Max.* – обелиск, который стоял в Большом Цирке. Папа посмеялся над этим и велел ему вместо этого написать прописные буквы высотой в локоть, находящиеся там и ныне, поставив ему на вид, что эту глупость он взял из Витербо, где некий архитектор Франческо поместит свое имя над дверью на архитраве, на котором рельефно были высечены св.Франциск (*Francesco*), арка (*arco*), крыша (*tetto*) и башня (*torre*), обозначавшие по-своему: “*Maestro Francesco Architetore*”<sup>2</sup>

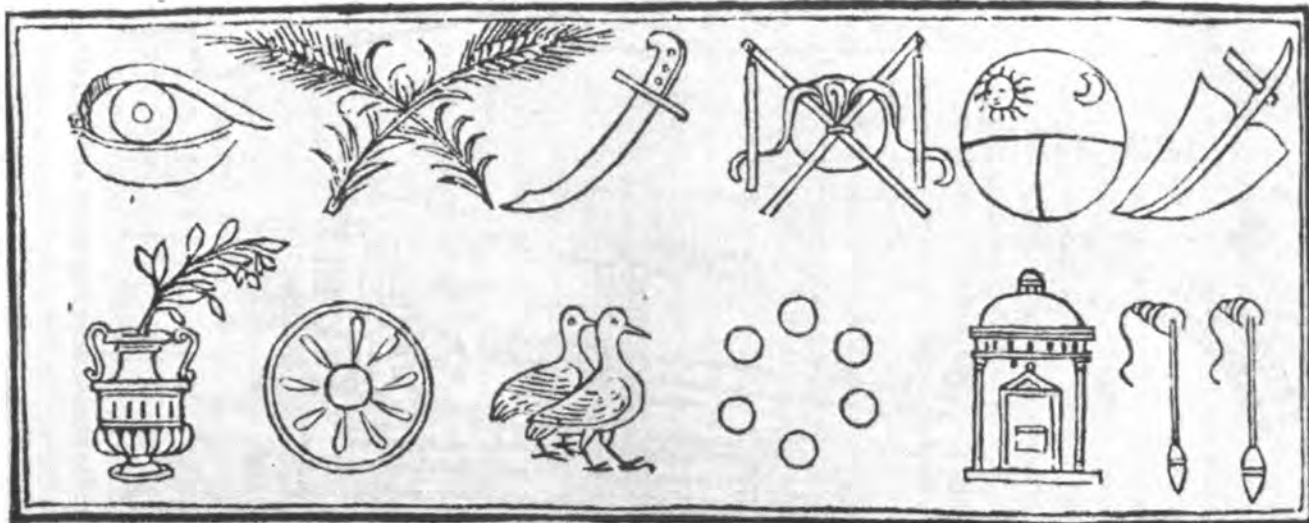
Вазари писал об этом шестьдесят лет спустя и, похоже, упустил кое-какие тонкости. Самая претенциозная иероглифическая надпись, «расшифрованная» в «Гипнеротомахии Полифила»<sup>3</sup> напоминает задуманный Браманте фриз и гласит: “*Divo Julio Caesari semper Augusto totius orbis gubernatori ob anim clementiam et liberalitem Aegyptii communi aere s. erexere*”. (Божественному Юлию Цезарю, присно августу, правителю всего мира, за его милосердие и доброту, египтяне воздвигли меня на общественный счет.) Глаз означает *divus*, пшеничные колосья – *Julius*, меч – *Caeser*, круг – *semper*, цепи – *Augusto* и т.д.<sup>4</sup> Сходство двух надписей вряд ли случайно.<sup>5</sup>

Почему Юлий II отказался? Не знал о мистическом ореоле, окружающем иероглифы? Спутал их с ребусами и фигурными девизами, над кото-

\* Это – переработанный вариант статьи, опубликованной в *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIV. 1951, pp. 119–125.

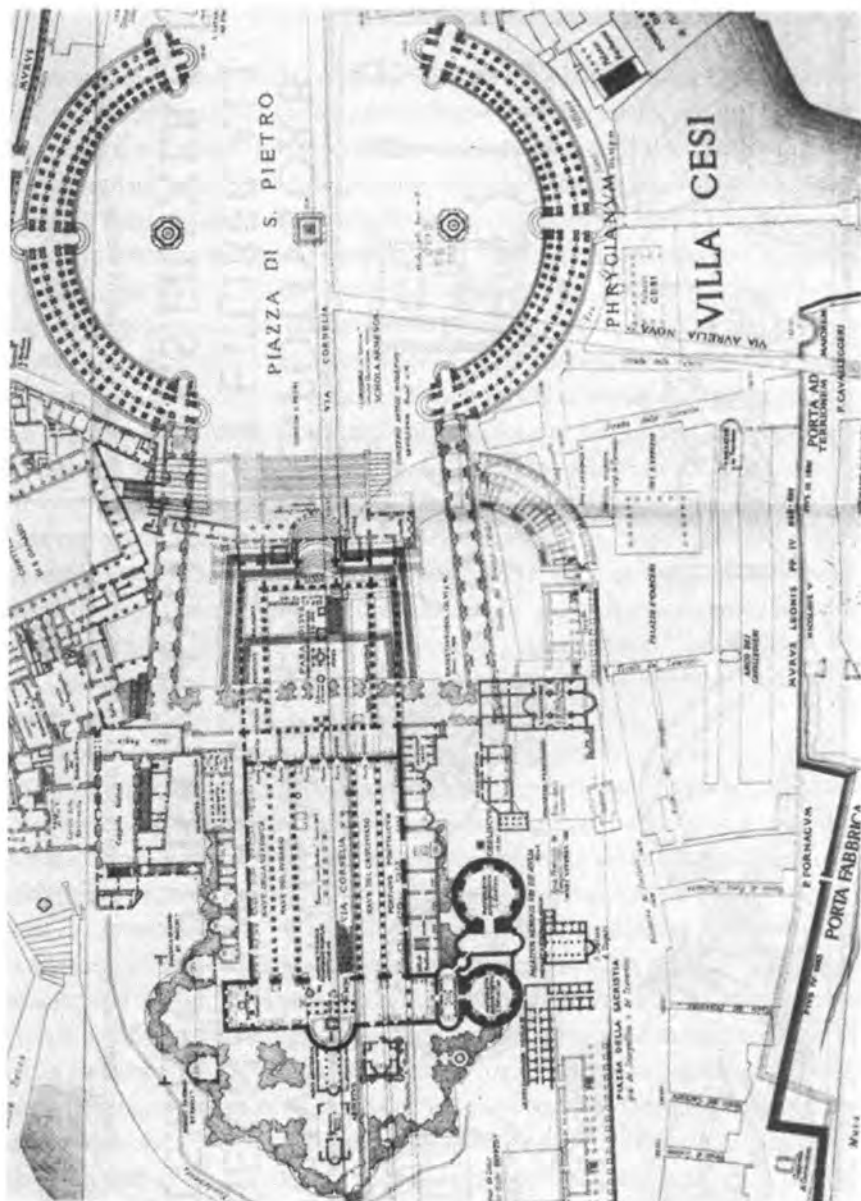
рыми чуть позже посмеялся Рабле?<sup>6</sup> Спутать было немудрено, Гехлов показал, как много мода на иероглифику взяла из средневекового символизма. Более того, в задуманной Браманте надписи были слабые места (например, двухарочный мост для обозначения *Secundus Pontifex*), которые и впрямь должны были вызвать насмешку. Однако, поскольку Юлий II, предостерегая от увлечения иероглификой, привел отрицательный пример Витербо, у него могли быть и другие причины возражать против этой игры: в истории изучения иероглифов Витербо играет занятную роль. Патриотически настроенный историк из этого города, Фра Джованни Нанни да Витербо, пытался доказать, что здесь, в Витербо, была колыбель цивилизации, а в подтверждение произвольно читал или даже подделывал древние памятники в духе надписи на архитраве, которую высмеял Юлий II.<sup>7</sup> Более того, этот же ученый создал «египтологическую» программу фресок Пинтуриккьо в ватиканских покоях Борджиа.<sup>8</sup> По свидетельству современников, именно необходимость постоянно созерцать на эмблему ненавистного предшественника заставила Юлиа перебраться из этих покоев, что, в конечном итоге, привело к созданию рафаэлевской Станцы.<sup>9</sup> Так что вряд ли папе пришла под душе мысль Браманте увековечить его имя способом, позаимствованным у Витербо.

Может быть, не стоило бы и вспоминать этот эпизод, если бы не сохранилось упоминание о другом споре Браманте и Юлиа II по сходному, но куда более серьезному поводу. Знаменательно, что отчет об этом событии оставил тоже ученый из Витербо, великий генерал августинцев Эгидий да Витербо, которого, вероятно, приобщил к ориенталистике менее почтенный соотечественник.<sup>11</sup> В своей «*Historia viginti seculorum*» Эгидий рассказывает об еще одном замысле Браманте, натолкнувшемся на противодействие папы.<sup>12</sup> Архитектор предлагал повернуть ось собора святого Петра, чтобы она шла юга на север, а не как прежде, с запада на восток; тогда знаменитый ватиканский обелиск<sup>13</sup> оказался бы перед входом в церковь. Браманте, видимо, придавал своей идее большое значение, и даже хотел ради этого перенести могилу апостола, над которой была воздвигнута древняя базилика. В ответ на возражения папы он доказывал, что памятник Юлию Цезарю будет очень уместен перед храмом, который воздвигнет Юлий. Более того, вид огромного обелиска настроит входящих в церковь на должный лад. Потрясенные до глубины души, они тем легче прекло-



DIVO IULIO CAESARI SEMP. AVG. TOTIVS ORB.  
GVBERNAT. OB ANIMI CLEMENT. ET LIBER ALI  
TATE MAEGYPTII COMMVNIA ER E. S. ER EX ER E.

Божественный Юлий. Ксилография из «Гипнеротомахии Полифила», 1499, fol. vi verso



Ватикан (фрагмент плана с первоначальным положением обелиска).  
 По Lanciani, Forma Urbis Romae. Pl. XIII

нят колена перед алтарем.<sup>14</sup> Гораздо проще разрыть землю вокруг могилы – с которой ничего плохого не произойдет – чем выкапывать обелиск.<sup>15</sup> Юлий II, впрочем, был непреклонен. Могилу апостола трогать нельзя. С обелиском Браманте пусть поступит, как знает. Сам он всегда ставит священное впереди мирского, религию – впереди пышности.

В данном случае возражения папы понятны без объяснений. Любопытно другое – откуда такая настойчивость Браманте? Одна ли любовь к иероглифической аллюзии Юлий Цезарь – Юлий II подвигла его на этот дерзкий план? Рассказ Эгидьо да Витербо предполагает еще одно объяснение. Для Браманте обелиск – священный символ, достойный стоять перед главным собором христианского мира. Лишь созерцание этого символа настроит паломника на должный лад перед вступлением в храм. Вновь этот взгляд приводит на память атмосферу «Гипнеротомахии» с ее ореолом священного трепета, окружающим памятники египетской мудрости, и степенями посвящения, которые отмечены обелисками и храмами. Тот же ватиканский обелиск упомянут как раз в подобном контексте. Колонна описывает представшее ему во сне фантастическое сооружение:

Это столь высокий обелиск, и не знаю по правде, чтобы какой другой мог с ним сравниться: ни ватиканский, ни александрийский, ни вавилонский. Сам по себе он содержал такое множество чудес, что я стоял и созерцал его в полном оцепенении чувств. И еще много можно сказать о величии труда, и превосходящем изяществе и редкой искусности, великом тщании и утонченном прилежании зодчего. Какая смелость замыслов! Сколько человеческих сил, мастерства, изобретательности и невероятного труда потребовалось, чтобы поднять в воздух такую громаду, способную тягаться с небесами...<sup>16</sup>

Сдается, что сочинение Колонны не только внушило Браманте маленькую причуду – сделать на Бельведере иероглифическую надпись, но и сформировало самый его взгляд на архитектуру. Одобрив папа его план – развернуть собор на девяносто градусов, Браманте и впрямь создал бы комплекс зданий, приводящий в «*di stupore insensato*». Обелиск стоял бы перед исполинским собором, практически на одной линии с главной осью Бельведера.<sup>17</sup> Исследования Виттковера<sup>18</sup> и Дж.Акермана<sup>19</sup> представили «*ultima manega*» Браманте в новом свете. План собора святого Петра имеет не только эстетический, но и символический смысл. Бельведер – не



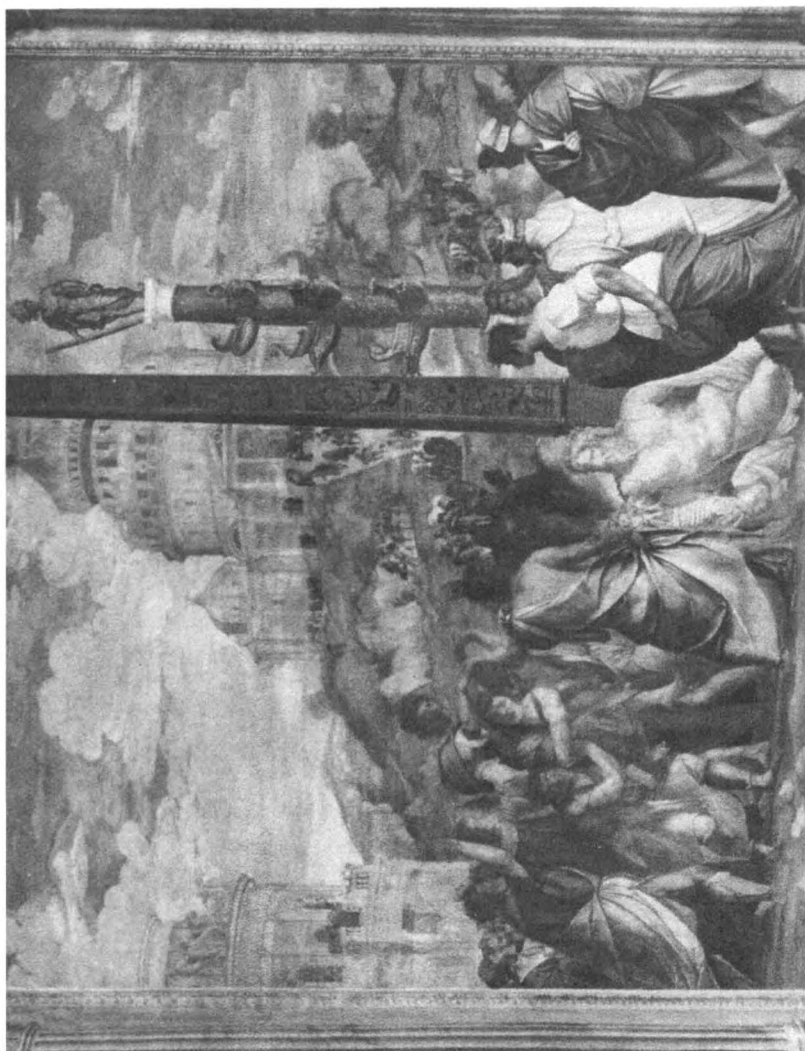
просто ренессансный дворец, но и возрождение древнего Рима. Два приведенных выше обрывка исторической летописи замечательно вписываются в новые представления об архитекторе.

За фигурой безжалостного проектировщика и *rovinante* мы только-только различаем мечтателя-утописта из северо-итальянского *ambiente*, Браманте, желавшего превратить столицу христианского мира в античный город по образу мистической фантазии Франческо Колонны.<sup>20</sup>

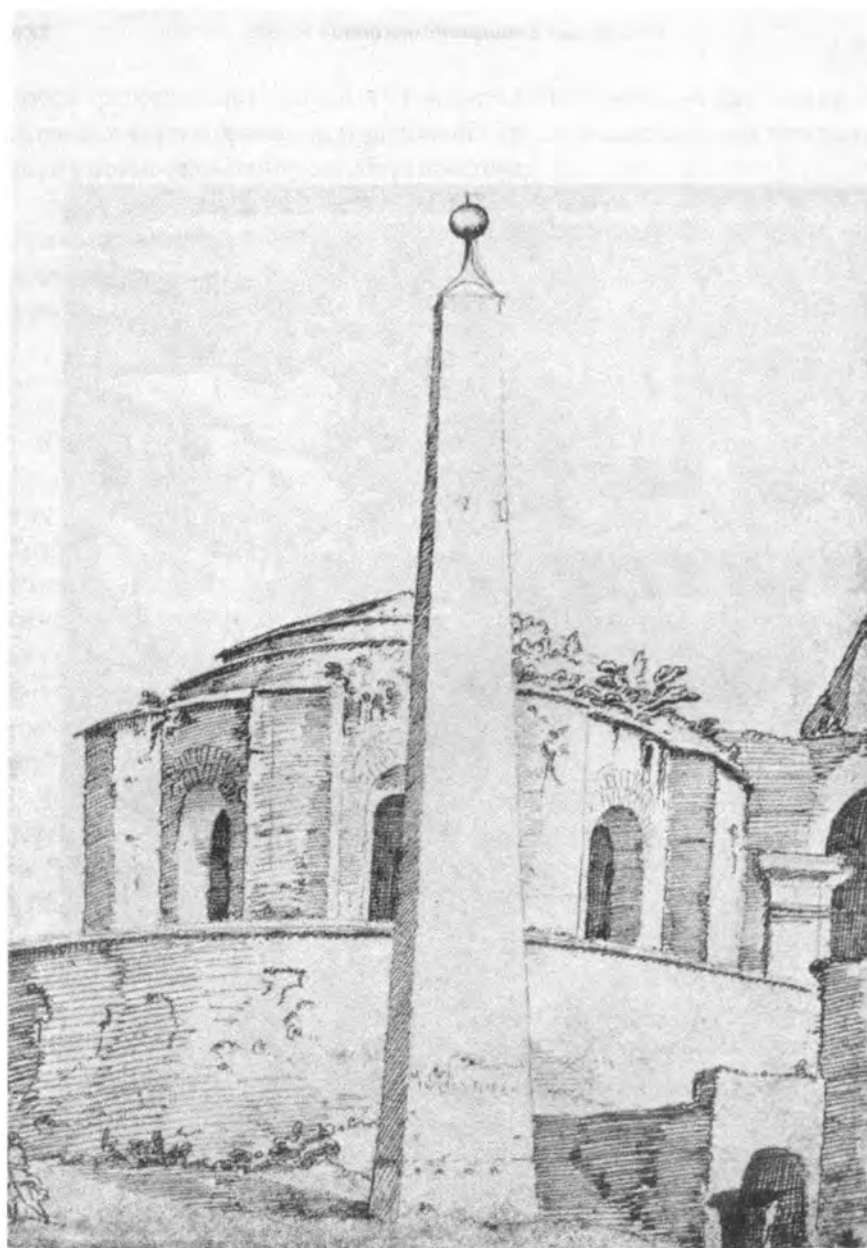
### Сад Бельведера как роща Венеры

Пройдя через экседру Браманте (ее античный характер разбирает Дж.Акерман<sup>21</sup>), посетитель Бельведера оказывался в садике, наполненным античными статуями; его видно еще на картинах шестнадцатого века. Археологи, такие как Микаэлис по старинным описаниям и рисункам успешно восстановили расположение уникальной коллекции, проследили ее рост, идентифицировали отдельные экспонаты.<sup>22</sup> Однако правильно ли считать, что знаменитый сад, разбитый Браманте при Юлии II – всего лишь зародыш Музея древностей? Не отводилась ли ему определенная роль в воссоздании классической атмосферы, которой добивался архитектор? Не сказалось ли здесь влияние «Гипнеротомахии»?

Существует по меньшей мере одно описание того времени (до сей поры не привлекавшее археологов), которое подтверждает эту догадку. Верно, автора трудно назвать непредвзятым свидетелем, не был он и обычным гостем. Это – Джованни Франческо Пико дела Мирандола, несчастный племянник знаменитого графа Согласия, подобно своему дяде – неоплатонический мистик и пылкий последователь Савонаролы.<sup>23</sup> Он остался в истории главным образом из-за смелой речи *de reformandis moribus*, произнесенной перед Львом X в год Реформации, в 1517 году.<sup>24</sup> Однако его разногласия с курией начались много раньше. В 1502 он даже пытался поддержать фантастическую авантюру – выборы антипапы против Александра VI.<sup>25</sup> В 1512 превратности бурной политической карьеры привели Пико в Рим. За год до того Юлий II осадой взял Мирандолу, отнятую у Джованни Франческо братьями, и вернул ему ключи, но ненадолго – вскоре крепость завладел Джан Джакомо Тривульцио. Покуда шли возбужденные переговоры, Пико проводил в папской резиденции



Франчабиджо: Триумф Цицерона. Вилла Поджо а Кайано возле Флоренции



Франчабиджо: Триумф Цицерона. Вилла Поджо а Кайано возле Флоренции

долгие часы – жаловался, упрасивал, ждал. Судя по всему, в эти напряженное время статуи богов в саду Бельведера обретали в его глазах зловещий смысл. Они казались ему идолами, стоящими на алтарях, но уж он-то, в отличие от других, не станет приносить им жертв. Особенное возмущение вызывали у него Венера и Купидон, недавно поставленные папой в саду. Венера, Приносящая Счастье<sup>26</sup> стала для него символом и воплощением нравственного падения, которое он, содрогаясь, наблюдал в Риме. В итоге он сочинил своего рода психомахию, “De Venere et Cupidine expellendis”. Она напоминает Минерву Мантеньи, загоняющую Венеру с ее свитой пороков в трясину.<sup>27</sup> Письмо Джованни Франческо своему другу Лилию Гиральду, напечатанное вместе с римским изданием поэмы и датированное августом 1512, как раз и представляет сад Бельведера в этом неожиданном свете:

Лилий, знаешь ли ты Венеру и Купидона, богов, которым поклонялись суетные древние? Юлий II, Верховный Понтифик, извлек их из римских развалин и поставил в благоуханнейшей цитрусовой роще, вымощенной камнем, посреди которой высится также колоссальное изваяние Голубого Тибра. Впрочем, античные статуи повсюду, каждая на своем маленьком алтаре. По одну сторону троянец Лаокоон, высеченный в камне таким, как он описан у Вергилия, по другую статуя Аполлона с колчаном, как изобразил его Гомер. А в одном углу можно видеть изваяние Клеопатры, которую жалит змея; из ее груди течет вода на манер древних акведуков и водопадом изливается на древний мраморный саркофаг, на котором представлены деяния императора Траяна.<sup>28</sup>

Чисто археологическая ценность этого отрывка невелика – и без того известно, что к концу понтификата Юлия II все перечисленные у Пико памятники находились в саду Бельведера. Впрочем, из описания «Клеопатры» – на самом деле это Ариадна – ясно, что рельеф на античном саркофаге, куда стекала вода, считали сценами из жизни Траяна. Саркофаг есть и на рисунке Франциско да Голланда, но здесь большая часть рельефа заменена картушем.

Интересней вопрос об общем расположении группы, составлявшей фонтан. Описание Пико сильно напоминает отрывок из «Гипнеротомахию», где Колонна описывает «Прекраснейшую спящую нимфу, уютно

лежащую на расстеленной ткани... рука откинута назад, свободная ладонь подпирает щеку... Из сосков ее груди (с виду почти девических) вытекает струя чистой воды из правого и теплой влаги из левого. Этот двойной поток водопадом сбегает в порфиновую чашу».<sup>29</sup> Однако, если Пико вспомнил про «древние акведуки», разве не мог Браманте руководствоваться этим же описанием?

В письме Пико продолжает:

Поскольку я часто приходил в эту рощу не ради размышлений о философии, как некогда под сенью платанов у журчащих вод Иллисса, бегущего среди разноцветных камешков, и уж менее всего для молитвы или заклания жертвенного скота, как в древние времена последователи пустых обрядов, но для серьезных дел, касающихся войны и мира, возвращения в мои владения либо дальнейшего изгнания, мне показалось небесполезным бежать от оцепенения праздности, когда желаемое не предоставлялось в тот же миг... и начать или создать нечто, достойное человека, а не скота.<sup>30</sup>

Дальше мы узнаем, что римские холмы и особенно Ватикан кишат зверьми, которых не знали великие зоологи древности. Звери эти злобны без меры. Оказавшись среди них в роще Венеры и Купидона (*venereo cupidinioque nemori*) Пико сочинил поэму на изгнание этих богов (не из рощи, что не в его силах), но из звериных душ. Ибо звери некогда были людьми и могут вернуть себе человеческий облик подобно Луцию в «Золотом осле» Апулея, когда тот съел розы. Немудрено, что зверей этих так много, ведь вокруг мириады цирцей и сирен.<sup>31</sup>

Поэма, которую сопровождало это письмо, по справедливости забыта. Она слеплена из традиционных тем платонической любви и *remedia amoris* по Лукрецию и Овидию, завершается же пылкой хвалой христианскому целомудрию.<sup>32</sup> Только письмо Гиральду (отсутствующее в страстбургском издании поэмы<sup>33</sup>) показывает, что она написана на злобу дня. Из письма мы узнаем, что присутствие Венеры в Ватикане показалось Пико злоещим. Можно счесть эту неприязнь предубеждением в духе Савонаролы, но что если глаза философа, обостренные ненавистью, заглянули в самую глубину? Совсем ли исключена возможность, что Браманте, побуждаемый сомнительной религиозностью «Гипнеротомахии» с ее разговорами о «*Sancta Venere*» и впрямь пытался воссоздать за громадою Бельведера



Ариадна. Ватиканский музей.



Римский военачальник и варвары. Саркофаг, II век н.э., Ватиканский музей



Франциско да Голанда? Рисунок с «Ариадны». Эскуриал

что-то вроде языческой роши?

Возможно, готового ответа на этот вопрос не существует. Мы уже не говорим с прежней уверенностью о «ренессансном язычестве», поскольку знаем, насколько сложна и деликатна эта тема. Каждый лондонец двадцатого века понял бы современного Пико, вздумай тот сочинить поэму на изгнание Эрота с Пикадилли. Значит ли это, что лондонцы – язычники? Сцены ликования при возвращении Эрота подскажут один ответ, опросные листы – другой. Эрот стал символом – фокусной точкой чувств, которые иначе остались бы менее артикулированными.<sup>34</sup> Возможно, решение проблемы лежит в сходной плоскости. Множество документов указывает, что в кругу Браманте фигура Венеры и впрямь стала таким символом, точкой кристаллизации не то что бы веры, но, скорее, игры в веру. Для этих людей статуя Венеры представляла не только археологический интерес. В этом смысле подозрения Пико находят подтверждение в знаменитом письме Бембо кардиналу Биббьене, написанном на глазах у Рафаэля, преемника Браманте.

Рафаэль собирался поставить небольшую Венеру у Биббьены в ванной, но ниша не подошла, и художник посоветовал Бембо одолжить статуэтку у кардинала. Тот пишет, что хотел бы поставить Венеру у себя в кабинете «между Юпитером и Меркурием, ее отцом и братом»

чтобы мне день за днем наслаждаться ее видом, чего Вы не могли бы успеть в Ваших беспрестанных трудах... Посему, дорогой монсиньор, не откажите мне в этой милости... Предвижу благоприятный ответ Вашего Пресвященства и уже отделал тот угол моей комнаты, где можно установить Венеру...<sup>35</sup>

Однако лучше всего правота Пико видна в *moresca*, которую спяса-ли в 1921 году перед Львом X. Здесь, в опрокинутом с ног на голову карнавальном мире, перевернули и старую тему психомахии. Сперва восемь отшельников атакуют и обезоруживают Купидона (чему безусловно порадовался бы Пико), но затем появляется Венера и, победив их, извергает из сана.<sup>36</sup>

Когда двумя годами позже в Рим вступил папа Адриан IV, он поверг в ужас любителей старины, пройдя мимо Аполлона в саду Бельведера со словами *"sunt idola antiquorum"*.<sup>37</sup> Вскоре после этого ученику Рафаэля Джу-



лио Романо пришлось, оставив Рима, искать убежища при дворе Федерико Гонзага Мантуанского, того самого, что в юности оказался заложником и баловнем Юлия II. Здесь-то и выжила идея создать святилище Венеры, причем в ее осуществлении опять слышны отзвуки «Гипнеротомахии».

### Джулио Романо и Себастьяно дель Пьомбо

Под конец «Гипнеротомахии» влюбленные оказываются в священной роще Венеры. В ее центре стоит саркофаг, или купель, с мраморным рельефом, запечатлевшим событие, которое случилось на этом самом месте: Венера купалась в беседке из роз и босиком побежала на помощь Адонису, которого преследовал ревнивый Марс. Она наколола ногу на розовый шип, и кровь ее, собранная Купидоном в раковину, превратила розу в тот красный цветок, каким мы знаем ее теперь. Колонна мог взять эту историю из греческого учебника риторики, «Прогимнасты» Афтония, где она приведена как пример краткого и выразительного рассказа.<sup>38</sup> Ксилография с изображением саркофага в издании Альдуса знакома исследователям ренессансной иконографии как вероятный источник одного из рельефов на мраморном бассейне так называемой «Любви Земной и Небесной» Тициана.<sup>39</sup> Однако Тициан не единственный из художников своего времени, кто постарался превратить наивную ксилографию в подлинную классическую идиому: та же сцена украшает одну из стен Салы ди Псиче Джулио Романо в Палаццо дель Тэ. В левой части Венера купается, надо полагать, с Адонисом, хотя его обычно считают Марсом. В правой части Марс преследует Адониса, Венера пытается его удержать. Зная текст, легко догадаться, что Купидон указывает на розу, о которую ей предстоит уколиться. Любопытно, что бы сказал Колонна о таком огрубленном пересказе, сделанном всего через поколение после публикации книги. И все же сама мысль о святилище Венеры, почерпнутая из его аллегорического сочинения, была явно близка тем, кто заказывал роспись Салы ди Псиче.<sup>40</sup>

Знаменитая картина Себастьяно Пьомбо в Уффици соединяет смерть Адониса с эпизодом из Афтония: на переднем плане мы видим, как текущая из венериной ступни кровь окрашивает розы красным.<sup>41</sup>

## САЛА ДЕИ ВЕНТИ В ПАЛАЦЦО ДЕЛЬ ТЭ\*

Когда Джулио Романо возводил и украшал Палаццо дель Тэ в Мантуе, ему явно поручили выбирать темы, связанные с династической символикой Гонзага. Среди этих модных импрес, призванных выразить величие правящего дома, особое место принадлежит изображению Олимпа. Оно занимает центр потолка в маленькой, но богато расписанной Сале деи Венти.<sup>1</sup>

Надпись над дверью комнаты: *DISTAT ENIM QUAE SYDERA TE EXCIPIT*,<sup>2</sup> указывает, что олимпийской теме придан астрологический поворот. Исследование наиболее авторитетных в эпоху Возрождения астрологических текстов позволяет найти источник шестнадцати медальонов, расположенных под двенадцатью знаками зодиака. Они основаны на учении, развиваемом в пятой книге знаменитой «Астрономии» Манилия, которое приписывает влияние не только самим зодиакальным знакам, но и различным созвездиям, встающим вместе с этими знаками, или, точнее, созвездиями, которые астрологи выбирали (часто произвольно) к северу и к югу от тридцати градусов эклиптики, в которых находится сам знак.<sup>3</sup> Эпоха Возрождения знала это учение не только по поэме Манилия, но и по большому прозаическому справочнику судебной астрологии, составленному позднеантичным автором Фирмиком Матерном и озаглавленному *Matheseos Libri VIII*,<sup>4</sup> последняя книга которого содержит удобный каталог созвездий и влияния их на человеческую судьбу.

В большинстве отрывков, о которых пойдет речь, тексты Манилия и Фирмика настолько близки, что и не решить, какой из них избран для иллюстрации, но в двух или трех случаях Фирмик добавил собственное толкование, которое мы находим на стенах Салы деи Венти. Из этого ясно, что надо руководствоваться Фирмиком; впрочем, похоже, что временами автор программы обращался к более подробному описанию, оставленному поэтом эпохи Августа.<sup>5</sup>

В отличие от Манилия, Фирмик всегда обсуждает положение созвездия внутри отведенных знаку тридцати градусов и влияние планетных «лучей» на гороскопы тех, кто родился, когда над горизонтом появилась эта часть неба.

---

\* Эта статья напечатана в *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. XIII (1950), pp. 189–201..

В четвертом градусе Овна ... (с правой стороны) встает Корабль (*Navis*). Всякий, рожденный, когда восходит эта часть неба ... будет кормчим, лоцманом или хозяином корабля, то есть будет стремиться провести свою жизнь в плаваниях по морю. (VIII, 6, 1)

Если обратиться от этого описания к медальону под Овном, то можно испытать разочарование. Да, на заднем плане видны три корабля, но главной темы тест объяснить не может. По какой-то причине медальон иллюстрирует действие двух созвездий, не только Корабля, но и Дельфина.<sup>6</sup> К счастью, из всех шестнадцати медальонов только этот содержит такой «посторонний» элемент. Я вернусь к нему позже.

Описав судьбу родившихся под Орионом в десятом градусе и под Возничим в пятнадцатом градусе Овна, Фирмик продолжает:

В двенадцатом градусе Овна, с северной стороны, встает Козленок (*Haedus*) в Возничем. Родившиеся при восхождении этой звезды будут иметь внешность обманчивую, скрывающую истинный их характер. Вид у них будет суровый, струящиеся бороды и упрямые лбы, как у Катона. Но все это обман и притворство. По природе они моты и развратники, вечно обуреваемые низкими и чувственными страстями и снедаемые любовной жаждой. Они также начисто лишены добродетельных устремлений, трусливы, глупы, смертельно боятся военных опасностей. Часто они становятся жертвой своей порочной похоти и вынуждены бывают убить себя, погрязши в глупых любовных делах. Под этой же звездой рождаются пастухи, чьи дудочки производят нежный лад сельских напевов. (VIII, 6, 4)

Это отрывок проиллюстрирован в наклонном медальоне под Овном с его тремя играющими на дудочках пастухами – Джулио облагородил «развратность» влюбленных пар, изящно совместив элементы *all'antica* с современной пасторалью.<sup>7</sup>

Под Тельцом Фирмик упоминает только одно созвездие, Плеяды, которое встает в шестом его градусе. Однако, словно желая восполнить этот недостаток, он перечисляет, что будет с рожденными под отдельными звездами самого Тельца. Это один из тех отрывков, которым нет параллели у Манилия.

Если гороскоп был в промежутке между копытами Тельца (*in fisione ungulae Tauri*) и равное количество дурных и благоприятных лучей попало

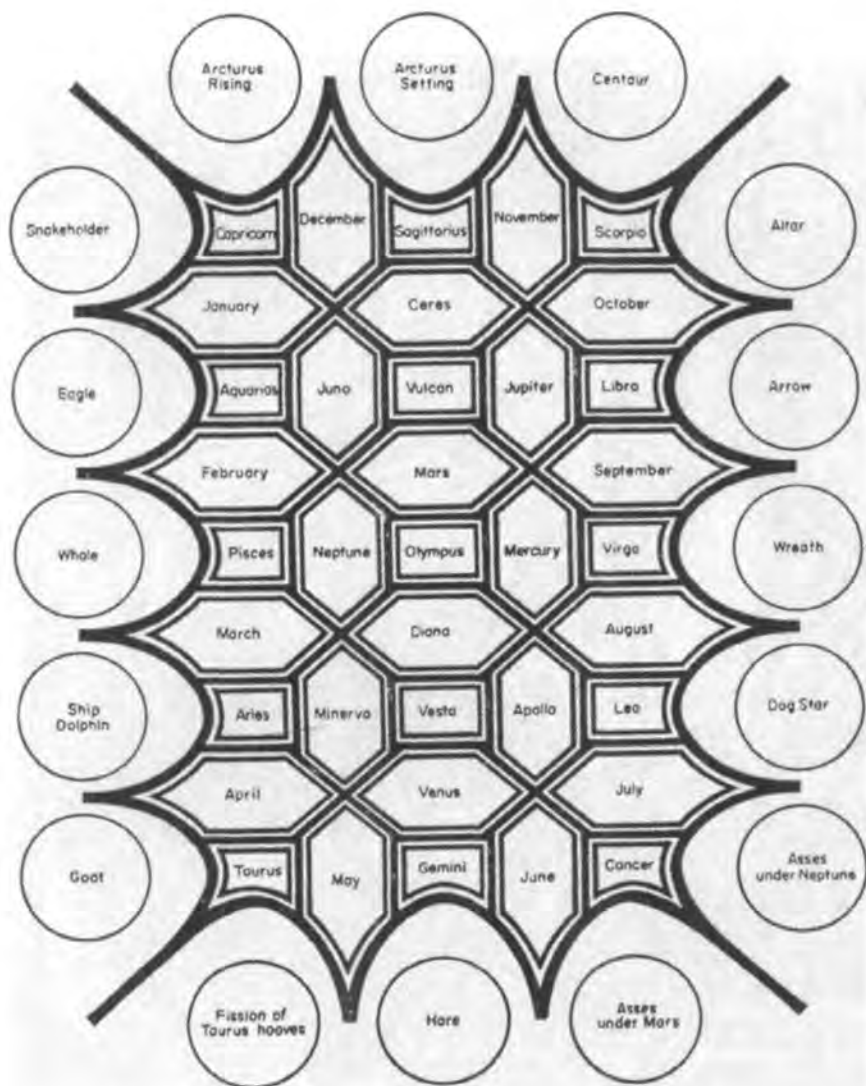
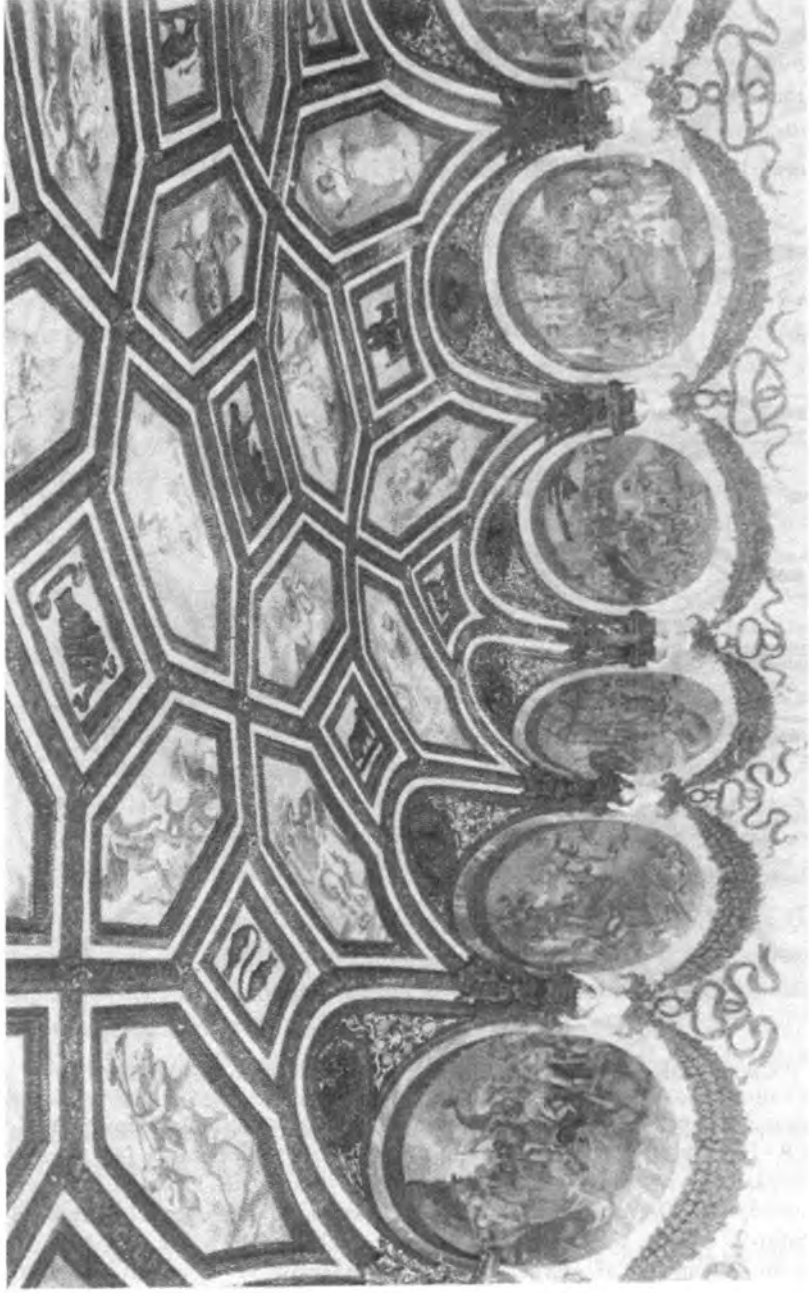


Схема Салы деи Венти в Палаццо дель Тэ, Мантуя, по С.Редфилду.

1 – Вулкан, 2 – Церера, 3 – Юпитер, 4 – Марс, 5 – Юнона, 6 – Олимп, 7 – Меркурий, 8 – Диана, 9 – Нептун, 10 – Веста, 11 – Аполлон, 12 – Венера, 13 – Минерва, 14 – Январь, 15 – Февраль, 16 – Март, 17 – Апрель, 18 – Май, 19 – Июнь, 20 – Июль, 21 – Август, 22 – Сентябрь, 23 – Октябрь, 24 – Ноябрь, 25 – Декабрь, 26 – Козерог, 27 – Водолей, 28 – Рыбы, 29 – Овен, 30 – Телец, 31 – Близнецы, 32 – Рак, 33 – Лев, 34 – Дева, 35 – Весы, 36 – Скорпион, 37 – Стрелец, 38 – заход Арктура, 39 – восход Арктура, 40 – Змееносец, 41 – Орел, 42 – Кит, 43 – Корабль, Дельфин, 44 – Козленок, 45 – промежуток между копытами Тельца, 46 – Заяц, 47 – Ослы под Марсом, 48 – Ослы под Нептуном, 49 – Сириус, 50 – Корона, 51 – Стрела, 52 – Жертвенник, 53 – Кентавр.



Джулио Романо: Потолок и медальоны Салы деи Вентти, Мантуя, Палаццо дель Тэ



Джулио Романо: Корабль и Дельфин. Сала деи Венти



Джулио Романо: Козленок. Сала деи Венти

на этом месте, то они произведут художника, но такого, которого это поприще облагородит славой и почестью. Если, впрочем, одни дурные лучи будут зловредно направлены на это место без присутствия благоприятных звезд, родятся знаменитые гладиаторы, которые, однако, после многих наград и бесчисленных побед, падают от супротивного меча в бою под громкие рукоплескания и возгласы зрителей. (VIII, 7, 5)

Эту судьбу иллюстрирует медальон под Тельцом с грандиозно задуманной (хотя и плохо исполненной) фигурой умирающего гладиатора на переднем плане.

Вместе с Близнецами (в их седьмом градусе) встает только одно созвездие – Заяц (*Lepus*).

Те, кто рождается при восходе этой звезды будут так легко сложены, что, ежели побегут, будет казаться, будто они опережают птиц. Если Марс окажется в аспекте, родятся бегуны ... если Меркурий, жонглеры. (VIII, 1).

В медальоне под Близнецами на фреске Джулио две бегущие фигуры отождествляются с Гиппоменом и Аталантой.

В первом градусе Рака встают Ослы (*Jugulae*):

Всякий, кто рождается при их восходе будет безбожным и дерзким, но проявит великую склонность ко всякого рода охоте. Он будет ловить зверей в сети, в ямы, в разного рода силки и капканы, либо, преследуя дичь, с собаками обыскивать тайные области леса. Даже женщина, рожденная под этой звездой, с мужской отвагой последует этому либо сходному призванию, но только если Марс с благоприятными звездами бросят на это место хоть какой-нибудь луч. Если, впрочем, это будет Сатурн, то они обнаружат склонность ко всякого рода рыбной ловле и будут также ловить морских зверей в тщательно задуманных походах за рыбой. (VIII, 9, 1-2)

Таким образом, медальон с охотничьей сценой прямо под Раком, на котором мужчина и женщина преследуют различную дичь относится к рожденным под Ослами. Джулио приспособил эту сцену к классическому изображению охоты Мелеагра и Аталанты на калидонского вепря. Может быть, так было и в наставлении – если мы обратимся от Фирмика к его источнику, Манилию (V, 174 ff), то найдем упоминание о мифологических охотниках.





Джулио Романо: Телец. Сала деи Венти



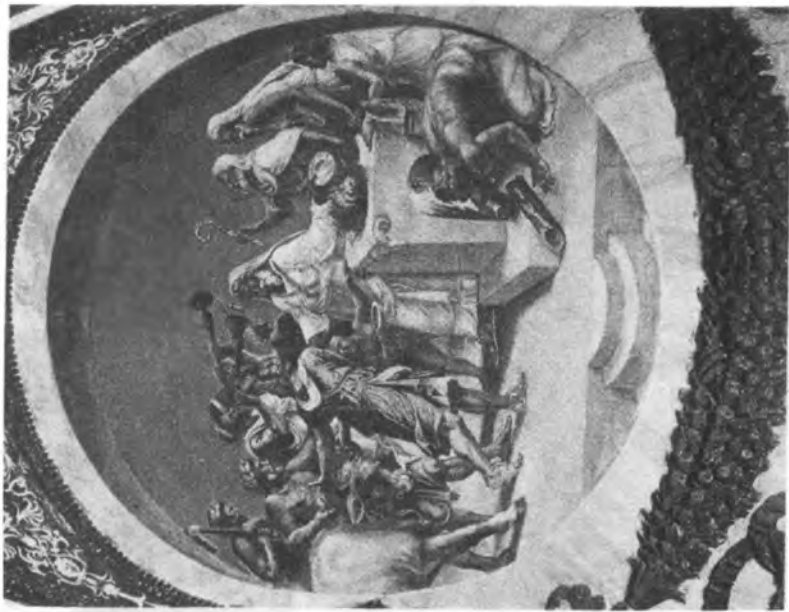
Джулио Романо: Заяц; Ослы 1. Сала деи Венти



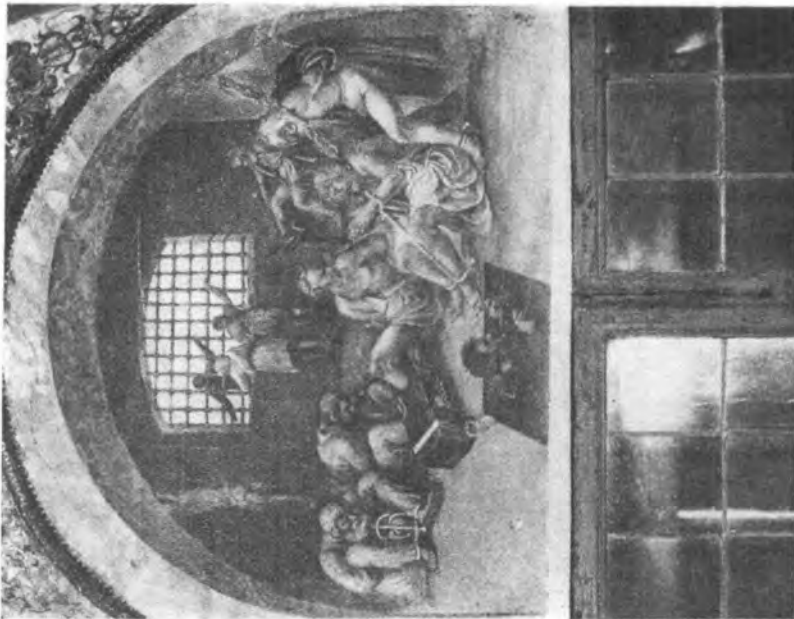
Джулио Романо: Заяц; Ослы 2. Сала деи Венти



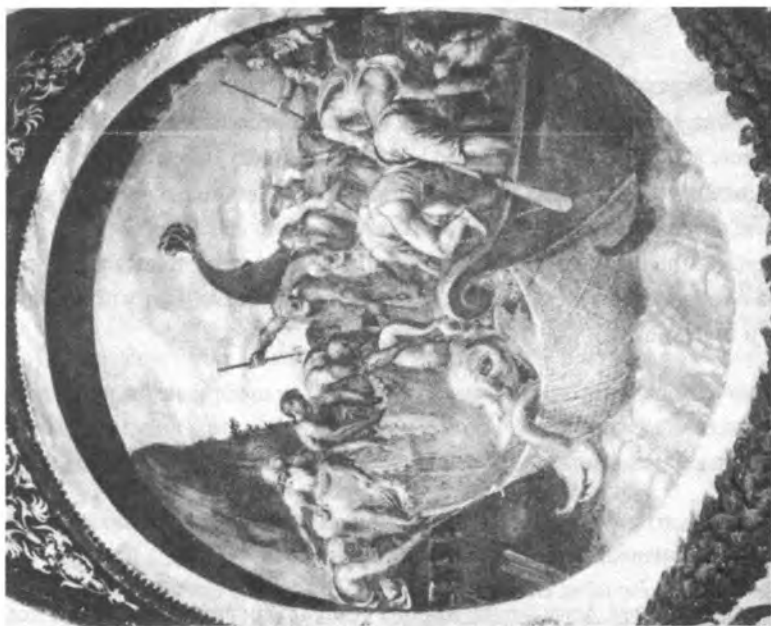
Джулио Романо: Сирius; Корона. Сала деи Венги



Джулио Романо: Стрела; Жертвенник. Сала деи Венги



Ажулио Романо: Кентавр; Арктур 1. Сала деи Венги



Джулио Романо: Орел; Кит. Сала деи Вентти

Такое же обращение к исходной поэме возможно и в случае соседнего медальона – за углом, но тоже под Раком – на котором изображена рыбная ловля. Здесь, как обычно, Манилий (V, 193) приводит больше подробностей и описывает, как рыбаки «сети забросивши, цедят бегущие реки», что вполне соответствует иллюстрации.

Сириус (*Canicula*) встающий в пятом градусе Льва, описывается как еще одна очень дурная звезда – рожденные под ней вызывают у всех только страх и ненависть.

Впрочем, если Марс глянет на это место... они никогда не будут бояться лесных тайн, с совершенной отвагой презирать укусы любых зверей и часто подвергаться опасности от диких зверей и пожаров. (VIII, 10, 3)

Характерно, что в медальоне под Львом проиллюстрированы только эти положительные качества «детей» Сириуса.

В пятом градусе Девы встает Корона (*Corona*). Всякий, рожденный под этим созвездием, погрязнет в разных чувственных удовольствиях, будет настойчив в изучении женских искусств, будет изобретать венки и букеты, любовно возделывать сады, его будут страстно влечь благовония, ароматы и притирания... (VIII, 11, 1)

Идиллическая сцена в медальоне под Девой вновь подчеркивает более приятную сторону созвездия, плетение венков и садоводство, хотя присутствие Купидона намекает на «чувственные» наклонности, а полулежащая девушка на первом плане, похоже, настойчиво вдыхает ароматы цветов.<sup>8</sup>

В восьмом градусе Весов встает Стрела (*Sagitta*). Всякий, рожденный при восхождении этого созвездия будет метателем стрел, пронзающим птиц на лету из хитро придуманного устройства, или бесстрашно бьющим рыбу в глубинах трезубцем или остройгой. (VIII, 12, 1)

В медальоне под Весами хитро придуманное устройство (*speciali artifici moderatione*) истолковано как современный художнику арбалет, в то время как в руке у рыбака – классической формы трезубец.

В четвертом градусе Скорпиона встает Жертвенник (*Ara*). Рожденные под этим созвездием в присутствии благоприятных звезд становятся жре-

цами, пророками, зрителями храмов либо старейшинами любой из самых святых религий, умело растолковывающими всякого рода божественные обычаи. (VIII, 13, 1)

В двенадцатом градусе Скорпиона встает Кентавр (*Centaurus*). Всякий, рожденный под этим созвездием будет колесничим, либо тем, кто кормит и разводит лошадей... (VIII, 13, 3).

Здесь, как и в случае Рака, зодиакальному знаку в углу соответствуют два расположенных ниже круглых медальона – в одном жертвоприношение all' antica со жрецами и алтарем, в другом – колесничий.

Правильный порядок слегка нарушен в следующих двух медальонах, расположенных под Стрельцом и иллюстрирующих влияние Арктура.

В пятом градусе Стрельца встает Арктур. Всякий, рожденный при восхождении этого созвездия сумеет хранить тайны своих друзей. Им поручают царские сокровища, казну государства либо общественные здания. Однако, если дурные звезды бросят на это место лучи, на этих людей либо возложат тяжкие общественные обязанности, либо они станут стражами царских домов, либо теми, кому поручено встречать прибывающих гостей.

Если, впрочем, этот знак (Арктур) будет садиться, и если Сатурн с Меркурием бросят хоть какой луч, то произведут людей, которых зависть легко толкает на тяжкие преступления, и кого, закованных в цепи, бросают в общественные тюрьмы, где они умирают в страшных мучениях. (VIII, 14, 1-2)

Порядок иллюстраций изменен. Тюремная сцена в центре, под Стрельцом изображает несчастных, в чьем гороскопе Арктур садился. Соседний медальон – стражей царских домов. Одна из радостей успешной интерпретации в том, что можно увидеть подробности, которых иначе, скорее всего, не разглядишь. «Царский дом» на медальоне обычно считали видом на исчезнувший сад перед Палаццо дель Тэ.<sup>9</sup> Теперь оснований для этого меньше. Это может быть любой, придуманный Джулио дворец, главное же здесь – фигуры стражей по обе стороны входа.

Следующий медальон вновь идет по порядку:



В первом градусе Козерога встает Змееносец (*Ophiuchus*). Рожденные под этим знаком будут Marsians, которые заклинают ядовитых змей сонными чарами или колдовскими травами. (VIII, 15, 1)

В медальоне под Козерогом, как показал Варбург,<sup>10</sup> изображен «торговец противоядиями», взявший на себя роль древних марсийцев, заклинателей змей, продававших противоядия от змеиных укусов.

В двенадцатом градусе Водолея встает Орел (*Aquila*). Рожденные при восходе этого созвездия будут добывать себе пропитание убийствами и грабежами. Они будут также ловить и приручать животных. Более того, они станут отважными воинами, чье благородство и умение вести за собой победят страх войны... если благоприятные звезды будут в аспекте и бросят умиротворяющий луч, они принесут освобождение своей стране, заложат новые города и восторжествуют, покорив народы. (VIII, 16, 1-2)

Медальон под Водолеем опять-таки представляет наиболее благоприятное толкование текста – здесь изображен победоносный военачальник в окружении трофеев и пленников.

Рыб, как и Овна, сопровождают много созвездий, из них для иллюстрации выбрано последнее:

В последнем градусе Рыб, с левой их стороны, встает Кит (*Belua*)... Рожденные при восходе этого созвездия будут рыбаками, но будут ловить крупную рыбу... (VIII, 17, 5).

Медальон, изображающий ловцов крупной рыбы, которые Гете счел иллюстрацией к Филострату<sup>11</sup>, возможно, воспроизводит часть подробностей из Манилия, который живописно рисует охоту на кита.<sup>12</sup>

Влияние Манилия становится очевидным в медальоне под Овном. Корабли на заднем плане могут иметь отношение к Кораблю, который, как мы видели, первым встает под Овном. Сцена же на переднем плане явно взята из другого зодиакального знака. Она изображает качества рожденных под Дельфином (*Delfinus*), который встает с Козерогом – ему, как расположенному в углу, собственно, было положено два медальона.

Здесь Фирмик кратко сообщает:

В восьмом градус Козерога встает Дельфин (Delfinus). Всякий, рожденный при восходе этого знака будет рьяным пловцом, но, если присутствует Сатурн, он станет ныряльщиком... (VIII, 15, 2).

У Манилия тот, кто советовал Джулио, мог найти описание, словно напрашивающееся на иллюстрацию:<sup>13</sup>

Когда же Дельфина огни начинают вставать  
В созвездье Весов, и по жидким плывут небесам,  
Неведомо, к суше иль к морю рожденных способность направят:  
Въедино собравшись, то в сторону ту, то в другую  
Совместным усилием будут они увлекать.  
Подобно тому, как Дельфин то нырнет, то всплывает со дна,  
То прыгнет, а то повернет и причудливо чертит фигуры,  
Рожденный под этим созвездием мощной рукою  
Прибой рассечет и к чужим берегам устремится,  
Иль будет ногами брести по дну глубочайшего моря,  
Как будто по мелям, как будто по твердому полю.  
И воды его понесут на себе и удержат,  
Когда на боку, на спине ль отдохнуть он захочет,  
Забудут текучесть свою и под ним не расступятся ввек.  
Иль будет нырять в безграничной пучине подводной,  
Нерея-царя навещать и дочерей его нереид,  
С разбитых собирать кораблей под водою товары,  
Купцам уменьшая ущерб, океану же алчному – прибыль.  
А с ними и те, кто посредством машины взлетают на воздух  
И облаков выше проносятся, словно кометы,  
Иль, севши на доску, в черед свой друг друга толкая,  
Взмывают и падают, в небо и снова на землю.  
Иль те, что огонь перепрыгнуть умеют, на жесткую землю,  
Как будто на воду умеют упасть невредимо;  
Лишенные крыл, их тела тем не мене Дельфину  
В воздушной стихии, созвездию их, подражают...

Сам ли Джулио захотел поместить эту сцену, столь привлекательную для ренессансного художника, на переднем плане медальона, под Овном, посвященного Кораблю, или для этого имелись более глубокие основания?

Даже есть оставить в стороне «детей Дельфина», трудно понять принцип, по которому выбраны эти медальоны. Все, кроме одного, изображают судьбу родившихся при восхождении того или иного созвездия. Исключение – мрачная темница, предназначенная тем, кто родился при заходе Арктура.

У девяти знаков из двенадцати просто взяты первые или первые два созвездия из перечисленных у Фирмика: Заяц в Близнецах, два Осла в Раке, Сириус в Льве, Корона в Деве, Стрела в Весах, Жертвенник и Кентавр в Скорпионе, Арктур в Стрельце, Змееносец и Дельфин в Козероге, Орел в Водолее. По большей части использованы первые фразы каждого отрывка, но в двух из тринадцати названных медальонов явно выбрано более благоприятное толкование – победитель зверей, а не преступник под Сириусом, военачальник, а не грабитель под Орлом. В случае Тельца (*Fissio unguulae*) и Рыб (*Belua*) взяты последние из упомянутых созвездий, в случае Овна – первое (Корабль) и четвертое (Козленок) в наиболее благоприятном своем виде. В Стрельце (восход и заход Арктура) первым положительным вариантом пренебрегли, вероятно, потому что верного друга изобразить труднее, чем стража, а может, по другой, неизвестной нам причине.

Из всего этого следует, что главной идеей цикла никак не мог быть конкретный гороскоп, скажем, Федерико Гонзага или Палаццо дель Тэ. – ясно, что в конкретном гороскопе лишь одно созвездие встает и одно садится. Значит, цикл, скорее всего, носит общий дидактический характер, и цель его – напомнить, скольким влияниям подвержен человек, сколько звезд, согласно надписи, могут «его пленить», направить ум к размышлениям о космическом порядке в духе введения к восьмой книги Фирмика, из которой выбраны темы для медальонов:

Воззри на небеса, мой славный Маворс, отверстыми очами, и пусть твой дух всегда созерцает прекрасное устройство божественного творения. Ибо тогда наша душа, проникшись собственным величием, освободится от низких пороков тела, сбросит помехи бренности и устремится к своему создателю... ибо это знание позволяет нам хоть на миг заглянуть в то, как творит божественная мудрость, и ведет нас к тайне нашего собственного происхождения. Ибо, если мы будем всечасно заняты размышлениями о божественном и устремим наш дух к небесным силам, пробуждая

их в божественных обрядах, мы избавимся от низких желаний. И все это приведет нас к большим достижениям, так что мы будем презирать все, что почитается дурным или удачным в человеческой доле. (VIII, 33, 2-3)

При таком толковании нет ничего языческого в размышлении о небесах и небесных законах. Как и более популярные серии, на которых изображались «дети планет», эти фрески иллюстрируют научное учение, которое вовсе не обязательно противоречит вере, поскольку затрагивает вполне земные вопросы, здешнюю судьбу рожденный под тем или иным созвездием. В медальонах Салы деи Венти это псевдонаучное учение представлено в живописной форме, которая, похоже, сознательно избегает избыточного и очевидного, опять-таки в духе Фирмика Матерна, подчеркивающего эзотерический характер своих откровений:

... природа Божества скрывается за многими завесами, чтобы нелегко было к ней приблизиться и открыть на всеобщее обозрение величие ее происхождения. Мы в своей книге тоже пытались сделать ее чтение ясным для верных, но недоступным для невежд и безбожников, чтобы достославные слова древних не замарались святотатственным обнаружением. (VIII, 33, 2-3)

Кто бы ни сочинял программу для этой комнаты, ему вполне удалось создать атмосферу мистической таинственности<sup>14</sup> – хотя использованный метод не вполне нов. Во всяком случае, поворот от «вульгарной» планетарной астрономии к более «эзотерической» мудрости Манилия предвосхищен в знаменитом астрологическом цикле Феррары, города, из которого ведет род сиятельнейшая матушка Федерико.<sup>15</sup> В обоих циклах планеты, обычно изображаемые совместно с зодиакальными знаками, заменены двенадцатью олимпийцами, каждому из которых, по Манилию, поставлен в соответствие знак.<sup>16</sup> При взгляде на потолок Салы деи Венти видно, что и здесь, как в Ферраре, сохранена приведенная у Манилия последовательность, хотя сопоставление с зодиаком и нарушено из-за необходимости вместить изображения в имеющееся пространство.<sup>17</sup>

Если начать с начала календарно года, то есть с Водолея в юго-восточном углу комнаты и двинуться по зодиакальному кругу, Юнона, как ей и положено, окажется за Водолеем, Нептун – за Рыбами, Минерва – за

Овном. Продвигаясь параллельно стенам, мы увидим идущих в правильном порядке Венеру, Аполлона, Меркурия, Венеру, Юпитера и Цереру, хотя из-за общей геометрии цикла они оторвались от своих зодиакальных знаков. Завершив обход, мы увидим, что оставшиеся четыре знака в правильном порядке помещены по центральной оси свода: Вулкан (золоченая лепнина), Марс, Диана (с Актеоном), и, наконец, Веста (снова лепнина).

Олимпийцы втиснуты таким странным образом, потому что двенадцать сплюснутых шестиугольников, непосредственно прилегающих к знакам зодиака, оставлены двенадцати месяцам. Они, разумеется, идут в верном порядке – январь рядом с Водолеем, февраль между Водолеем и Рыбами, Март между Рыбами и Овном и так далее. У такого расположения есть даже преимущество перед традиционным – оно учитывает, что Овен, скажем, встает не первого марта, и что на каждый месяц приходится по отрезку от двух знаков.

И вот, при том, что цикл зодиакальных знаков с изображениями месяцев – самый что ни есть расхожий средневековый календарный сюжет, советчик Джулио вновь обнаружил свою оригинальность. Это особенно заметно в изображениях месяцев. Вместо привычных картинок<sup>18</sup> мы видим довольно обескураживающий набор классических сюжетов, призванных, без сомнения, явить подлинный облик этих месяцев. Тот, кто задумывал этот цикл, явно имел доступ ко всем античным календарным премудростям, например, к той, что обсуждается в «Фастах» Овидия, в «Сатурналиях» Макробия и в других менее известных источниках. Гуманисты и астрологи шестнадцатого века как раз начали тщательно собирать и сличать эти материалы – и один из характерных их представителей, Лука Гаурико, возможно, подскажет нам разгадку большинства этих образов.<sup>19</sup>

*Januarius*, разумеется, представлен двуликим Янусом, держащим ключ; (согласно Овидию, «Фасты», I, 99 ключ должен быть в левой руке). Рядом с ним змея, кусающая свой хвост – иероглиф вечности, столь дорогой сердцу каждого ренессансного философа. *Februarius* обрел форму фавна с двумя факелами, явная аллюзия на Луперкалии “*Fauni sacra bicornis*” (Овидий, «Фасты», II, 268). «А в течении двенадцати дней в феврале весь народ приносит жертвы с восковыми факелами».<sup>20</sup> Март, разумеется, изображен в виде самого Марса, от которого, как мы слышали, производят его назва-

ние многие, хотя и не все.<sup>21</sup> Апрель иллюстрирует рождение Венеры, ибо, по Макробию, одно из толкований возводит название месяца к греческому названию пены, из которой встала богиня.<sup>22</sup> Для Мая из многих предложенных Макробием этимологий выбрана Майя, мать Меркурия<sup>23</sup> (который сидит у нее на коленях, держа кадудей). Для июня советчик Джулио также выбрал из всех возможных вариантов Юнону, которую проще изобразить.<sup>24</sup> Июль и август – разумеется, Юлий Цезарь и Август.<sup>25</sup> Но дальше выбор ясных и понятных образов явно оказался затрудненным – как изобразить простые, без всякой таинственной подоплеки числительные, содержащиеся в названиях месяцев с сентября по декабрь? Похоже, что для сентября-октября сочинитель программы нашел-таки искомое у Макробия и других авторов. У них мы читаем, что в древности делались попытки присвоить имена императоров и этим двум месяцам. Тиберий, Домициан, Антоний Пий и Коммод пытались захватить эти месяцы и тем обессмертить свое имя.<sup>27</sup> Для ноября-декабря, впрочем, не осталось и такой возможности. Похоже, здесь решили вернуться к традиционным занятиям месяца в *maniera antiqua*. Едва ли мы угадаем, какой именно текст лежит за веселой ноябрьской сценкой с крылатыми путтами. Для декабря можно отыскать отдаленную аллюзию все у того же Луки Гаурико, который отождествляет его с египетским месяцем *Choeas*, «плодоносным».<sup>28</sup> Однако хотелось бы знать более веские основание, по которым этот месяц представляют «путты, собирающие маслины», как сообщает нам современник.<sup>29</sup>

Впрочем, название свое в документах того времени комната получила не от росписи, а от золоченых лепных масок шестнадцати ветров – по одному над каждым медальоном – которые отделяют безбурную небесную сферу от тревожных сцен на земле. Действительно ли шестнадцать ветров<sup>30</sup> – главное в комнате, или эти маски, как и орлы в соседней, были выполнены раньше остального убранства, а имя, появившееся в ранних документах, осталось и после росписи?

Вряд ли следует придавать этому названию слишком большое значение, ибо другой современный источник говорит о “*camera delli pianetti et venti*”,<sup>31</sup> и если планеты эти не были изображены на шпалерах, от которых не осталось следа, то остается присовокупить это упоминание к великому множеству других свидетельств, убеждающих, что загадки ренессансной иконографии свою задачу выполнили – остались загадками.

Однако, вне сомнений, были исключения. Когда император Карл V в 1503 году посетил Палаццо дель Тэ, он много восхищался этой комнатой, которая в то время служила жилищем самому маркизу. Нам сообщают, что он провел здесь час в разговоре с кардиналом Чибо, попросил в подробностях все ему объяснить, очень хвалил комнату, тех, кто расписал ее и придумал.<sup>32</sup>

Так кто же ее придумал? В отсутствие документальных свидетельств можно лишь высказать догадку. Это мог быть тот самый Лука Гаурико, в чьих трудах мы отыскали ключ к изображениям большинства месяцев. Даже без этого свидетельства, которое само по себе еще бы ничего не говорило, он – наиболее подходящий кандидат в астрологические советчики Федерико Гонзага. Мы знаем, что он поддерживал с семейством Гонзага самую тесную связь.<sup>33</sup> Он сочинил поэму-предсказание о будущем Мантуи,<sup>34</sup> провел несколько лет в этом городе<sup>35</sup> и включил особый совет Федерико в предсказание на 1526 – велел тому опасаться в июне женщин и лошадей, двух основных своих увлечений.<sup>36</sup> Более того, мы знаем, что весной этого года, как раз когда задумывался Палаццо дель Тэ, Гаурико состоял с маркизом в переписке и, возможно, даже приезжал в Мантую.<sup>37</sup> В любом случае он презентовал Федерико первое печатное издание “De Rebus Coelestibus” Бониконтри, а в посвящении превозносил его как второго Александра, Цезаря, Августа, Гектора и Ахилла. Возможно, у Пьетро Аретино был резон, в свою очередь, посвятить Федерико Гонзага сатирическое предсказание на год 1527, в котором он высмеял Гаурико и его астрологические выкладки.<sup>38</sup>

Как раз в это время Аретино приобрел поразительное влияние на маркиза, пообещав удовлетворить разом и его стремление к славе, и любовь к эротической живописи.<sup>39</sup> Странно ли, что поневоле видится, как два разума, представлявшие полярные аспекты своего времени, борются за верховенство в жутковато-фантастическом мире Палаццо дель Тэ?<sup>40</sup>

## СЮЖЕТ ПУССЕНОВСКОГО «ОРИОНА»\*

То было видение, или аллегория:  
Мы слышали, затрепетали листья, хоть не было ветра,  
У брода, у стесанных частой ходьбою камней,  
И гром прокатился по лесу, объятому тенью;  
И вышел тогда Орион-исполин из-за древа  
Сам ростом со ствол, на плечах же его человек  
Главой задевал облака...

*Сачверелл Ситуэлл, «Пейзаж с великаном Орионом»<sup>1</sup>*

Беллори рассказывает нам, что из двух пейзажей, написанных Пуссеном для М. Пассара, один изображает «историю Ориона, слепого великана, о размере которого можно судить по человеку, стоящему у него на плечах и указывающему ему, куда идти, в то время как другой с земли глядит на великана».<sup>2</sup> Идентификацией и публикацией этого шедевра, находящегося сейчас в нью-йоркском музее Метрополитен, мы обязаны профессору Танкреду Борениусу.<sup>3</sup> Странный рассказ об исполинском охотнике Орионе, который был ослеплен за попытку обесчестить хиосскую царевну Меропу и прозрел от лучей встающего солнца – заманчивый сюжет для художника. И все же Пуссен первый – если не единственный – кто его написал.

Быть может, сюжет и впрямь привлек живописца – как полагает Сачверелл Ситуэлл – «своим поэтическим характером и возможностью изобразить великана, наполовину стоящего на земле, наполовину скрытого в облаках, на восходе солнца», но, тем менее, идея воплотить Ориона в живописи принадлежит не ему. Она впервые пришла не художнику, а литератору, этому плодовитому журналисту поздней античности – Лукиану.

В своем риторическом описании Благородного Чертога, Лукиан перечисляет фрески, которыми украшены стены:

Отсюда следует изображение другого древнего мифа: Орион, сам слепой, несет на плечах Кидалиона, который указывает несущему его путь к свету. Появившийся Гелиос исцеляет слепоту, а Гефест с Лемноса наблюдает за происходящим.<sup>4</sup>

\* Статья напечатана в *The Burlington Magazine*, 1944, pp. 37–41.

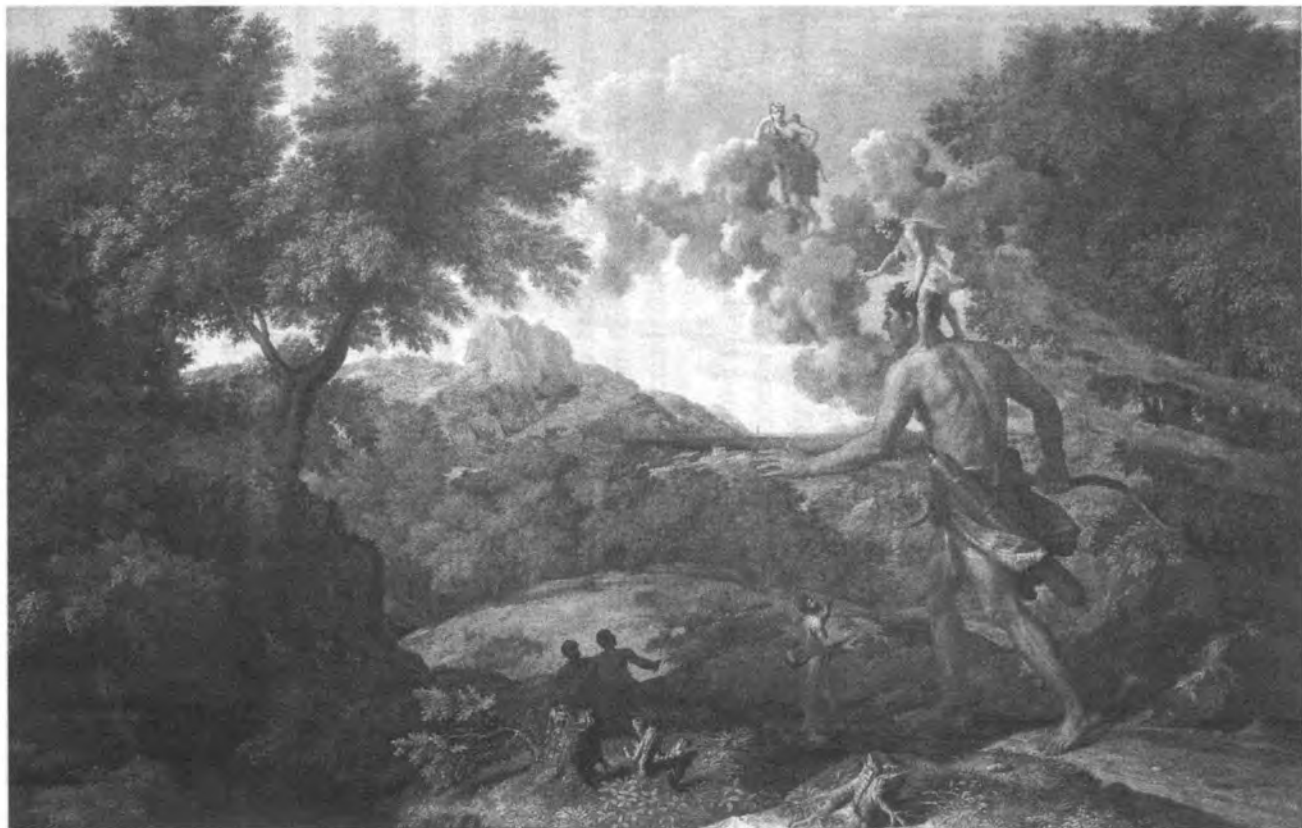


Можно почти не сомневаться, что этот отрывок – непосредственный источник пуссеновской картины. Подобно «Клевете Апеллеса» у Боттичелли и «Вакханалии» Тициана, «Орион» обязан своим происхождением курьезному литературному жанру классической античности – экфрасису, который воспламенил воображение позднейших столетий подробными описаниями подлинных или вымышленных произведений искусства.

Однако, хотя отрывок из Лукиана и объясняет, вероятно, выбор сюжета, не похоже, чтобы он остался единственным литературным источником. По меньшей мере в одном пункте Пуссен расходится с Лукианом – Гефест не «смотрит на происходящее с Лемноса», но подает советы вожатому и указывает путь на восток, к встающему солнцу. Роль зрительницы отведена другому божеству, Диане, которая тихо смотрит вниз с облака. То же облако, на которое она опирается, образует пелену перед глазами Ориона; таким образом, можно предположить связь между присутствием богини и участью великана. Фелибьен, возможно, чувствовал эту связь, когда описывал картину словами “un grand paysage ou est Orion, aveugle par Diane”<sup>25</sup> – при том, что ни в одном античном варианте мифа такого нет. Ориона ослепила не Диана, как бы часто история богини-охотницы не переплеталась с историей охотника-великана. Сказано, что он был в нее влюблен, пытался ее обесчестить, за что и был ею убит (либо за свою похвальбу, что перебьет всех зверей в мире), а затем превращен в созвездие и помещен на небо. Ни в одной версии мифа не говорится, чтобы Диана была замешана в историю его ослепления. Именно ее загадочное появление в виде «безмолвной каменной статуи в открытом небе» и толкнуло мистера Сачверелла Ситуэлла на поэтическое истолкование картины, строящееся на том, что «она (Диана) растает в небе, как только к Ориону вернется зрение». Впрочем, присутствие богини станет менее загадочным, если мы обратимся от античности к справочникам, которыми мог пользоваться Пуссен для более глубокого знакомства с упомянутым у Лукиана мифом.

В четырех сатирических строках Марстона кратко перечислены самые модные тогда у поэтов и художников справочники:

Reach me some poets' index, that will show  
 “Imagines Deorum”, Book of Epithets,  
 Natalis Comes, thou I know recites,  
 And makest anatomy of poesy.<sup>6</sup>



Никола Пуссен: Орион. Нью-Йорк, Музей Метрополитен

(Дай-ка мне список поэтов, там будет “*Imagines Deorum*”, Книга Элитов, *Natalis Comes*, ты, я знаю, пересказываешь, и анатомируешь поэзию).

Современный читатель, обратившийся к книгам вроде *Natalis Comitis Mythologiae*, едва ли увидит связь между сухой ученостью, замешанной на безответственных компиляциях, и просветленным олимпийским миром Пуссена.<sup>7</sup> Самые апокрифические и дикие версии классических и псевдо-классических мифов приводятся и комментируются как величайшая эзотерическая мудрость. Уже из подзаголовка книги: “*Explicationis fabularum libri decem; in quibus omnia prope Naturalis et Moralis Philosophiae dogmata in veterum fabulis contenta fuisse perspicue demonstrantur*” (Разъяснение преданий в десяти книгах, в котором ясно показано, что все учение Естественной и Моральной философии содержалось в древних преданиях) видно, что она принадлежит к обширной традиции, поддерживающей веру в то, будто посвященные могут отыскать в древних преданиях символически или аллегорически зашифрованные тайны Естественной Истории и Моральной философии.<sup>8</sup>

Главный метод этого странного искусства герменевтики – произвольная этимология, в котором звуки и значения слов и имен искажаются до тех пор, пока не выдадут своих воображаемых секретов. При том, насколько дикой и нелепой выглядят эти «толкования» сегодня, нельзя отрицать, что они отвечали по меньшей мере одному требованию к успешной интерпретации – самые разрозненные элементы мифа сводились к одному общему деноминатору и даже самые противоречивые эпизоды становились различными символами и проявлениями одной и той же «скрытой истины». В своем толковании мифа об Орионе Наталис Комес решил разбирать различные эпизоды в свете довольно отталкивающей апокрифической истории, согласно которой великан был зачат совместно Нептуном, Юпитером и Аполлоном. Согласно Комесу, это означает, что Орион представляет собой порождение воды (Нептун), воздуха (Юпитер) и Солнца (Аполлон). Вооружившись этим ключом и воображаемым «научным» толкованием метеорологических явлений, он смело приступает к разбору всей легенды как завуалированного символа взаимодействия названных стихий в образовании и развитии грозовой тучи:

...совместной мощью этих трех богов возбуждается субстанция ветра, дождя и грома, которая зовется Орионом. Поскольку более тонкая и раз-

реженная часть воды остается на поверхности, говорится, что Орион научился у своего отца ходить по воде. Когда разреженное вещество рассеивается в воздухе, об этом говорится как о приходе Ориона на Хиос, название которого происходит от «рассеивания» (ибо cheen значит рассеиваться). Когда же затем он попытался овладеть Аэропой<sup>9</sup> (sic), был изгнан из этого места и свет его очей потух – это потому, что это вещество должно пройти сквозь воздух и подняться в высшие сферы, когда же оно рассеивается в этой сфере, сила огня иногда ослабевает. Ибо все, что движется не своим движением, теряет свою силу, которая ослабевает по мере движения.

Орион, ласково принятый Вулканом, идет к солнцу, исцеляется и возвращается на Хиос – это, естественно, означает ничто иное, как циклическое и взаимное порождение и уничтожение стихий.

Говорят, он был убит стрелами Дианы за попытку к ней прикоснуться – ибо как только пары восходят в высочайший слой воздуха, так, что словно касаются луны или солнца, сила луны собирает их и обращает в дожди и бури, то есть низвергает своими стрелами; ибо сила луны действует здесь подобно закваске. Наконец, говорят, что Орион был убит и обращен в небесное созвездие – ибо под этим знаком собираются бури, часты ветра и грозы...<sup>10</sup>

В этом странном толковании Диана-Луна и впрямь неотъемлема от драматического процесса, символизируемого эпизодом на Хиосе – круговорота воды в природе.

Однако текст Наталиса Комеса, похоже, объясняет не только присутствие Дианы. Длинное грозное облако, через которое шагает исполин, и которое встает из-за деревьев, растекается по долине, собирается в воздухе и касается ног Дианы – это облако есть ничто иное, как сам Орион в его «реальном» эзотерическом смысле. Можно лишь восхититься тем, как Пуссен совместил общедоступный и сокровенный аспекты мифа в одной картине. Непосвященным облако представляется удачным живописным решением, трюком, который позволяет изобразить слепоту Ориона как переходное состояние – зрение вернется, едва он пройдет сквозь пелену и приблизится к встающему солнцу. Для круга ученых, знакомых с «доктринами Естественной и Нравственной философии, скрытыми

в преданиях древности», встающее в грандиозном пейзаже облако представляет самый миф на более высоком уровне: вечную драму «взаимного порождения и уничтожения стихий».

Нам, приученным искать в произведениях изобразительного искусства прежде всего зрительные достоинства, трудно даже и сказать что-нибудь об этом замысловатом интеллектуальном трюке, когда иллюстрация включает в изображение античного мифа еще и ученый комментарий. И впрямь, держись этот трюк лишь на связи с писаниями Наталиса Комеса, его вполне вероятно забыли бы начисто. Достижение пуссеновского гения в том, что он сумел обратить литературную диковинку в живое видение, что его картина *выражает* в живописных терминах, то, что *обозначает* в терминах аллегории. Чуткие созерцатели проникали во внутренний смысл картины без всякого рационального «ключа» к ее эмблематическому языку. Об этом пейзаже Пуссена Хэзлитт по странному наитию написал в своих «Застольных беседах»: «при его прикосновении слова превращаются в образы, мысли становятся предметами»<sup>11</sup>, а профессор Борениус, переоткрыватель картины, сказал: «то, как использованы изобразительные средства суши, неба и моря предполагает природную драму, для которой мифологические средства – всего лишь символы».<sup>12</sup>

Читая отрывок из Наталиса Комеса можно не сомневаться, что он буквально описывает подход Пуссена к созданию мифологического пейзажа. Художник, подобный Пуссену, мог взять аллегорическое прочтение мифа как дополнение к лукиановскому экфрасису, только если принимал весь подход целиком. Он тоже воспринимал древний рассказ о колдовстве и насилии как завуалированный эзотерической «иероглиф» меняющихся природных явлений. Таким образом, пейзаж обозначал для него много больше, чем просто сцену для странного и живописного действия. Глубинное значение поднимает пейзаж над сферой реалистического ландшафта или грез об Аркадии – напитанный значением мифа, он стал видением и аллегорией самой Природы.

# ICONES SIMBOLICAE: ФИЛОСОФИЯ СИМВОЛИЗМА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ЖИВОПИСЬ

## Введение

В 1748 году, рассуждая об аллегорической живописи, аббат Плюш высказал мысль, под которым охотно подписались бы многие исследователи этого жанра: “Puisqu’un tableau n’est destine qu’a me montrer ce qu’on ne me dit pas, il est ridicule qu’il faille des efforts pour l’entendre... Et pour l’ordinaire, quand je suis parvenu a devenir l’intention de ces personnages misterieux, je trouve que ce qu’on m’apprend ne valait guere le frais de l’enveloppe”<sup>1</sup>. Ученый аббат, сообразно вкусам восемнадцатого века, требовал ясности. Он хотел, чтобы аллегорическая живопись была понятна с первого взгляда. В девятнадцатом веке критики пошли дальше<sup>2</sup>. Они сочли аллегорическую живопись своего рода пиктографией, переводом концептуального языка в условные образы, и осудили ее. Для олицетворенных абстракций у них не нашлось иных слов, кроме как «бледные», «бестелесные» – а кому нужна бледная и бестелесная живопись?

Я вырос в Австрии, и эти эпитеты всегда ставили меня в тупик. По сводам бесчисленных барочных церквей и дворцов весело теснятся восседающие на розовых облаках персонификации, которых никак не назовешь бестелесными. Разглядывая эти помпезные композиции (а их точные программы в большинстве случаев известны), я впервые засомневался, а правильно ли Эпоха Просвещения определила место и роль персонификаций?<sup>3</sup> Неужто они и впрямь – всего лишь декоративные пиктограммы? А что если по мысли создателей это – подлинные изображения небес, где наравне с ангелами обитают платоновские идеи? И вот, перелистывая страницы “Thesaurus Antiquitatum” Гревюса, я наткнулся на текст XVII-го века, который, похоже, подтверждал мое толкование. То была речь варнавитского учителя риторики Кристофоро Джарды, озаглавленная «Icones Symbolicae». В ней восхвалялись изображения шестнадцати дисциплин, или «свободных искусств», украсившие читальный зал воздвигнутой незадолго до того университетской библиотеки<sup>4</sup>. Прежде,

чем объяснить эмблемы и атрибуты отдельных персонификаций, Джарда всячески превозносит само искусство сочинения символических образов. При всей своей барочной цветистости, речь достаточно внятно излагает доктрину, из которой следует, что Джарда в 1626 году отнюдь не считал их рисуночным письмом, призванным подразнить и раздосадовать нетерпеливого зрителя. «Благодаря им, – утверждает ритор, – дух, низвергнутый с небес в темную пещеру нашего тела, томящийся в плену чувств, может созерцать красоту и облик Добродетелей и Искусств, очищенных от всего бренного, но при том если не изображенных, то по меньшей мере намеченных в красках, и таким образом преисполниться еще более пылкой к ним любви и влечения».<sup>5</sup>

В первом варианте этой статьи я попытался доказать, что Джарда буквально излагает свои мысли, а значит, подтверждает мою догадку, и эти изображения действительно должны были представлять платоновские идеи.<sup>6</sup> Насколько я знаю, опровержений не последовало, более того, я разыскал еще тексты, которые вроде бы подкрепляли мою концепцию. Однако, вдумавшись еще раз в проблему, поставленную аббатом Плюшем, я начал понимать, что платонизм – лишь одна из причин столь широкого распространения персонификаций в западной живописи, поэзии и риторике. В том первом варианте статьи я не то что бы совсем упустил остальные причины – несколько слов сказано и об аристотелевской концепции поучительных образов, и о продолжающемся влиянии мифологии на искусство – однако, полагаю, их стоит представить более подробно, с текстовыми примерами, чтобы лучше понять разнонаправленные, взаимовлияющие направления мысли, которые и сейчас заметны в наших представлениях о символизме.

Одно несомненно. Мы не можем подступиться к такого рода вопросам, если не готовы по-новому увидеть назначение этих образов. Мы привыкли четко различать две функции – предметно-изобразительную и символическую. Картина может *изображать* объект реального мира – женщину с весами или льва, а может *символизировать* идею. Для всех, знакомых с условным значением этих образов, женщина с весами будет символизировать Правосудие, лев – Отвагу, либо Британскую Империю, либо еще что-то, связанное в нашей науке о символах с царем зверей.<sup>7</sup> По размышлении мы можем допустить еще один вид символизма, не общепринятый, а личный, в котором образ выражает нечто сознательное или бессознательное в моз-



Sacra Theologia; Rhetorica. Гравюры из С. Giarda, Icones Symbolicae, Милан, 1626



Historia; Mathematica. Гравюры из С.Giarda, Icones Symbolicae, Милан, 1626





Рубенс: Ужасы войны, Флоренция, Палаццо Питти

гу художника. Для Ван Гога цветущий сад мог быть символом возвращающегося здоровья.<sup>8</sup> Случается, все три функции присутствуют в одном образе – мотив в живописи Иеронима Босха может *изображать* разбитый сосуд, *символизировать* грех обжорства и *выражать* подспудную сексуальную фантазию художника – но для нас эти три уровня смысла по-прежнему разделены.

Впрочем, как только мы выходим за рамки рационального анализа, исчезают и эти границы. Мы знаем, что в магической практике образ не только изображает врага, но и может занять его место (эту двойственность сохраняет в европейских языках само слово *re-present*). Мы знаем, что фетиш не только «символизирует» чадородную силу, но и обладает ей. Короче, наше представление об образах неотделимо от нашего представления о мире. Всякий, изучавший религиозные функции образов, знает, насколько сложным может быть это отношение: «Между верой крестьянина, для которого идол – живой в самом грубом реалистическом смысле, и верой образованного человека, для которого ритуал поклонения – лишь способ символически признать некую невидимую силу, которой приятно людское служение, лежит множество переходных оттенков... сейчас, как никогда, мы поняли, сколько уровней у человеческого сознания, и как за фасадом артикулированной интеллектуальной теории продолжают жить несовместимые с ней верования, тесно связанные с потаенными, запретными чувствами». Эти слова Эдвина Бевана об отношении Горация и его времени к вопросу «идолов» подходит ко всему предмету наших исследований.<sup>9</sup> Там, где нет четкой грани между материальным, видимым миром, и сферой духов, символ совсем иначе соотносится с изображением. Первобытное сознание с трудом их различает. Варбург назвал «*Denkraumverlust*» эту тенденцию человеческого ума путать знак с обозначаемым, имя с носителями, образ с прототипом.<sup>10</sup> Мы все порой склонны впасть в первобытные состояния, смешивать изображение с натурой, имя с его обладателем. Даже наш язык способствует сохранению этой пограничной области между метафорическим и буквальным. Разве всегда можно сказать, где кончается одно и начинается другое? Выражения вроде «тяжкое бремя» могут быть мертвой метафорой, но как легко они оживают в устах оратора, под пером карикатуриста.<sup>11</sup> Когда Маркс начал «Манифест» знаменитым: «Призрак ходит по Европе, призрак коммунизма», он не хотел

убедить читателя в существовании призраков, но, благодаря старому риторическому приему, сумел сделать свою мысль более живой и впечатляющей. Так вышло, что индоевропейские языки тяготеют к фигуре речи, которую мы называем прозопеей или олицетворением, поскольку многие из них наделяют существительные родом, словно живых существ.<sup>12</sup> В латыни и греческом абстрактные существительные почти всегда женского рода – почему бы в мире идей не поселиться таким олицетворенным абстракциям, как *Victoria*, *Fortuna* или *Iustitia*? Прежде, чем слишком сурово судить эту практику, следует вспомнить, что человечество создало целую область, где такого рода скепсис недопустим – область фантазии, другими словами, область искусства. Мы не можем вступить в нее, не согласившись, по выражению Колриджа на «временный добровольный отказ от неверия». Можно, конечно, возразить, что наше восприятие искусства не зависит от убеждения в истинности тех или иных вещей. Читая «Песнь к западному ветру» Шелли мы вряд ли вспомним метеорологию и кинетическую теорию газов. Куда важнее, сумел ли поэт убедить нас, что западный ветер – «суровый дух, могучий и бесстрастный», способный ответить на наш призыв «О, внемли!». Другими словами, для современного критика вопрос персонификаций и даже символизма в целом – не онтологический, а скорее эстетический. Ему важно не значение, а выразительность символа. Этот критик отвергнет Статую Свободы Бартольди как чистую абстракцию, но увидит безупречное выражение борьбы с тиранией в «Свободе на баррикадах» Делакура.

В противоположность эстету исследователь сюжетов стремится в первую очередь назвать отдельные персонификации, и ему несущественно, реальные это существа, или вымышленные. Безразличен ему и поставленный нами вопрос. Насколько я знаю, мало кто из историков задумывался над тем, как легко европейская литература и живопись наделяют абстрактные понятия самостоятельным бытием. Еще реже возникает вопрос: а существовал ли подобный способ мышления вне этой традиции?<sup>113</sup> В настоящей статье сделана попытка рассмотреть ту среду, в которой он развился и бытовал. Однако прежде чем углубиться в абстрактные и даже заумные рассуждения, стоит напомнить читателю о художественном потенциале жанра, расцветавшего столь пышно в то самое время, когда *letterati* вроде Рипы и Джарды подбирали ему философское обоснование.

## І. Персонафикация идей

Не так много в этом жанре великих произведений, ключ к которым оставил бы сам живописец. Одно из них – «Ужасы войны» Рубенса из Палаццо Питти, написанные в 1637–1638 годах для великого герцога Тосканского. В письме к художнику Юстусу Сустермансу, который, по-видимому, попросил подробно разъяснить картину, Рубенс так описывает ее по памяти:

Главная фигура – Марс, который выходит из открытого храма Януса (который, согласно римским обычаям, в мирное время был заперт) и шествует со щитом и окровавленным мечом, угрожая народам великими бедствиями и не обращая внимания на свою возлюбленную Венеру, которая, окруженная амурами и купидонами, силится удержать его ласками и поцелуями. С другой стороны фурия Алекто, с факелом в сжатой руке, увлекает Марса. Рядом с ним неразлучные спутники войны – Голод и Чума. На землю повержена ниц женщина с разбитой люгней, это – Гармония, которая несовместима с раздорами и войной. Мать с младенцем на руках свидетельствует, что изобилие, чадородие и милосердие страдают от войны, развратительницы и разрушительницы всего. Кроме того, там есть еще зодчий, упавший со своими орудиями, ибо то, что мир воздвигает для красоты и удобства больших городов, насилие оружия разрушает и повергает ниц. Далее, если память не изменяет мне, ваша милость увидит на земле под ногами Марса книгу и рисунки, этим я хотел указать на то, что война презирает литературу и другие искусства. Там должен быть также развязанный пучок копий или стрел с соединявшей их веревкой. Связанные вместе, они служат эмблемой согласия, равно как кадуцей и оливковая ветвь – символ мира; я изобразил их лежащими тут же. Скорбная женщина в траурной одежде под разодранным покрывалом, без драгоценностей и каких-либо украшений – это несчастная Европа, которая уже столько лет страдает от грабежей, насилий и бедствий всякого рода, вредоносных для каждого из нас и потому не требующих объяснения. Ее отличительный знак – земной шар, поддерживаемый ангелом или гением и увенчанный крестом, символом христианского мира. Вот и все, что я могу сказать вам на эту тему.<sup>14</sup>

Сперва мы можем засомневаться: а следует ли вообще относить эту композицию к «аллегорическому» жанру? Не вернее ли назвать ее мифологической?

Как-никак, главные персонажи – обитатели древнего Олимпа, богиня любви Венера и бог войны Марс. Может быть, перед нами иллюстрация, на которой, как и на многих других, вымышленные существа, некогда почитавшиеся реальными, представлены в своем воображаемом облике? Однако мы знаем, что даже в античности не было подлинного различия между собственно богами и ими же в качестве олицетворений или метафор. Купидон – не только божество любви, он еще и любовь, как Минерва – мудрость. Композиция Рубенса и впрямь напоминает такое символическое представление богов. Тот же Лукреций, что пропагандировал эпикурейский атомизм как лекарство от страха перед богами, начинает поэму с призыва к Венере – воплощению плодородия – заманить в свои объятия Марса и, таким образом, подарить Риму желанный мир. Рубенсу оставалось лишь чуть повернуть этот образ другой стороной и показать Марса, который, не желая покоряться Венере, сеет среди народов ужасы войны. Тут он, разумеется, опирается на язык аллегорических композиций, давно развивавшихся в контексте политических фарсов и живописи. Так, в 1578 году, за шестьдесят лет до Рубенса, Тинторетто выразил сходную мысль в картине для герцогского дворца в Венеции. Здесь Минерва не пускает Марса к двум персонификациям, которых Ридольфи называет Миром и Изобилием.<sup>15</sup>

Сюжетная канва действительно схожа, но картины очень разные, причем не только по стилю. Персонажи Тинторетто – персонификации, а не убедительные живые существа. Рубенс сумел обратить мысль в человеческую драму. Любовь к античной мифологии подсказала ему соединить по черпнутый у Лукреция смысл с эпизодом из жизни Венеры. Венера умоляла одного из своих возлюбленных не покидать ее ради более опасных трудов. Сцену между Венерой и Адонисом, который не послушался Венеры, пошел на охоту и погиб от клыков вепря, изображали и Тициан, и сам Рубенс. Вот этот-то штрих и придает правдоподобие сцене, которую разворачивает перед нами Рубенс. Мы видим реальную Венеру, которая умоляет реального Марса, и эта степень вымышленной реальности позволяет художнику использовать одну из важнейших творческих возможностей



Тинторетто: Минерва, удерживающая Марса. Венеция, Палаццо Дюкале



Рубенс: Венера и Адонис. Санкт-Петербург, Эрмитаж

жанра – придать персонажам характеры, чтобы мы воочию узрели ужасы войны и блаженство мира. Его Марс – не славный воин, а жестокий и тупой мясник – да кто, кроме тупицы, позволил бы фурии Алекто вырвать себя из объятий такой возлюбленный? Фурия – демон. Означает ли это, что она «реальна»? Более она реальна или менее, чем перепуганные женщины, бегущие от Марса, одна из которых в описании Рубенса «мать с младенцем на руках, которая свидетельствует, что изобилие, чадородие и милосердие страдают от войны, развратительницы и разрушительницы всего»? Мы помним и простертого на земле зодчего, который означает причиняемые войной разрушения. Это, безусловно, реальное человеческое существо, несущее символический смысл; точно так же книга и рисунок, попираемые Марсом, разом и реальны, и символичны.

Как быть со «скорбной женщиной» – несчастной Европой? Каков ее онтологический статус? Мы зовем ее персонификацией, но в античности она вполне могла сойти за божество. Тихе, или, скажем, олицетворения городов, провинций и царств, например, Рима, безусловно не воспринимались как простые абстракции. Им возводили храмы и приносили жертвы. Если верить в Марса и Алекто, то надо верить и в Европу. Именно эта традиция представлять богов в человеческом (даже слишком человеческом) облике и осеняет далеко не «бестелесные» персонификации.

Никто не ответит, что такое Голод и Чума – боги, которых надо задабривать жертвами, демоны, которых следует бояться и изгонять, или простые абстракции. Однако Рубенс изображает их «неразлучными спутниками войны», и здесь он строго следует древнему обычаю. Гомер рассказывает нам, что бегство дрожащее – спутник Ужаса (Илиада, IX, 2), а Ужас – сын Арея (Илиада, XIII, 299).<sup>16</sup> Если в нашем представлении божество существует независимо, а персонификация – всего лишь как символическая фигура, то Рубенс, в соответствии с традицией, пренебрегает этим различием. Он не только превращает божества в живые персонификации, а персонификации – в демонов, свободно взаимодействующих с реальными людьми: зодчими и плачущими матерьями, он еще и смешивает реальные объекты – книги и рисунки – с эмблемами, изначально воспринимавшимися как «атрибуты» или олицетворения. Мы помним «развязанный пучок копий или стрел с соединявшей их веревкой. Связанные вместе, они служат эмблемой согласия, равно как кадуцей и оливковая ветвь – символ мира».

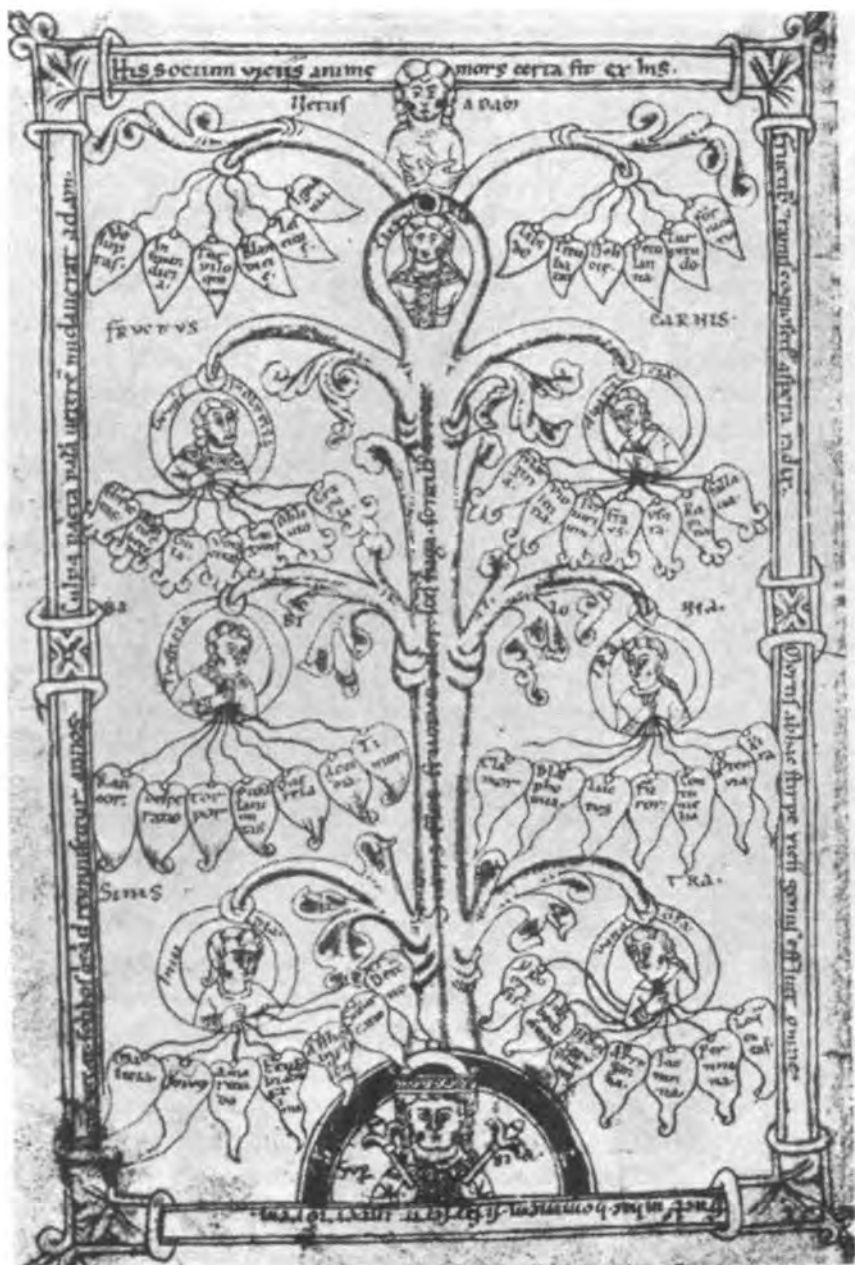


Эмблема согласия, безусловно, происходит от того, что пучок труднее переломить, нежели отдельные стрелы, другими словами, основана на сравнении, кадуцей – жезл Меркурия, оливковая ветвь – общепонятный и признанный символ мира.

В данном случае нет нужды объяснять, как мастерски главная мысль художника передана в зримой форме. Те, кто видит с поверхности, все равно способны оценить драматичность и даже почувствовать ужас сцены; однако, прочитав письмо Рубенса, мы можем заглянуть глубже. Потребовав разделить риторику и живопись, Бенедетто Кроче воздвиг непреодолимую преграду на пути восприятия старых мастеров.<sup>17</sup> Суть как раз в том, что в прежние времена здесь не видели несоответствия. Поэзия может быть дидактичной, поучение или проповедь – поэтичными. Картина Рубенса превосходно иллюстрирует это смешение. Она проповедует, что мир – благо, война – бедствие, зримо противопоставляя одно другому.

Именно это представление об искусстве поддерживало античную мифологию и традицию персонификаций на протяжении многих столетий христианства. Оно позволяло, более того, вменяло в обязанность поэту, оратору и художнику развивать мифопоэтическую способность и облачать в живую плоть все то, что логический ум назвал бы «концепциями». Такое наглядное изображение часто помогало сделать понятия более доходчивыми, разъяснить их, а разъяснение, в свою очередь, подсказывало, как лучше их изобразить.

Существует вид искусства, который обычно приводят в пример такого рода эстетического взаимодействия. Это – отношения музыки и текста. Одно и то же либретто, одни и те же богослужебные слова могут остаться мертвыми у одного композитора и ожить у другого. Немудрено, что меломаны порой считают, будто слова не имеют значения, и весь смысл передает музыка. Однако нам следует помнить, насколько неуловимо само понятие смысла. Лучше ограничить его применения высказываниями «дискурсивной» речи. Возьмем пример поближе к главной мысли рубенсовской картины. В молитве «*Dona nobis pacem*» («Дадь нам мир») есть смысл, который можно обсуждать, можно перевести на другой язык. Именно это и сделал Бетховен, когда в Торжественной мессе озаглавил молитву “*Bitte um inneren und äusseren Frieden*” (молитва о внутреннем и внешнем мире). Он выявил этот смысл, когда (развивая идею Гайдна) включил военную



Древеса Добродетелей и Пороков. Из De Fructibus carnis et spiritus. Зальцбург, Государственная библиотека. XII век. Манускрипт. Sign. V. I, N. 162, листы 75v.



Древеса Добродетелей и Пороков. Из De Fructibus carnis et spiritus. Зальцбург, Государственная библиотека. XII век. Манускрипт. Sign. V. I, N. 162, лист 76r.

музыку, прерываемую криками боли. Однако эта драматическая находка, как и картина Рубенса, может быть воспринята и оценена, лишь когда мы понимаем главную мысль и знаем ее контекст.

То, что мы сознаем всю важность этого взаимодействия, вовсе не означает, что мы уже не сможем воспринимать музыку без слов, или что сюжет рубенсовской картины затмевает для нас красоты его пейзажей. Другое дело, смогли бы «абсолютная музыка» или пейзажная живопись достичь таких высот, не будь за ними школы символического искусства. Ниже нам предстоит рассмотреть традиции и представления, которые предоставили художникам примерно те же возможности, что либретто и слова мессы – композиторам. Однако, может быть, на этом трудном пути нам удастся заодно полнее и выпуклей увидеть свершения великих мастеров.

## II. Дидактическая традиция

### *Сообщество понятий*

Простейший способ применить персонификации в живописи и риторике по-прежнему тесно связан с мифологией. Мы видели, что Гомер называл Ужас сыном Арея; до сих пор родство остается главной метафорой для выражения отношений между понятиями. Музы – дочери Памяти, живопись и поэзия – сестры. Моцарт, говоря о либретто, требовал, чтобы текст был «послушной дочерью» музыки.<sup>18</sup> Правда, как известно, дочь времени, осторожность же, согласно немецкой пословице, мать мудрости.<sup>19</sup>

Любовь к системе, свойственная средневековой дидактике, породила целые генеалогические деревья, иллюстрирующие взаимосвязь логических понятий. В «Древе» пороков гордыня – корень всякого зла, соответствующий же набор добродетелей произрастает из смирения.<sup>20</sup> Подобные иллюстрации ближе всего к дидактической схеме, персонификации здесь полностью подчинены идее, их легко можно заменить надписями.

Одна из прелестей этого образа мыслей в том, что он показывает близость абстрактной мысли и художественного представления. Само слово «близость», которое я употребил, показывает, как метафорична до сих пор наша речь. Я мог бы сказать «родство» или «связь», упомянуть «спектр» промежуточных понятий или прибегнуть к более бледному со-

четанию «тесные взаимоотношения» – в любом случае я бы предложил читателю конкретный образ, из которого явствует, что персонификации – совместный плод мысли и воображения.

Пусть будущие исследователи прослеживают родственные связи в этом странном семействе и объясняют, как образ рода заменяется на социальные модели соподчинения. «Язык, – заметил Карл Краус, – мать, а не служанка мысли».<sup>21</sup> И впрямь, дружба и служение распространены в обществе понятий не меньше родства. Мы помним, что у Рубенса Голод и Чума – «неразлучные спутники» Войны, а двумя тысячами лет раньше греческий художник изобразил на вазе Афродиту с ее спутницами или служанками, которые подписаны так: Эрос, Гармония, Пейто (Убеждение), Кора (Девушка), Геба (Юность) и Химерос (Желание).<sup>22</sup>

Впрочем, в отличие от Рубенса греческий художник не старался сделать эти понятия выразительными. Есть даже предположение, что часть надписей не на месте. Поскольку с другой стороны вазы изображена свадьба Алкеститы, композиция вполне может представлять бракосочетание Гармонии, в таком случае сидящая женщина – она, имена же Кору и Пейто надо поменять местами, чтобы с Гармонией говорила Убеждение. Даже и без этого рисунок может изображать свадьбу, причем любую. Без подписей она бы не сообщала ничего. Ей пояснение нужнее, чем Рубенсу.

Вероятно, то же относилось и к более древней греческой композиции подобного рода, так называемому ларцу Кипсела. Павсаний рассказывает, что ларец этот стоял в храме Геры в Олимпии. Полагают, что он был изготовлен в седьмом веке до н.э.<sup>23</sup> Вряд ли древний резчик добивался индивидуальной выразительности черт, однако, если верить писателю, смысл явствовал не только из надписей, но и из самого облика персонификаций.

На второй полосе этого ларца... изображена женщина, которая держит на правой руке спящего белого мальчугана, на другой – такого же черного... надпись гласит, да и без надписи можно было бы догадаться, что это Смерть со Сном и Ночь, их общая приемная мать.

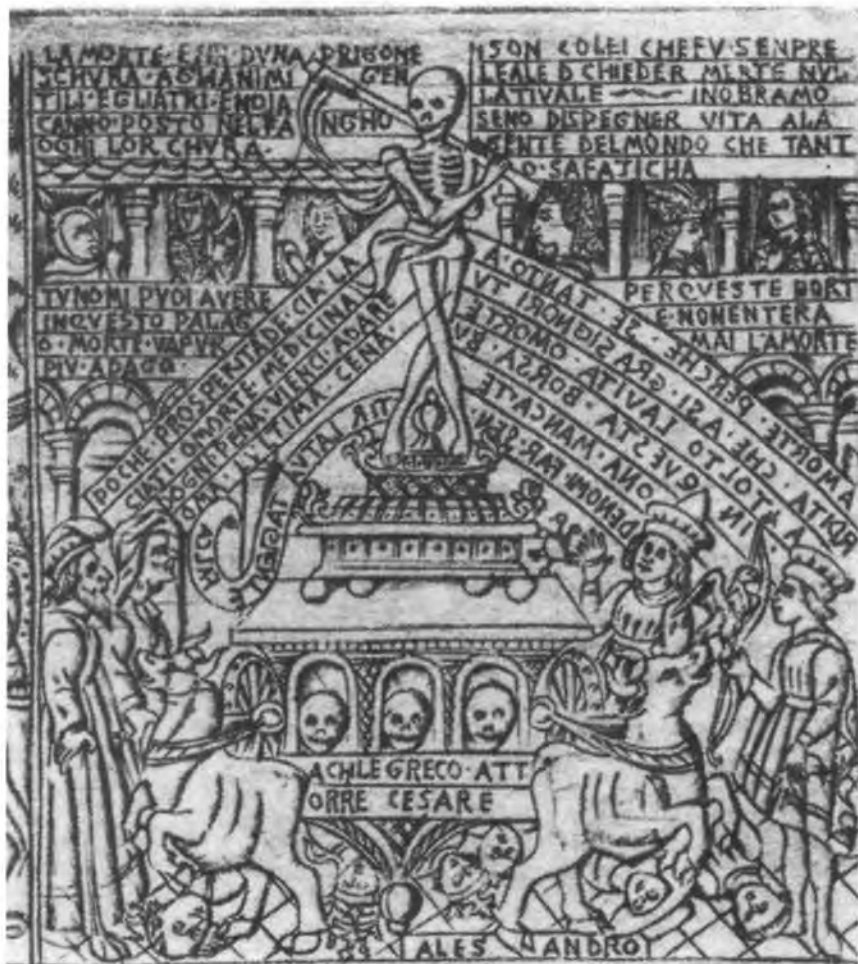
Прекрасная женщина тащит уродливую, правой рукой душит ее и при этом бьет палкой, которую держит в левой. Это Справедливость борется с Несправедливостью.



Шесть побед Петрарки (*Любовь*, Целомудрие, Смерть, Слава, Время, Божественность). Флорентийская гравюра 15-го века.  
Лондон, Британский музей



Шесть побед Петрарки (Любовь, *Целомудрие*, Смерть, Слава, Время, Божественность). Флорентийская гравюра 15-го века.  
Лондон, Британский музей



Шесть побед Петрарки (Любовь, Целомудрие, **Смерть**, Слава, Время, Божественность). Флорентийская гравюра 15-го века.  
 Лондон, Британский музей





Шесть побед Петрарки (Любовь, Целомудрие, Смерть, *Слава*, Время, Божественность). Флорентийская гравюра 15-го века.  
Лондон, Британский музей



Шесть побед Петрарки (Любовь, Целомудрие, Смерть, Слава, *Время*, Божественность). Флорентийская гравюра 15-го века.  
Лондон, Британский музей



Шесть побед Петрарки (Любовь, Целомудрие, Смерть, Слава, Время, *Божественность*). Флорентийская гравюра 15-го века.  
Лондон, Британский музей

Здесь мы имеем пример синтаксической формы даже более распространенной, чем сравнение с дружбой и родством. Противопоставление понятий сплошь и рядом выражалось борьбой персонификаций. Средние Века усвоили этот образ из «Психомеханики» Пруденция, в которой Добродетели и Пороки ведут череду театральных битв, однако ни Пруденций, ни его средневековый иллюстратор не потрудились придать им индивидуальность, ограничившись ярлыками.<sup>24</sup> Да, добродетели величавее и, может быть, красивее своих злых противников – как подметил уже Павсаний – но весь рассказ ближе к схеме из моральной теологии, нежели к драматическому воплощению психологического противостояния.

К.С.Льюис в своей блистательной «Аллегории любви»<sup>25</sup> всесторонне рассмотрел этот аспект средневековой традиции, так что нам нет нужды разбирать его здесь, тем более что он относится скорее к истории литературы, чем живописи. Да, художникам вновь и вновь предлагали изобразить сражающиеся персонификации, но дело в том, что такие иллюстрации практически немыслимы без подписей и ярлыков.

Тем не менее, занято было бы рассмотреть возможности этого символического языка в использовании отношений более сложных, нежели родство, дружба или вражда. Петрарка передает иерархию понятий, рисуя вереницу побед: над торжествующей Любовью торжествуют, в свой черед, Целомудрие, Смерть, Слава, Время и Вечность. Рубенс напоминает нам, что драматическое действие в силах выразить еще более сложную мысль, когда, например, Венера пытается удержать Марса, чья поступь повергает Европу в слезы. Однако не следует забывать, что даже Рубенс не смог обойтись без другого инструмента символического искусства – эмблемы или атрибута. Свидетельство тому – развязанный пучок стрел, означающий утраченное согласие.

### *Атрибуты*

Подобно другим характеристикам персонификаций, их «атрибуты» уходят корнями в мифологию. Юпитер держит молнию, Минерва – щит с головой Горгоны. Эти «опознавательные знаки» можно назвать реликтовой иллюстрацией. Зевс предстает в воображении мечущим грома, Афина – торжествующей над чудовищем. Похоже, что потребность осмыслить

атрибуты пришла вместе с желанием рационализировать мифы. Как только в них увидели нравоучительные рассказы, иносказательно повествующие об устройстве природы, захотелось объяснить не только действия, но и облик богов. Может быть даже, эта потребность возникла раньше, когда смысла древних культовых изображений позабылся, а местным жрецам приходилось отвечать на вопросы пытливых странников. Так или иначе, но символическое истолкование божественных атрибутов составило целый поэтический жанр, чрезвычайно важный для нашего исследования. Рудольф Пфейфер<sup>26</sup> по обрывкам папируса со стихотворением Каллимаха блестяще реконструировал один из архетипов этого жанра. Он доказал, что вопросы и ответы, из которых состоит стихотворение, относятся к статуе Аполлона с острова Делос. «Почто, о Цинтий, держишь ты левой рукою лук, правой же – милых Граций?» Согласно реконструкции Пфейфера, Аполлон отвечает, что лук держит – дабы карать за дерзость глупцов, «но к добрым людям я простираю десницу, полную милостей.левой держу я лук, ибо неспешно караю смертных, Граций же в правой, ибо всегда готов одаривать их добром». Пфейфер показывает, как живуч оказался этот род толкований. Свифт в путешествии в Лилипутию описывает богиню справедливости, которая изображается в виде женщины – «в правой руке она держит открытый мешок золота, а в левой – меч в ножнах в знак того, что готова скорее награждать, чем наказывать». Однако даже важнее живучести этого конкретного образа – самый метод, которым объясняются атрибуты богов и персонификаций.

Так Проперций в своей элегии, вызвавшей столько подражаний, передает сущность любви через описание Купидона, смешивая мифический образ с персонификаций чувства:

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem  
 nonne putas miras hunc habuisse manus?  
 is 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 hamatis manus est armata sagittis,  
 et pharetra ex umero Gnosia utroque iacet:  
 ante ferit quoniam, tuti quam cernimus hostem,  
 nec quisquam ex illo vulnere sanus abit...

(Согласитесь, что у того, кем бы они ни был, кто первым изобразил Амура ребенком, была изумительная рука. Это он первый увидел, что жизнь влюбленных лишена смысла, и многое доброе пропадает из-за их мелких волнений. Он также не без причины дал Амуру крылья и изобразил его летающим вокруг человеческих сердец, ибо нас и впрямь носят волны, и ветер, нас направляющий, всегда переменчив. Поделом также в руку ему вложил он заостренные стрелы и кносский колчан свисает с его плеч. Ибо он разит издали, когда мы считаем себя в безопасности, и не для кого не проходят бесследно нанесенные им раны.)<sup>27</sup>

Игривый тон этих рассуждений о любви вовсе не обязательно противоречит серьезному назначению жанра. Проперций восхваляет «изумительную» руку того, кто первым изобразил Купидона. Внешние характеристики божества – это бесчисленные метафоры любви, ее детскости, ее непостоянства, наносимых ей ран. В каком-то смысле они – тайный язык, посредством которого божество открывает посвященному свою сущность.

То, что лишь подразумевается у Проперция гораздо более ясно сказано в другой знаменитой эпиграмме на изображение. Ее персонаж принадлежит пограничной области между божествами и абстракциями. Это – *Occasio*, или возможность. И по своей диалогической форме, и по содержанию это стихотворения Авзония близко воспроизводит греческую эпиграмму на *Kairos*, случай.

Чье ты творение? – Фидия, что изваял Палладу с Юпитером. Я – третье великое его создание; я – богиня, известная немногим как Возможность. – Почему ты на колесе? – Потому что не могу удержаться на месте. – Крылья зачем на сандалях твоих? – Затем, что летаю по ветру. Все, что Меркурий дает, коль захочу, отниму.

Ты закрываешь лицо волосами. – Не хочу, чтоб меня узнавали. – А зачем на затылке лысина? – Чтобы меня не могли притянуть назад. – Кто

твоя спутница? – Пусть ответит сама. – Скажи, кто ты? – Я – богиня, которую не назвал даже Цицерон, я караю сожалениями за содеянное и не содеянное, и зовусь посему Раскаянием. – Ответь, почему она с тобой? – Когда я умчусь, она остается с теми, кого я покинула, да и ты, пока задавал вопросы и разводил разговоры, меня упустил из рук.<sup>28</sup>

### *Описание и определение в средневековом искусстве*

История литературы, изобразительных искусств и даже политической пропаганды в Европе была бы иной, если бы не один пришедший из античности метод. Он особенно мил учителям и ораторам, которые могут живописать любую идею, любое понятие через их вымышленный облик. Так, в самой влиятельной книге поздней античности, «Утешении философией» Бозция, задан образец персонификации, которая является в виде-нье. Философия приходит укорить и утешить автора:

Увидел я представшую над головой моей исполненную высокого достоинства жену с глазами горящими и несравненно более зоркими, чем у людей, живой окраски и неистощимой мощи; хотя обликом своим была она столь вековечна, что никоим образом нельзя было счесть ее нашей современницей, а рост ее был неопределим. Ибо то приноравливала она его к обычному человеческому размеру, то, казалось, упиралась темением в небо; когда же она поднимала голову выше, то проникала в самое небо и пропадала из человеческих взоров, ее озирающих. Одежда ее была искуснейшим образом сплетена из тончайших нитей в неразрывную ткань, сотканную ею, как я позднее от нее самой узнал, собственноручно. Одежда эта, подобно закопченным картинам, казалась окутанной неким мраком забытой древности. На нижнем ее краю выткана была греческая буква П, а на верхнем – Θ. А между буквами изображены были там ступени, как на лестнице, по которым шел подъем от начала низшего к высшему. Однако же эта ее одежда была изодрана некими руками и растащена по кусочкам, какие только кто мог ухватить. И в правой руке держала она книжные листы, а в левой – жезл.<sup>29</sup>

Отрывок не только учит, как разбудить в читателе любопытство, показав ему некие загадочные черты; из него еще и понятно, почему этот метод

так долго использовался лишь в словесных описаниях. Ускользающий характер фигуры, которая то съезживается, то растет, словно Алиса в Стране Чудес, не изобразишь на бумаге. Все, что сумел бы художник – это нарисовать матрону в облачении, на котором выткана лестница меж двух загадочных букв, означающих теорию и практику.<sup>30</sup> Примерно то же и с другим отрывком из «Утешения», в котором Философия обличает слепое и переменчивое «чудище» – Судьбу. Лишь заключительные слова кристаллизуются в образ:

Потщишься ли остановить вращающееся колесо? Но, глупейший из живших, если оно начнет останавливаться, то уже не будет судьбой.<sup>31</sup>

Это живо изображенное Колесо Фортуны можно отделить от персонализации, чтобы графически показать неустойчивость земной жизни.<sup>32</sup> В средневековом искусстве олицетворения по большей части не обременены излишними атрибутами и обходятся самыми необходимыми, без которых их не узнать. Вплоть до четырнадцатого столетия в средневековой аллегории безраздельно господствует слово. Надписанная схема, снабженная ярлыком фигура считались более действенными, нежели чисто зрительное воплощение идеи. Только к концу Средних веков обнаружались огромные возможности подробной иллюстрации, да и то по-прежнему в литературном контексте.

Так, английский монах Джон Ридволл сочинил нравственный трактат, в котором, отталкиваясь от «изображения» древних богов, дал классификацию и определения добродетелей и пороков.<sup>33</sup> Довольно отрывка, чтобы показать, как этот типичный средневековый текст продолжает описанную выше античную традицию. Юпитер, например, в системе Ридволла – персонафицированное Милосердие или “*Benevolencia*”, главным образом из-за “благожелательности”, свойственной “жовиальному” характеру. Его отличительные черты сперва перечислены в коротком, рассчитанном на легкое запоминание стихике:

О поэтическом изображении Милосердия под образом бога Юпитера, мы можем сказать, что Юпитер написан так:

С рогами витыми, живет в пустыне  
Весь в орах, в пальмовых листах



Золотом окутан  
 Видом ярок, светом жарок  
 Громами бьет, из рога пьет.

Таковы девять частей картины, кои соответствуют девяти свойством благожелательства и любви. Юпитер потому изображается с витыми рогами, что изображается с головой овна. А это вполне согласуется с добродетелью благожелательства и любви, каковая добродетель стоит во главе, как из всех первая. Ибо овен (*aries*) зовется по греческому слову *Ares*, которое в латыни означает добродетель. Итак, глава сей добродетели овноподобна (*arietinum*), дабы показать преизобилие совершенств, которые отличают милосердие среди других добродетелей, и о которых Августин говорит неоднократно, например, в 15. «О Троице» ...

Вторая часть картины – где Юпитер обитает. Поэты зовут его Амон, что значит «песчаный» (*arenosum*), поелику поют: «Сей могущественнейший Юпитер почитается в песках Ливии, где воздвигнут величественный храм Амону, сиречь Юпитеру, как Лукан упоминает в своих стихах». А сие и впрямь относится к сущности истинной любви и благожелательства, кои проявляются во время нужды и лишений, ибо друзья познаются в беде, как сказал Кассиодор в своей книге «О дружбе».

Потому как песок – место невзгод, ведь на песке (*арене*) в древние времена сражались насмерть гладиаторы, и оттого поэты считали песок арены местом пребывания истинной дружбы. Сенека в одном из своих писем сказал, что тот глупец, кто ищет друзей в чертогах могущественных. Много можно добавить к этому из сказанного в Писании, как это говорится в Притчах, Премудрости и других книгах.

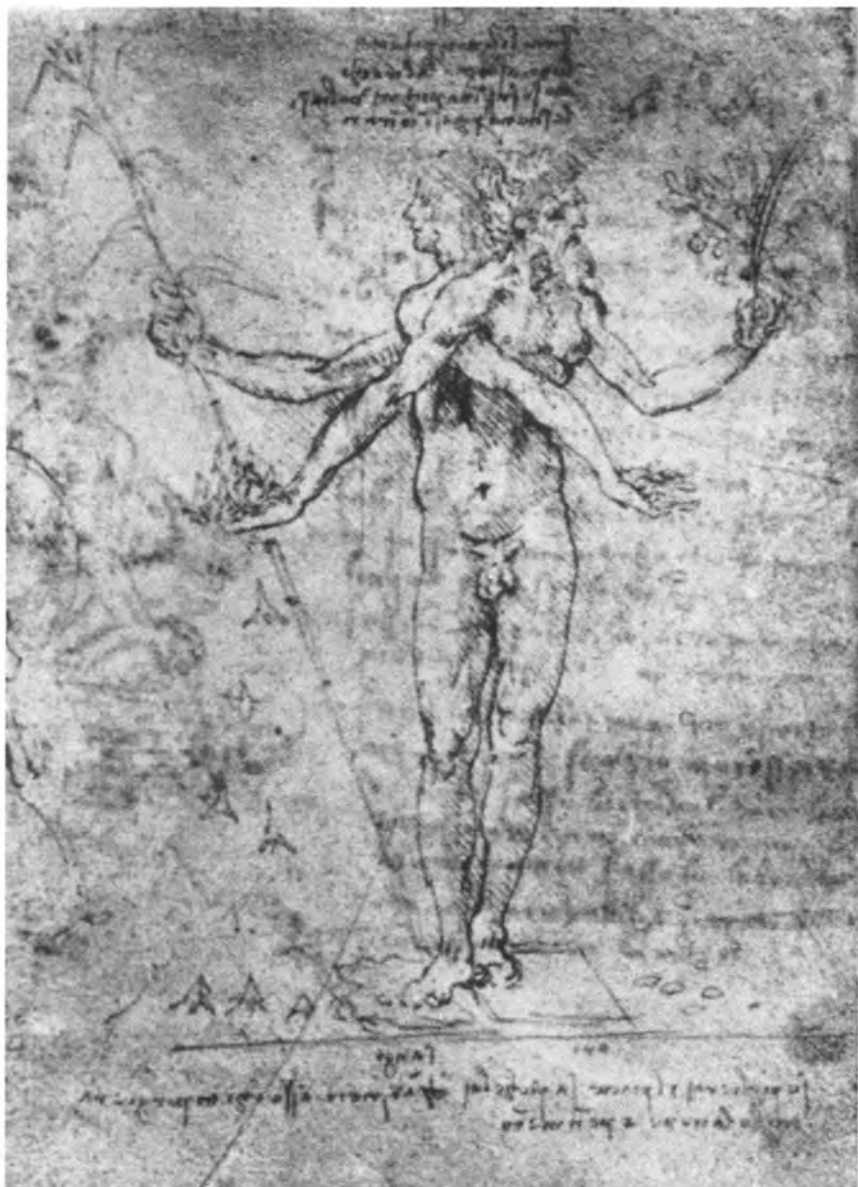
Третья часть картины – как Юпитеру услужают. Ибо поэты говорят, будто орел – оруженосец (*armiger*) Юпитера, и посему поэты рисуют его среди орлов, которые обступают его со всех сторон, как великого владыку – оруженосцы. Как сие относится к милосердию, прекрасно показано писателями. Ведь из «Естественной истории» Плиния мы узнаем, что вид или клекот орлиный всех птиц повергает в трепет и все хищные из их числа от страха прекращают охотиться. Применяя это к добродетели Милости, Гуто Сен-Викторский учит в своем сочинении “*Expositio super regulam beati Augustini*”, что демоны, о которых в Писании иногда говорится как о птицах и крылатых тварях небесных ... ничего так в людях не страшатся,



Юпитер. Из "Fulgentius Metaforalis". Немецкий манускрипт 15-века.  
Ватиканская библиотека, MS. Palat. 1066, fol. 224



Грех. Немецкая ксилография 15-го века. Лондон, Британский музей



Леонардо да Винчи. Аллегория Удовольствия и Неудовольствия. Рисунок.  
Оксфорд. Библиотека колледжа Крайст Черч



Дружба. Из Cesare Ripa, *Iconologia ovvero  
Descrittione dell'imagini universali* (изд. 1603 г.)



Дружба. Манускрипт начала XV века. Рим, Библиотека Казанатенсе

как милости. Если мы хотим раздать свое имение бедным, этого дьявол не убоится, поскольку сам ничем не владеет, когда мы постимся, не страшится, ибо не вкушает пищи, когда мы бодрствуем, не пугается, ибо не спит, однако, когда мы проникаемся милосердием, он ужасается всем своим существом, ибо мы здесь на земле сохраняем то, что он отринул на небесах ...<sup>34</sup>

Как ни близок этот метод внешне к традиции разъяснять загадочные изображения богов и персонификаций в свете нравственной теории, очевидно, что цель, да и последовательность действий у Ридволла прямо противоположны: он строит изображение бога, в котором сочетались бы все качества добродетели, обсуждаемые в нравственной теологии. Его картина – не более чем педагогический прием, собирающий определения в одну кучу, «крючок», на который он вешает рассуждения о благожелательности.

Крайне мало вероятно, чтобы Ридволл хотел увидеть воплощенной свою картину.<sup>35</sup> Известна лишь одна такая попытка, причем относительно поздно, в весьма посредственно иллюстрированном немецком манускрипте пятнадцатого века. И все же едва ли случайно, что Ридволл и его более влиятельный последователь Роберт Холкот любили этот прием – вымышленные описания. Причина уже упоминалась вскользь: она – в «искусстве запоминания», которое блестяще разбирает Фрэнсис Йейтс.<sup>36</sup> Метод этот, применявшийся в риторических школах и среди проповедников, состоял в том, чтобы составить мысленный образ, достаточно яркий и запоминающийся. Образ этот размещался на раз и навсегда заданном каркасе, предпочтительно – на знакомом сооружении. Фигура с головой овна, окруженная орлами – как раз такой образ, который должен впечататься в память и помочь в длинной проповеди, не сбываясь, перечислить все качества Благожелательности. Нет нужды рисовать саму картину, главное, чтобы ее можно было удержать в памяти.

Мы все знаем *versus memoriales*, в которых кратко зарифмованы имена муз или грамматические правила. Читатель может оценить такое же удобство рисованных мнемограмм, излагающих астрологическое учение о связи знаков Зодиака с частями человеческого тела<sup>37</sup>. Связь эту, которая влияла на практику кровопускания, обычно графически изображали линиями,

соединяющими зодиакальные знаки с соответствующими органами. Рисунок из венского манускрипта объединяет их с органами. Здесь голова тоже обращается в овна, руки становятся близнецами, и так далее до рыб, которые образуют ступни. Такая картинка легко западает в память, даже если мы не намерены ею воспользоваться.

Поэтому неудивительно, что делались попытки перевести причудливые образы из сочинения Ридволла, его последователя Роберта Холкота и других теологов в поучительные рисунки. Два такого рода манускрипта, относящиеся к началу пятнадцатого века, опубликованы и разобраны в фундаментальной статье Саксла,<sup>38</sup> который дальше показывает, как эта выдумка была подхвачена и растиражирована новым искусством ксилографии. Да, простые ремесленники, резавшие по дереву, порой запутывались сами и запутывали читателя, однако фигуру, изображающую семь смертных грехов все же можно расшифровать, зная ее истоки. Она стоит на шаре, символизирующем ту же идею непостоянства, что мы видели у Авзония, голову ее венчают павлиньи перья – символ гордыни, она протягивает чашу алчности, груди ее – непотребство, в сердце живет пес и другая тварь, означающая Гнев и Зависть, ее заполненный монетами пояс (впрочем, он прохудился, и монеты сыплются на землю) – скупость, левая обвисшая рука – лень; чудище подгрызает единственную ногу, на которой она так неустойчиво утвердилась; нога эта – человеческая жизнь, а чудище – смерть.<sup>39</sup>

Никто иной, как Леонардо да Винчи использовал такого рода образы для демонстрации нравственных истин. При своем научном интересе к проблеме взаимодействий и любви ко всему замысловатому, он выстроил пиктограмму, которую не расшифровал бы ни один иконолог, если бы не собственные заметки Леонардо и его же более полное разъяснение, которое Педретти выявил в тексте Ломаццо.<sup>40</sup> Разъяснение это настолько сложное, что его стоит привести целиком.

В числе тел, которые неотделимы одно от другого – удовольствие и неудовольствие, одно – прекраснейший юноша с лицом утонченным и приятными, с белокурыми кудрями, другое – печальный и скорбный старик. Изображаются они вместе, потому что одно не бывает без другого; делаются они повернутыми спинами, так как они противоположны друг дру-



гу. Делаются они искусно отходящими с лопаток начиная от одного тела, которым тела их соединяются от этого места вниз. Делается это, чтобы показать, что они имеют одно и то же основание: ведь основание удовольствия – это усилия, вызывающие неудовольствие, в то время как с другой стороны основание и корень неудовольствия – пустые и сладострастные удовольствия. И поэтому одно изображается с тростинкой в правой руке – она пуста и бесплодна, в точности как удовольствие. В правую руку неудовольствия вкладывают горсть водяных орехов – они означают глубокие и ядовитые раны, которыми неудовольствие колет сердце, роняя их на землю, где стоит. Однако в левой руке удовольствие держит перед неудовольствием горсть монет, из которых часть роняет на землю, дабы показать, что неудовольствие заключается в тех суетных земных желаниях, которые предлагает ему удовольствие, в то время как неудовольствие в свой черед держит перед удовольствием рогульник, без которого не может родиться. В левой руке неудовольствие держит ветвь с шипами от роз, показывая этим, что как не бывает роз без шипов, так и остаются одни шипы, в то время как розы, то есть удовольствие, увядают. Итак, стебель розы с шипами может означать лишь, что недолговечные удовольствия вскоре проходят, и что уверенность в настоящем ведет к печальям и сердечной боли. Далее правая нога этого тела стоит на клоке сена, левая же – на золотой табличке, дабы видно было их различие; одна из них, которая есть чувство мирского удовольствия, низкая, слабая и вялая; другая, которая есть чувство неудовольствия, стоит на золотой табличке – она крепкая, сильная и затвердела от боли, как рогульник.

Это чудовище также изображается на кровати, чтобы напомнить о приятных и неприятных снах, посещающих нас ночью, к нашему удовольствию и неудовольствию, и о том, как мы теряем здесь заметную часть жизни, особенно залеживаясь в постели по утрам, когда ум ясен, отдохнул, а тело готово к новым трудам, а также во многих суетных удовольствиях, которым предается здесь ум, воображая невозможное либо наслаждаясь телесным, которое часто служит причиной смерти.<sup>41</sup>

Эти близнецы так же уникальны по форме и содержанию, как любое из творений мастера, однако у чудовищного нагромождения атрибутов есть параллели на севере, где определения и разделы схоластического учения

породили затейливый и удивительный образный строй. Эти фигуры добродетелей, известные по персонификациям со времен Пруденция, должны были теперь нести атрибуты, изображающиеся все их аспекты, обсуждаемые в нравственной теологии со ссылками на Цицерона, Макробия и других.<sup>42</sup> В этой, как назвал ее Эмиль Маль, «Новой иконографии» Умеренность предстает в самом неподходящем для нее виде, который объясняется в сопровождающих стихах:

Qui a l'orloge soy regarde  
Et tous ses faicts temps garde  
Qui porte le frein en sa bouche  
Chose ne dict qui a mal touche  
Qui lunettes met a ses yeux  
Pres lui regarde sen voit mieux  
Esperans mentrent que cremeur (creinte)  
Font estre le josne homme meur  
Au moulin qui le corps soutinent  
Nul exess faire n'appartient

(Кто смотрит на часы, все делает с оглядкой на время. Кто носит во рту удила, не скажет ничего дурного. Кто надевает на глаза очки, яснее видит происходящее рядом. Шпоры показывает, что уважение учит молодых хорошим манерам, а ветряная мельница, на которую она опирается, показывает, что она избегает всяких излишеств.)

В этой фигуре удивительна ее передовая оснащенность. Хотя иллюстрируемые представления, как показала Розамунда Тьюв, насчитывают много столетий, сами атрибуты исключительно новы. Часы, очки, ветряные мельницы – изобретения позднего Средневековья, и даже шпоры были неизвестны древнему миру.

Парадоксальным образом именно эта «современность» новой иконографии вышла из моды с началом Высокого Возрождения. Гуманисты помнили о родстве персонификаций с античными богами; как олимпийцы возвращались во всей своей древней красе, так и аллегорический образ должен был являться в классическом обличье. Как ни восхищался шестнадцатый век всем причудливым и загадочным, чудище Леонардо приш-

лось бы в ту пору не ко двору. И уж тем более нельзя было снабдить персонификацию новейшими изобретениями – образ должен был сохранять видимость “*all’antica*”. И форма, и символика должны были подкрепляться древними авторитетами. В первой же фразе стандартной энциклопедии персонификаций, «Иконологии» Чезаре Рипы 1593 года, формулируется это главное правило, оставляющее за бортом и чудище Леонардо, и новейшую Умеренность:

Для образов, долженствующих означать нечто, незримое глазом, нет правила более краткого и общего, нежели воспроизводить найденное в книгах, на монетах и в изваяниях искусных римлян и греков, либо более древних народов, придумавших это искусство. Ибо обычно видно, что те, кто не стремится к такому подражанию, ошибаются либо по невежеству, либо по избытку гордыни – сии два недостатка сильно ненавидимы всеми, кто стремится к признанию...

### *Рипа и аристотелевская традиция*

Тем более интересно, что часть классически задрапированных фигур Рипы на самом деле выдуманы в Средние Века. Такова его аллегория Дружбы. Эрна Мандовски<sup>44</sup> показала, что она основана на одной из нравственных «картин» Холкота, которая в совершенно иной манере проиллюстрирована в манускрипте начала пятнадцатого века:

Фульгенций рассказывает нам в книге о деяниях римлян (пишет Холкот), что римляне так описывали истинную любовь или истинную дружбу: образ Любви или Дружбы изображался в виде очень красивого юноши в зеленом наряде. Лицо его и голова непокрыты, перед ними имеется надпись «зима и лето». Бок его раскрыт, дабы было видно сердце с начертанием «далеко и близко». По подолю его одеяния написано «смерть и жизнь». Также и ноги его босы.

Разъясняется это так:

Образ делается в виде юноши, дабы показать, что истинная любовь и дружба никогда не старится, и потому должна не слабеть в трудные вре-



Умеренность. Париж, Национальная библиотека,  
Manuscrits français № 9186, fol. 304



Суровость. Из Cesare Ripa, *Iconologia* ovvero *Descrittione dell'imagini universali* (изд. 1603 г.), стр. 568

мена, но всегда обновляться и хранить постоянство в начале и в конце. Образ делается с головой и лицом непокрытыми, чтобы показать, что истинная любовь и дружба искренняя не могут долго таиться в сердце, но выходят наружу, как св. Григорий говорит: «Знак любви – в явленных ею делах».

Надпись «зима и лето», сиречь «нужда и преуспеяние» означает, что истинный друг должен открывать другу свои сердечные тайны и рассказывать о всех своих нуждах.

А на сердце его начертание «далеко и близко» означает, что друга надо равно любить вблизи и вдали.

По подолу написано «смерть и жизнь», дабы показать, что истинная любовь и дружба искренняя должны сохраняться не только в этой жизни, но и в смерти, которую означает подол.

Зеленый наряд означает, что дружба всегда должна оставаться свежей и не охладевать со временем, но зеленеть весь год, как плющ, который во всякое время цепляется за друга и нигде с ним не разлучается.<sup>45</sup>

У Рипы рисунок, как мы видели, совсем не похож, однако текст представляет собой лишь чуть более изящный пересказ Холкота, украшенный несколькими классическими штрихами.

### Дружба

Женщина в белом наряде, однако грубом и оставляющем почти все ее левое плечо и грудь обнаженными; правой рукой она указывает на свое сердце, на коем золатыми буквами начертан такой девиз: LONGE, ET PROPE. А по краю ее платья идет надпись: MORS, ET VITA. Глава ее непокрыта и увенчана венком из мирта и цветов граната, на лбу ее надпись: NIEMS, AESTAS.левой рукой она держит дряхлый вяз, обвитый зеленой лозой.

Дружба, согласно Аристотелю, есть руководимое добродетелью и разумом неизменное проявление и взаимное благорасположение между людьми, имеющими нечто общее в натуре и темпераменте. Белое и грубое одеяние есть чистосердечие душевное, по которому истинную любовь можно издали отличить от любого рода притворства.

Левое ее плечо и грудь обнажены, и сердце являет слова «близко и далеко», поскольку истинный друг, будь он рядом или в разлуке с любимым, всегда оставляет с ним свое сердце, и хотя времена меняются и удача по-

рой отворачивается, сам остается неизменным, готовым жить и умереть за дружбу, как это говорится в девизах, начертанных на челе и по краю платья. Неискренняя же дружба, стоит удаче чуть-чуть отвернуться, рассеивается, как легкая дымка при первых лучах солнца. Непокрытая голова и миртовый венок с цветами граната показывают, что плод гармоничной дружбы и истинного союза распространяет сладостный аромат примерных и достойных деяний и при том без всякого тщеславного и пустого самовосхваления, которое так часто скрывает лесть, враждебная истинной дружбе.

Изображают ее босой, дабы показать ее заботливость и готовность служить, невзирая на неудобства, как Овидий сказал в «Науке любви»: *Si gota defuerit, tu pede carpe viam.* (Нету повозки, приди пешком.)

Наконец, она обнимает дряхлый вяз, обвитый зеленой лозой, дабы показать, что дружба, возникшая в преуспеянии, должна сохраняться всегда, и что дружба должна идти впереди прочих наших забот, памятуя, что не бывает друга столь никчемного, чтобы не сумел отыскать тот или иной способ выполнить долг дружбы.<sup>46</sup>

Отрывок этот довольно скуден, зато показывает главное – как из средневековой дидактики возникла иконология Рипы. Для Холкота рассказ о древнеримском изображении дружбы – лишь отправная точка для нравственной проповеди и природе этой добродетели. Картина не предназначена для иллюстрации, ее цель – помочь запоминанию. На ее примере легче объяснить и расписать общие места, вроде того, что «друг в беде – настоящий друг», «для друга ничего не жалко».

Разумеется, так можно прочесть и текст Рипы. Персонификация напоминает о качествах, которые входят в определение данного понятия.

Возможно, в случае «дружбы» аббат Плюш вновь мог бы возразить, что не узнал ничего нового.<sup>47</sup> Однако у Рипы есть примеры, когда его графическое определение сообщает больше, нежели просто название. Возьмем «Суровость», добавленную в более позднем издании.<sup>48</sup> В нашем понимании это неприятное качество, однако из рисунка и сопутствующего текста мы узнаем, что до переворота во взглядах суровость считалась весьма желательной и изображалась в виде «старницы, облаченной в царские ризы и увенчанной лавровым венком».

Делается она старой, ибо суровость свойственна старости и целью имеет не сдаваться ни на какие уговоры, не склоняясь к легкомыслию или суетности. Она облачена в царские ризы, ибо суровость пристала монархам и государственным мужам. *Severitas regem decet, maiestatem praestat, dignitatem auget*, (суровость прилична царям, умножает величие и укрепляет достоинство), как сказал Франческо Патриччи в «*De Regno*», книга 8, глава 6.<sup>49</sup>

Далее Рипа разъясняет атрибуты, с которыми предлагает изображать Суровость: «Она увенчана лавровым венком, чтобы провозгласить величие и добродетель Суровости, ибо императоров и славных, строгих и суровых мужей венчают лаврами».

Атрибуты, разумеется, усиливают и улучшают дефиницию, добавляя новые сравнения, метафоры или символы (здесь эти слова взаимозаменяемы) определяемого понятия:

В левой руке она держит куб, ибо, как куб означает твердость, поскольку твердо стоит на любой из своих граней (части его вполне соразмерны – совершенство, другим фигурам не свойственное), так и Суровость неизменна, неколебима, духом же тверда и в замыслах постоянна.

Обнаженный кинжал на середине куба стоящий означает, что Суровость – добродетель, неподдающаяся боли, если того требует правое дело, как сказал нам святой Фома, «Сумма Теол.» II/2, глава 157, арт. 2.

В правой руке она повелительно держит скипетр, ведь суровость почти что всегда права, ибо пристало царям и судьям, держащим скипетр, чтобы слова их были истинны, неизменны и нерушимы, как Франческо Патриччи сказал в восьмой книге «*De Regno*».

Рядом с ней помещается тигр, ведь зверь этот по природе яростный и никому не покорствуется. Так же и Суровость не сдается на мольбы ни на что другое, не желая ни в чем уклониться от первоначального намерения, о чем мы читаем в «Энеиде» Вергилия, глава 4: «*Mens immota manet, lachrimae volvuntur inanes*».<sup>50</sup>

Сам Рипа попытался в предисловии разъяснить принцип, лежащий в основе его метода наглядных определений. В качестве придворного повара или кравчего он, вероятно, не был профессиональным мыслителем,



однако старался, по мере сил, оставаться в сфере аристотелевской логики и риторики. Из логики он почерпнул метод определений, из риторики – теорию метафор.

Давайте сперва вспомним, что для Аристотеля определение тесно связано с классификацией. Для него устройство всего мира напоминает устройство животного царства, которое мы по-прежнему классифицируем на роды и виды. Так виды лев и кошка относятся к *genus felis*, входящему в семейство млекопитающих. Человек, по знаменитому определению Аристотеля, животное, но особого рода, т.е. разумное животное; разумность здесь – *differentia specifica*, отличающая человека от других животных. Таким же образом «тройка» может быть определена как принадлежащая к *genus* чисел, однако внутри этого рода есть более узкий вид нечетных чисел и еще более узкий – простых.<sup>51</sup>

Рипа ставит перед собой задачу – создать метод наглядных определений, который соответствовал бы этой процедуре систематического подразделения. Для этого он прежде всего объясняет, каким понятиями намерен заниматься. В первую очередь его интересуют нравственные понятия (такие как Дружба или Суровость), поскольку мир природы, «рождение и тление и состояния небес» не нуждается, по его мнению, в особом наглядном словаре, поскольку с незапамятных времен изображается в образе богов и иллюстрациях к мифам.<sup>52</sup> Он также исключает из рассмотрения пиктограммы, несущие в себе утверждение или отрицание, ибо они относятся к другому виду искусства (о котором мы еще поговорим), а именно, к фигурным девизам.

Категория образов, которые.... составляют предмет этого рассуждения... отвечает определению... которое удобно выразить через посредство человеческой фигуры. Поскольку в точности как человек всегда есть конкретный человек в том же смысле, в каком определение есть мера определяемого, так и акцидентальная форма, представляющаяся внешней по отношению к нему, может быть акцидентальной мерой качеств, которые мы хотим определить...

В переводе со схоластического языка это означает всего лишь, что, по Рипе, *genus* его абстрактных понятий лучше всего обозначить человеческой фигурой, поскольку человеческую фигуру так легко охарактеризо-

вать и отнести к определенной категории с помощью того, что он называет «акциденциями»<sup>53</sup>, то есть разнообразных человеческих качеств и свойств. Каждое из них может быть служить определяющей или отличительной чертой – отделяя понятие Дружбы от Суровости или Удачи.

Но как же объяснить, что одно и то же понятие может быть представлено самыми разными способами, в чем старательно убеждает нас Рипа на страницах своей книги? Нас отсылают к аристотелевскому различию четырех типов определений, соответствующим четырем типам причин – форме, материи, источнику, цели. Изобретатель наглядного определения равно свободен характеризовать понятие согласно любому из этих подходов, иллюстрируя, скажем, причину или следствие Дружбы.

Когда, по этому методу, мы наконец ясно осознаем качества, причины, свойства и акциденции определяемого понятия, на которых будет строиться образ, нам следует искать сходства между этим понятием и вещами материальными, которые заменяют слова, подобно тому, как это делают в образах и определениях ораторы.

Здесь Рипа опирается на аристотелевскую теорию метафор,<sup>54</sup> как она излагается в «Риторике» и «Поэтике». Мы видели, что «атрибуты» – это и впрямь иллюстрированные метафоры. Твердо стоящий куб – удачный образ Суровости, как вращающееся колесо – подходящее сравнение для изменчивой Фортуны.

Среди аристотелевских метафор есть класс – «метафоры пропорций», когда, например, чаша называется щитом Вакха, или щит – чашей Марса. Ясно, что щит для Марса – то же, что чаша для Вакха, значит, одно можно заменить другим. Рипа старается подогнать свои атрибуты под этот класс метафор, объясняя, например, что столп может характеризовать понятие силы, поскольку столп для здания – то же, что сила для человека. Он предпочитает этот принцип простому сравнению, когда, например, Великодушие символизирует лев, «поскольку у львов часто встречается это качество».

Обе процедуры, впрочем, допустимы, поскольку определяют «существенные» качества понятия. А вот что по мнению Рипы недопустимо – это целиком сосредотачиваться на «возможных качествах», когда, например,

Отчаяние изображает повесившийся самоубийца,<sup>55</sup> или дружбу – двое обнявшихся людей. Он хочет сказать, что это – иллюстрации частных событий и, таким образом, лежат вне царства определений. Да, внутри определений такие «акцидентальные» черты разрешаются и даже приветствуются. У Печали выражение лица должно быть безусловно иное, чем у Радости. Впрочем, неверно было бы изображать Красоту просто очень красивой, «ибо это было бы лишь объяснением *idem per idem*». Посему он изобразил Красоту с головой в облаках и «сходными соответствующими деталями».

Весь пафос предисловия делает ясным, что для Рипы искусство сочинения персонификаций входит – как сказал бы он – в *genus* риторических приемов. Одни образы «убеждают нас через зрение, другие действуют на волю посредством слов».

В ответ на возражения он мог бы сослаться на старую педагогическую традицию, согласно которой демонстрация *ad oculos* действеннее любых словесных наставлений.<sup>56</sup> Гораций изложил ее в знаменитых строках «Науки поэзии»:

*segnius irritant animos demissa per aurem  
quam quae sunt oculis subjecta fidelibus.*

(Что к нам доходит чрез слух, то слабее в нас трогает сердце,  
Нежели то, что само представляется верному глазу (пер. Н. Дмитриева).

Итак, по всем этим параметрам подход Рипы легко вписывается в аристотелевскую традицию. Однако есть мотив, который сложнее согласовать с его рациональной задачей – это отношение к древним знаниям. Мы столкнулись с этим в начале книги; к этому Рипа возвращается в конце введения, когда возводит свое искусство к «изобильной мудрости» древних египтян. Он сравнивает метод составления образов с мудрецом, который много лет обитал в пустыне, но, возвращаясь к людям, облачается в пышные одежды, дабы великолепие наряда заставило их увидеть великолепие его души. Пифагор научился искусству облачать мудрость у египтян, Платон тоже; и разве Христос не одевал Свою мудрость в притчи?

Так вот, мудрость египетская была как человек уродливый и дурно одетый, которого опыт научил обряжаться, ибо дурно скрывать указания на сокровища тайные, а надо, чтобы каждый, потрудившись, мог достигать счастья.

Сие обряжение означает составление телесных образов в цвете и в большом разнообразии пропорций, вида изящного и красивого ... чтобы никто не остался равнодушным и у каждого возникло желание разузнать, отчего они так нарисованы и составлены. Это любопытство еще усиливается подписанными внизу именами, и, думаю, правило подписывать изображение должно соблюдаться всегда, кроме как если задумана Царица загадок, ибо, не зная имен, невозможно проникнуть в смысл, разве что в случае самых избитых рисунков, коих использование сделало их общеузнаваемыми.

Из этих слов видно, как Рипа сдает позиции. Вначале он объявил, что по правилам игры можно использовать лишь те атрибуты, которые известны с древних времен, заканчивает же тем, что возводит к древнему Египту не самые символы, а лишь искусство их составления. Историкую понятно, почему Рипа не сумел рационально объяснить необходимость древней традиции в составлении символических изображений. Это, как мы увидим – эхо неоплатонического учения об иероглифах, соперничавшего со схоластической аристотелевской доктриной, которую представлял Рипа. Более последовательное объяснение связи между эзотерической традицией и *Icones Symbolicae* мы найдем в речи Джарды.

### III. Неоплатонизм: Джарда и его предшественники

К 1626 году, когда Джарда составлял свою речь в похвалу персонификаций, справочник Рипы вот уже 33 года как шел нарасхват, выдержав 8 изданий. Джарда, очевидно, знал книгу и, вероятно, высоко ее ценил. Сам метод, которым он расписывает атрибуты шестнадцати Свободных искусств, настолько близок к методу Рипы, что нет смысла в длинных цитатах. Даже во вступительном похвальном слове Джарда заимствует мотивы из приведенного отрывка. Но здесь-то и заметна разница. Случай требовал образцового эпидектического красноречия, и те выражения, к которым прибег Рипа, сразу вводят нас в иную интеллектуальную атмосферу.

«До изобретения символических образов [говорит он] искусства и науки бродили среди людей подобно странникам и чужакам. Никто не узнавал их с виду, да и по именам – упоминаемые вновь и вновь, то как раздел философской школы, то как отрасль знания, но едва ли произносимые, они ис-

чезали, подобно тени. Никто бы и не удержал их в памяти (разве что люди ученые, коли их это занимает), когда бы сие небесное установление – изображать в Символических Образах – не удерживало перед глазами и умами благороднейшую природу оных искусств, а лицемерие их прелести не подвигало бы к учению даже невежественных. Ибо, ради веры небесной и человеческой, что может явить мощь этих превосходных дисциплин более убедительно, что может служить более приятному отдыху и что глубже растрогает наше сердце, нежели сие высокоученное употребление Символических образов?

Прочие способы, какими они могут быть показаны, весьма многочисленны и не лишены достоинств, но все они для восприятия требуют острого ума. Символические же образы являют себя созерцанию, они проникают в очи смотрящему и, через очи, в мозг, возвещая свою природу прежде внимательного рассмотрения, и так осмотрительно себя смиряют, что невеждам предстают как бы под маской, остальным же, если те хоть самую малость обучены, в подлинном обличии и без маски. Сколь благолепно они сие исполняют, Приятность сама, умеи она говорить, едва ли сумела бы выразить».

Во-первых, всякий образ и подобие, облаченные в слова или в краски, обладает сим качеством, кое весьма восхищает внимающих и лицезреющих. Посему мы видим, что мудрейшие из поэтов и ораторов, коим дано смешивать в своей речи приятность с полезностью, часто прибегают к поэтическим и риторическим образам. Далее, мы сильнее всего восхищаемся образом лица или предмета, которые сильнее всего любим – ибо образ этот тогда действует замещающе и мы покорно принимаем его взамен отсутствующего. И, наконец, не потому ли греки и римляне, мудрейшие из народов, наполняли общественные и частные здания образами самых своих выдающихся мужей, что образы в величайшей степени наделены властью возбуждать в душе созерцающего любовь к изображенному? И, если бы не это, стали бы члены правящих домов, имеющих дочерей на выданье, слать их старательно написанные портреты соседским принцам?<sup>37</sup>

Ничто не указывает, что для Джарды его *Icones Symbolicae* – не просто педагогический прием, цель которого – внушить идеи и определения искусств. Лишь акцент на любовь, как на движущий механизм восприятия высших истин указывает на платонические убеждения.

### **Платоновская вселенная**

Разумеется, теологу вполне естественно обратиться к этому элементу христианской мысли. Ведь христианство унаследовало от платоновского учения существенный довод в оправдании символизма – его можно назвать доктриной двух миров. Наш мир, мир ощущений каким мы его знаем, в этом толковании – всего лишь несовершенное отражение мира умопостигаемого, мира духовного. В одной из первых попыток изложить свою доктрину Платон одновременно подходит к необходимости символической. Миф, рассказанный в «Федоне» – сам по себе блестящая иллюстрация к использованию символического метода. Это то место, где Сократ в последние часы своей жизни объясняет, что живем мы не на поверхности земли, под чистыми небесами, но где-то внизу:

А мы, обитающие в ее впадинах, об этом и не догадываемся, но думаем, будто живем на самой поверхности Земли, все равно как если бы кто, обитая на дне моря, воображал, будто живет на поверхности, и, видя сквозь воду Солнце и Звезды, море считал бы небом. Из-за медлительности своей и слабости он никогда бы не достиг поверхности, никогда бы не вынырнул и не поднял голову над водой, чтобы увидеть, насколько чище и прекраснее здесь, у нас, чем в его краях ...

В таком же точно положении находимся и мы: мы живем в одной из земных впадин, а думаем, будто находимся на поверхности, и воздух зовем небом в уверенности, что в этом небе движутся звезды ... Но если бы кто-нибудь все-таки добрался до края или же сделался крылатым и взлетел ввысь, то, словно рыбы здесь, у нас, которые высовывают головы из моря ... увидел бы тамошний мир. И если бы по природе своей он был способен вынести это зрелище, он узнал бы, что впервые видит истинное небо, истинный свет и истинную Землю. А наша Земля, и ее камни, и все наши местности размыты и изъедены точно морские утесы, разъеденные солью ... в море ... ничто не достигает совершенства ... И еще куда больше, видимо, отличается тот мир от нашего!<sup>58</sup>

Объясняя, как совершенен этот верхний мир, Сократ вновь прибегает к тому, что мы назвали бы иллюстрацией по пропорции: «Что для нас и для нужд нашей жизни вода, море, то для них воздух, а что для нас воздух, для них – эфир».

Более того, Сократ ясно говорит, что само это описание – не более чем намек на истину, которую нельзя передать земными словами. Ибо, как мы знаем из того же Платона, «дискурсивная речь» – негодное средство для передачи истины. Те, кто способны вознестись в умопостигаемый мир, воспринимают там истину непосредственно, в озарении, без слов и доводов. У входа в царство идей, царство чистого духа, куда стремится поэт, провидец и любящий, можно и нужно отбросить костыли диалектического разума.

Словами апостола Павла, освятившего это учение для христианского мира: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан».<sup>59</sup>

Хорошо известно, как заботился сам Платон, чтобы эти возвышенные прозрения не спутались с обманчивыми сообщениями чувств, и что он отрицал искусство как раз за его обращение к низшим отделам души. Современная живопись была в его представлении не лучше жонглерства.<sup>60</sup> Иное дело – древние изображения мудрых египтян. Их неизменные формы явно не заслуживают такого же порицания, ибо воплощают неизменную мудрость. И хотя Платон не говорит прямо, что они таким образом ближе к умопостигаемому миру идей, это явствует из его слов.

Так или иначе, Идеи, обитающие в сверхчувственном мире, могут быть постигнуты лишь в интеллектуальном прозрении. В каком бы виде не представлял их себе Платон (если вообще наделял их какой-то формой), вполне естественно, что они начали обретать зримый облик в терминах персонификаций абстрактных понятий, которые всегда воспринимались как спутники бессмертных.

Нелегко сказать, когда началось это смешение, но в сочинениях неоплатоников и, в первую очередь, христианских гностиков оно уже развернуто полным ходом. Идея Премудрости, Софии, становится в гнозисе духовным существом женского пола, способным предстать в видении.<sup>61</sup> Само неоплатоническое представление об иерархии, связывающей Бога с чувственным миром непрерывной цепочкой существ, готово было впитать платоновские идеи и отвести им место в сверхнебесных сферах. Здесь не было ничего, неприемлемого для христианства, и блаженный Августин поселил платоновские идеи в уме Божества.

### **Христианское толкование**

В одном отношении, разумеется, христианское учение решительно отходит от платоновской традиции. У самого Платона нет и намека на то, что высший мир хочет явить себя обитающим во тьме. Это мы стремимся к высшему миру, видя его отражения в этой жизни. Да, в неоплатонизме Благодать Единого переливается через край и посылает вниз свои эманации по цепочке существ, но даже здесь высшее не вступает в деятельное общение с низшим.

Христианство связало эти два мира в таинстве Боговоплощения и доктрине Откровения. Слово стало плотью, и Бог говорит с человеком не только через Писание, но и через все Творение и всю Историю. Символизм, как мы читаем у Джарды – форма Откровения, которую Бог в Своей милости сотворил, чтобы открыть человеку Идеи, обитающие в Его уме:

В богатом уме Божества процветали, до того как началась память столетий, ныне процветают и присно будут процветать в качестве Его дочерей, ни в чем не отличимые от своей матери, прекраснейшие добродетели, Мудрость, Благодать, действенная Мощь вещей, Красота, Справедливость, Достоинство и все прочие. Им более всех пристали известность и любовь. И все же, из-за слепящей лучезарности своей природы они не доступны познанию, и, непознанные, недоступны любви. Что же Богу, их отцу, делать? Негоже, чтобы столь славные дочери во всю Вечность пребывали с Ним в свете уединенно, скрытые от внимания людей. Но как сделать, чтобы люди их заметили, коли слепящее сияние божественных добродетелей, с одной стороны, и слабость нашего восприятия с другой, такое составляют препятствие?

Он сказал – и словом все стихии, а стихиях все виды вещей, все животные на земле, все роды птиц в воде, все разнообразие птиц в воздухе, все твари огненной сферы, все звезды небесные со всем их светом – все обратил во множество Символических Образов совершенных, и сделал их, и сотворил, и поместил в Библиотеку этой Вселенной, или, если вам так больше нравится, в этот театр, на созерцание человеку.

Так пусть же приходят смертные, пусть только спросят, и отрицают, если смогут, что легчайший доступ к созерцанию Вещей Божественных перед ними открыт, ибо все вещи, воспринимаемые чувствами, суть их образы,



да, несовершенные, но все же позволяющие судить по их действиям и обличью о достоинстве Божественных материй.<sup>62</sup>

То, что излагает здесь Джарда, можно назвать доктриной множественных откровений. Бог раскрывает Себя во всем, надо лишь научиться читать Его знаки. Ранее в этой книге<sup>63</sup> я касался учения о смысле вещей в связи с библейской экзегезой. Божественный язык вещей отличается от языка слов – он и богаче, и туманнее. Джарда опирается на авторитет этого учения, когда утверждает, что «все животные на земле, все рыбы в воде, все птицы в воздухе» и т.д. составляют книгу природы, которая, если правильно ее прочесть, подкрепляет и дополняет Писание. Пеликан предвосхищает Христа и его жертвенную любовь, жемчужина – рождение Девы Марии. Важно осознать, какой потенциал скрывается в этой традиции. Мыслитель аристотелевской школы может толковать ее рационально, предлагая пеликана в качестве удачной *метафоры* Христа. Неоплатоник же может в любой миг возродить популярный взгляд, согласно которому Бог Сам предвосхитил в пеликане Свою жертвенную любовь.

Все, что верно для Книги Природы, верно и для древней мифологии. Средние века унаследовали от поздней античности взгляд, согласно которому мифы и предания, оставленные поэтами, если правильно их прочесть, поведают то же, что и созерцание природы.<sup>64</sup> Те, кто в это верил, отнюдь не принижали значение Библии как главного орудия Божественного откровения. Напротив. Они были убеждены, что языческая наука лишь в скрытом виде содержит те самые истины, которые Бог явил людям в Писании. Ведь Бог говорил не только с Моисеем. Первые люди Золотого века были еще так близки ко времени творения, что знали некоторые тайны вселенной. Однако эти мудрецы упрятали истину в загадочные рассказы и образы, чтобы она не досталась невеждам.

Что-то от этой веры и ныне подспудно живет в европейской мысли. Мы знакомы с учением об эзотерической традиции, уходящей корнями в загадочное начало времен, явленной и одновременно сокрытой в мудрости Востока. Сочинения флорентийских неоплатоников – того же толка. Те, кто рассчитывает увидеть в них просветленный мир классической красоты, быстро разочаруется. Нас постоянно отсылают к мифическим мудрецам Востока, египетским жрецам, Гермесу Трисмегисту, Зороастру,

а из греков – к тем, кто якобы обладал тайными знаниями: Орфею, Пифагору и, конечно, к Платону – его упоминания мифов и Египта вполне вписываются в представление о неразрывной эзотерической традиции.<sup>65</sup>

Джарда, как мы видим, старается все же не совсем оторвать этот взгляд от христианских представлений. Для своей речи он выбирает рассказ из Флавия, согласно которому еще непадший Адам или Сет до потопа записали все знания на двух нерушимых столпах, откуда их получили египтяне, которые, в свою очередь, передали знания грекам.<sup>66</sup> Таким образом, язык символизма, как и язык Писания, получен прямо от Бога:

Это тайное знание с начала рождения мира было известно мудрейшим первоначальных времен; от них исходит обычай составлять образы, который передавался через последующие века пишущими почти всех народов и дошел, наконец, до нашего времени. Кто, сведущий в древностях, не знает о двух памятных столпах – один из кирпича, дабы противостоять огню, другой из мрамора, дабы не страшился воды – на которых все науки записаны и выбиты на потребу последующим поколениям?

Ибо с этих столпов египтяне позаимствовали превосходное учение об иероглифах, которым мы так восхищаемся. Греки пошли по их стопам и все Искусства и Науки, без исключения, украсили Символическими Образами. Есть ли такой камень или металл, в котором они не запечатали бы облик наук? Есть оттенок или цвет, которым пренебрегли? И не та это вещь, чтобы тешить вульгарное знание, но несравненно величественная, наполняющая сердце неизмеримым восторгом.<sup>67</sup>

Философски должно быть ясно, почему христианский платоник так усиленно подчеркивает, что символизм в качестве кода получен от Бога и передавался в истории – в платоническом толковании символ есть несовершенное отражение более высокой реальности, пробуждающее нашу тягу к совершенству. У Платона эта тяга объясняется учением о воспоминаниях; мы созерцали это совершенство, пока наши души не загнали в тела, и, едва оживают воспоминания о более высоком состоянии, душа устремляется на поиски истинного дома. Христианство не позволяло философу полностью принять центральное положение платонизма, по которому все знания суть воспоминания; раз Бог создает всякую душу при зачатии, в ней нет места «анамнезу» прошлых состояний. Тем, кто хотел

оставаться платониками, пришлось в той или иной мере заменять память индивидуума на теорию памяти человечества. Это человечество в традиции символизма сохранило в памяти знание, которое Бог вручил Адаму до грехопадения. Единственный кроме этого источник знания – откровение в Писании. Однако в Писании Бог тоже говорит с нами не только напрямую, но и в символах; эти символы, если правильно их прочесть, по-прежнему открывают платоническую, или, вернее, неоплатоническую вселенную.

### Дионисий Ареопагит

Текст или тексты, ставшие связующим звеном между платонизмом и христианством – это сочинения, подписанные именем Дионисия Ареопагита, языческого философа, которого обратил своей проповедью апостол Павел.<sup>68</sup> С ними идеи позднеантичного неоплатонизма получили доступ в христианскую теологию. В свете псевдо-дионисиевых комментариев на Небесные Иерархии изучалось откровение и была установлена двойная функция символизма, так сильно повлиявшая в этих вопросах на все западное мышление.

В начале «Комментариев» Ареопагит защищает Священное Писание от нападок, что там де использованы символы грубые, не годные для духовных истин. Есть два способа приблизиться к Божественному – через утверждение (катафасис) и через отрицание (апофасис).<sup>69</sup> В откровении есть и то, и другое. Оно представляет духовные сущности через сравнение с такими почтенными понятиями как Логос, Нус или через образ Света. Однако в такого рода символическом языке таится опасность. Он может ввести в заблуждение, которого верным надлежит всячески избегать. Читая Священное Писание может понять его буквально и вообразить, будто небесные существа – и впрямь «богоподобные мужи, сияющие нездешней красотой, одетые в блистающие одежды... или другие подобные фигуры, посредством которых в откровении дается представление о духах небесных».<sup>70</sup> Чтобы такого смещения не произошло, святые авторы явленных писаний сознательно пользовались нелепыми символами и сравнениями, чтобы мы не цеплялись за буквальный смысл. Порой нам помогает самая уродливость сравнений. Когда в небесных обителях встречаются кони и львы, мы не можем счесть эти образы реальными, и наш ум

устремляется на поиски более высокого смысла. Так внешняя несообразность символов в Священном Писании на деле ведет к постижению духовной истины. Загадочные образы скрывают от невежд священные тайны, для посвященных же они – первая ступень лестницы, по которой мы восходим к Божественному.

### *Два способа*

В этом толковании есть некая двойственность в отношении к символу, которая закрепилась в западной мысли. Символ-аналогия опасен уже тем, что ум может принять отражение за реальность. В рациональном мышлении католической церкви эта опасность часто подчеркивалась, дабы смешение образа с первообразным не привело к идолопоклонству или к такому иконопочитанию, какое распространилось в восточной церкви. Согласно знаменитому определению папы Григория I изображения допускаются лишь затем, чтобы учить неграмотных Священному Слову. Строго говоря, следовало заботиться, чтобы их воспринимали как пиктограммы и не более того.

Документ, написанный в постреформационной Италии показывает, как остро стала ощущаться эта опасность с развитием на протестантском севере иконоборческого движения.

По поводу своего конфликта с братством Санта Мария дела Стекката в Парме Джулио Романо пишет в 1541 году:

Слышал также, будто винят меня за то, что написал Бога Отца, иже есть невидим. Отвечаю, что, кроме Христа и Мадонны, пребывающих на небесах преображенной плотию, все остальные святые, души и ангелы невидимы, а все же их издревле пишут, и для Вашей Милости не новость, что живопись – Писание для невежд и простолюдуя...<sup>71</sup>

Значит ли это, что фигура Бога Отца – всего лишь условный знак, подобие букв алфавита? Безусловно, можно было бы принять и такой радикальный взгляд, но, если следовать Дионисию и другим экзегетам, окажется, что это необязательно. Ибо символы в Библии не условные. Если Святого Духа после крещения Христа видели «в виде голубине», значит, Святой Дух принял это обличье. То же, разумеется, должно относиться к явлению Бога Отца Моисею или видению Иезекиаля. Есть теофании,

в которых Бог Сам избирает форму, в которой хочет явиться людям. В более широком смысле само Писание можно считать такого рода теофанией, образами и словами которой Божество являет свою природу. К этому-то языку Божественного и следует на самом деле применять анализ Дионисия.

Есть два противоположных способа, которым Бог говорит с людьми в символах: представляя подобное через подобное или наоборот, через непохожее. В наших терминах это Красота или Загадка. И то, и другое может быть знаком Божественного.

Более того, одно не исключает другого. Всякий, кто вслед за Данте поднялся к вершине его видения, помнит и дивную красоту, и неизмеримую загадочность. То, что увидел Данте и сходно, и несходно с Божественным присутствием – лучезарная тайна.

Однако для ясности изложения будет удобнее различать два способа, называемые Ареопагитом, когда высшее изображается символически либо через аналогии с красотой, светом и золотом, либо апофатически – через уродливое и загадочное.

### ***Аналогический символизм***

Оба эти представления обсуждались и применялись лидерами неоплатонического возрождения во Флоренции. В философии Пико дела Мирандолы образ трех миров, который у Сократа служит намеком на непостижимую истину, становится почти описанием слоистой вселенной неоплатоников. Вселенная в этом представлении – огромная симфония соответствий, в котором каждый уровень существования указывает на другой, более высокий. Именно благодаря этой взаимосвязанной гармонии один предмет способен обозначать другой, а, размышляя о видимом, можно прозреть невидимое. В комментарии на первые главы Библии, названном «Гептаплус»,<sup>72</sup> Пико систематически применяет метод дионисиевой экзегезы к своему учению о трех мирах, земном, небесном и сверхнебесном, каждый из которых отражает остальные, а все они отражаются в «малом мире», то есть в человеке.

Все, что есть в совокупности миров, есть также в каждом из них, и ни в одном нет ничего такого, чего бы не было в каждом из других... все, что существует в дольном мире, есть также в горнем мире, но в более возвышен-

ной форме; и все, что есть горе, можно наблюдать и долу, но в ухудшенном, можно сказать, испорченном виде... В нашем мире огонь существует как стихия, в небесном мире ему отвечает солнце, в сверхнебесном – серафическое пламя Ума. Однако судите о различии: стихийный огонь опалает, небесный дает жизнь, сверхнебесный – любит.

Это – метод аналогий, который мы видели у Платона. Однако назначение и статус символа слегка изменены под воздействием христианства. У Платона свет и красота – тоже отражения Божественного. Земная любовь, вызываемая земной красотой – низшая ступенька лестницы, ведущей душу к созерцанию самой Красоты. У Пико эта доктрина аналогий систематизирована и обобщена. Все в горнем мире можно понять через соответствие в дольнем. Для этого нужно лишь тщательно изучать традицию, которая сохранила для нас шифр.

Древние отцы не могли бы представлять один образ другим, не зная они таинственных связей и гармоний Вселенной. Иначе не было бы никакой причины представлять некую вещь одним образом, а не супротивным.<sup>73</sup>

Мы видели, что Джарда согласен с этим представлением о традиции. Не менее многословно он объясняет, что и по его мнению символ – более грубая материальная форма незримой сущности: Идеи, обитающие в сознании Бога, либо ускользнут от нас, либо ослепят наш взор.

Подобно тому, как огонь, питаемый более грубым материалом, зрим, когда же возвращается в присущую ему обитель из-за чистоты своей ускользает от человеческого взора, так и благороднейшие искусства, столь отвлеченные от чувств, тем хуже воспринимаются нами, чем чище сами по себе становятся; но, если обретут конкретность посредством материала, доступного нашему уму, чрез превосходное смешение красок, нам проще их охватить<sup>74</sup>.

И не только охватить, но и полюбить. Джарда разделяет платоническое убеждение, согласно которому любовь ведет к пониманию.

Ибо Любовь объемлет Понимание как кровная родительница, которая никогда не родит в уме прекраснейшее дитя любви, коли не сочетается

браком с благолепным и добрым. А что благолепнее от природы или создано Богом бессмертным лучше, чем самые Добродетели и Науки? Если б только человеческие очи могли их зреть, как прочие вещи, воистину бы они возбуждали во всех сердцах столь изумительную любовь к себе, что все люди отвергли бы похоть, забыли бы жажду власти, оставили бы стремление к богатству и толпами бы устремились за ними.

Ныне же Науки, царицы и правительницы всяких знаний и судьи во всяких деяниях, хотя, по природе своей, не только затмили бы светом звезды, но и самое солнце померкло бы с ними в сравнении, все же незримы человеческому уму, заключенному в черной ночи тела, ибо оно не могло бы вынести их блистания, не отведа очей. Ибо ум есть око души ...

Ибо все мудрейшие согласились, что невозможно любить никакую вещь, если не воспринимаешь ее разумом или иными чувствами. А как чувства наши воспринимают только вещественное, то и ум наш в нынешнем униженном состоянии воспринимает только телесное. Сколь же велик наш долг тому, кто изобразил самые Искусства и Науки в образах, так что теперь мы можем не только узнать их, но и созерцать очами, и видеть их, и почти что говорить с ними о множестве вещей!<sup>175</sup>

Преувеличенный язык Джарды не мешает нам увидеть всю важность его взглядов для искусствоведения. Классический платонизм, как мы знаем, искусство отвергал. Да, неоплатонизм смягчил эту позицию, но до сих пор влияние этой традиции изучалось главным образом в связи с новой эстетикой. Со времен Панофского нам известна знаменитая история этого течения, утвердившего за художником способность видеть сквозь брэнное красоту умопостигаемого мира.<sup>76</sup>

Джарда напоминает нам, что вера в такую способность еще не означает автономии художника. Раз его образы не только несут знания неграмотным, но и дают понимание через любовь, значит, его мастерство может служить церкви. Несмотря на все предостережения Ареопагита, средний верующий едва ли усомнится, что небесные обитатели умопостигаемого мира несказанно прекрасны. Всякий раз, как Божество являлось в видении пророкам, святым или таким поэтам, как Данте, главное их впечатление было – красота и свет. Хотя теологи Тридентского собора старательно обошли этот опасный вопрос, чувствовалось: пророческая способность

художника видеть прекрасное, при должном руководстве, способна приоткрыть верующим духовный мир.

Можно возразить, что в этом отношении контраст между разными периодами и стилями церковного искусства порою преувеличивается. Когда Рафаэль писал Сикстинскую мадонну, предстающую как бы в видении, он безусловно прибег к своей способности видеть духовное, чтобы облечь в красоту Царицу Небесную. Джованни Беллори во второй половине семнадцатого века сформулировал метафизическую эстетику Академии, то есть платонический символ веры в своей речи об Идее, но тот же Беллори оставил нам восторженное описание того, что мы назвали бы типично барочной версией небес – росписи купола Сан Андреа дельла Валле в Риме работы Ланфранко (1625-8).

Описав фигуры Ассунты и Христа, перечислив прочих святых и патриархов, Беллори переходит к ангельскому хору вокруг фонаря купола и здесь-то уже дает полную волю своему восхищению:

Через равные промежутки воздуха и света открываются райские розовые облака, пронизанные светом, и на них – радостные и соразмерные ангелы, которые устремляются к центру; младенцы и отроки, которые купаются в лучезарном сиянии, производя звуки и песни игрой на флейтах, скрипках, тимпанах и множестве других музыкальных инструментов. На высоте уменьшающиеся круги растворяются в еще более ярком золотом свете и тают в беспредельном сиянии, где лучатся херувимские головки столь неуволимо очерченные, столь сладостно написанные, что чудится, будто с безмолвной картины льется небесная музыка... Безусловно гармония столь ошеломляющих картин увлекает нас ввысь, и, созерцая их, глаз и мысль не устают пересекать небесный простор.<sup>77</sup>

Всякий, прочитавший этот отрывок во всей его полноте, согласится, что переживания Беллори отнюдь не только эстетические. Ланфранко предложил ему видение небес, возможность заглянуть в рай. Похоже, ни художника, ни критика ничуть не страшит опасность спутать великолепный символ с более высокой реальностью.

И впрямь, существует довольно много свидетельств, что этот конкретный вопрос тревожил после-тридентскую церковь куда меньше, чем можно предположить, читая решения собора. Рациональная граница между



символом и реальностью, субъективным видением и объективным фактом на росписи барочных сводов стирается едва ли ни нарочно.

Хороший пример такой двойственности – фрески бенедиктинского монастыря Мелк в Австрии.

Художника попросили изобразить восшествие святого Бенедикта на небеса.<sup>78</sup> Такого рода апофеозы стали почти обязательными для церковных сводов, но это программа отличается от сходных тем, как стремились ее составители показать объективную правду изображаемого события. Согласно легенде, в тот миг, когда святой скончался на Монте Кассино, двум монахам в совершенно разных местах предстало одинаковое видение. Обоим следовало изобразить окруженных ангелами в разных частях свода, откуда бы они наблюдали за восшествием святого в ангельские сферы. Что особенно интересно для нас: в сцену, подтверждаемую независимыми свидетелями, включены персонификации – Религия помогает, а Идолопоклонство не может воспрепятствовать победному шествию святого, которого сопровождают Целомудрие и Покаяние, две его отличительные добродетели. Они так же видны монахам, как сам святой и ангелы.

Без сомнения, если б ученого теолога, написавшего эту программу полатыни, допросили с пристрастием, он бы ответил теми же доводами, что некогда Джарда: истинные небесные события неизобразимы, но образы, виденные избранными и написанные художником – по крайней мере достойное отражение более высокой реальности, некий на нее намек. Вид разверстых небес, в которых персонификации общаются с ангелами – сам по себе аналог постижению такой реальности. Духовные сущности нельзя изобразить символическими образами, как нельзя описать и иными средствами, но подобные образы хотя бы иллюстрируют иерархическую структуру мира, по-прежнему хранящего родство со слоистой вселенной Платона.

И на иезуитской сцене и в бесчисленных картинах земные события повторяются или отражаются на более высокой сцене абстракциями, в которых, скажем, низвержение идола конкретным святым разыгрывается вновь как победа Религии над Идолопоклонством. Именно это отражение на более высоком уровне придает смысл происходящему внизу.

Насколько в семнадцатом столетии укоренилась эта привычка, насколько

ко близко оказалась она связана с живописью, видно из еще одного текста, описывающего барочную потолочную роспись. Заканчивая описание знаменитой фрески *Divina Sapientia* работы Сакки в Палаццо Барберини в Риме Н.Тетиус вспоминает, как этот символ обрел для него жизнь. Однажды, узнаем мы, Урбан VIII был во дворце и сидел под фреской, когда, по чистой случайности, для поучения был выбран отрывок про Божественную Премудрость. Все присутствующие были потрясены мистическим совпадением.

Наконец-то мы смогли узреть Божественную Премудрость, которую доселе видели лишь смутно, скрытую покрывалом, открыто и без помехи, так что каждый мог ее созерцать: ее божественный и светлый архетип (archetypam) в Священном Писании, ее прототип (prototypam) в Урбани и ее изображение (естурам) в живописи. Какой свет, какое величие наполнили комнату и явились всем, окружавшим вдохновенного князя. По правде сказать, мнилось, что самые стены скажут от радости (parietes ipse gestite videbantur) и поздравляют себя с этой высокой честью. Мы же преисполнились радостной уверенности и как будто перенеслись в присутствие самой Божественной Премудрости (quasi in ipsam Sapientiam Divinam rapti), так что в будущем не будет для нас ничего темного и непроницаемого.<sup>79</sup>

У трех приведенных текстов – описания Беллори, программы Мелкского потолка и рассказа Тетия о пережитом в Палаццо Барберини – есть общая черта: упор на экстагические провидческие состояния. Связное философское объяснение этих состояний можно найти в первую очередь в неоплатонизме. Оно основано на уже упоминавшемся платоновском учении о трех видах знания.

Нижайшая из этих форм – это, разумеется, знание, полученное нашими чувствами и не заслуживающее иного названия кроме как «мнение». Более высокая форма достигается рассуждением, идущем диалектически шаг за шагом. Покуда душа заключена в теле, мы должны обходиться этими двумя несовершенными провозжатыми, чувствами и разумом, и не способны охватить всю истину целиком, но должны использовать костыли силлогизмов. Высочайшая форма знания – та, которая человеку обычно недоступна, ибо это процесс умного интуитивного постижения идей или

сущностей напрямую, «лицом к лицу». По Платону мы обладали этим знанием до своего рождения и вновь обретем его, как только сбросим оболочки тела и вернемся в царство Идей. В жизни – и эту сторону подробно разрабатывал неоплатонизм – мы можем лишь надеяться на обретение истинного знания в те редкие минуты экстаза, когда душа оставляет тело, например, в состоянии божественного исступления. Отсюда то значение, которое флорентийские неоплатоники придавали исступлению в любви, поэзии и даре пророчества, отсюда же стремление ренессансных художников доказать, что они стремятся к тому же состоянию божественного вдохновения, которое античность признавала за поэтами.

Усилия эти, безусловно, увенчались успехом. Занятно даже, что в позднеренессансное время великий поэт, претендуя на пророческий статус, опирается на аналогию с живописцем, во всяком случае, с живописцем того рода, который нас интересует – создателем наглядных символов. Торквато Тассо в важном разделе своего трактата “*Del Poema Heroico*” совмещает изложение платоновской теории знания со ссылкой на учение о символизме Дионисия Ареопагита.<sup>80</sup>

### **Мистический образ**

Он умоляет не равнять поэта с софистом, относя его к создателям «идолов» (как делал это Платон).

Я скорее назвал бы его создателем образов наподобие говорящего художника, и в этом он сходен со священным теологом, который изобретает либо заказывает образы... поэт – почти то же, что теолог и диалектик. Однако священная философия, как можно назвать теологию, состоит из двух частей, отвечающих двум частям ума. Ибо Платон и Аристотель, а с ними и Ареопагит говорят нам, что ум состоит из делимой и неделимой частей... К неделимой части, которая есть чистейший разум, принадлежит наиболее таинственная теология, содержащаяся в знаках и обладающая властью сделать нас совершенными. Другую, стремящуюся к Премудрости и воспринимательную доказательства, он относит к делимой части ума, много менее благородной, чем неделимая. Ибо много благороднее вести ум к размышлению о вещах божественных и возбуждать его к этому посредством образов, как то делает мистический теолог, нежели наставлять его путем



Рафаэль: Видение Иезекииля. Флоренция, Палаццо Питти



Ut quiescat. Из Camilli, Imprese Illustri, 1586, стр. 16

доказательств, что составляет задачу теологии схоластической. Итак, мистический поэт и теолог превосходят всех других благородством...

Что, спрашивает Тассо, воспроизводит поэт? Пишет ли он нашем мире, или об умопостигаемом? Надо полагать, о последнем, ибо по Платону видимое – не есть сущее.

Посему образы ангелов, описанные Дионисием, много реальнее всего человеческого, и в равной мере Крылатый Лев, Орел, Вол и Ангел, кои суть образы евангелистов, а, значит, не принадлежат воображению... ибо воображение принадлежит к делимой части ума. Если, впрочем, нет иного воображения, высшего, на которое способны чуткие души и которое подобно свету все озаряет и себя являет, что более свойственно умопостигаемому воображению.

Как ни важна эта дерзновенная оценка поэтического воображения, предвосхищающая бодлеровское определение «Царица способностей», для нас любопытнее упор на роль символа в платоновско-дионисиевской традиции. Если предыдущие тексты иллюстрируют метод аналогий – от переживания прекрасного к видению Божества, Тассо явно имеет в виду те мистические образы, которые не обнаруживают сходства, но «возбуждают к размышлению о вещах божественных». В отличие от картины лучезарного рая, четыре символа евангелистов, почерпнутые из видения Иезекииля, реальнее видимой реальности и должны восприниматься не чувствами, не дискурсивным разумом, а нераздельным интеллектом.

То, что Тассо апеллирует к примеру *pittore parlante*, художника, который изобретает символические образы, указывает на еще одно течение в неоплатонической мысли, которая продолжала влиять на искусство и взгляды пост-Ренессансной Европы. В этом толковании способность наглядного символа восприниматься за краткий миг толкуется как аналог восприятия истины высшим разумом. Сам Плотин<sup>81</sup> предложил этот довод в контексте рассуждения о высшем типе знания:

Не следует думать, будто в умопостигаемом мире боги и блаженные видят высказывания все выражается здесь в прекрасных образах.

Мудрые египтяне, говорит Плотин в этой связи, не пользовались буквами для начертания слов и фраз:

в своих храмах они высекали по картинке для каждой вещи... Итак, каждая картинка была своего рода осознанием, и мудростью, и субстанцией, все в одном, а не рассудочным выстраиванием и взвешиванием.

Для христианского неоплатоника, которому в познании истины приходилось полагаться лишь на разновидности откровения, содержащиеся в Писании или в эзотерической традиции, такая похвала египетскому письму должна была быть особенно приятна. Ведь считалось, что иероглифы отражают «древнюю мудрость», то ли перенятую у непадшего Адама, то ли полученную еще как-то полученную с небес. В любом случае это означало высшее знание.

Таковы истоки знаменитых слов Марсилио Фичино, которые стали одной из основ ренессансного искусства эмблематики.

Когда египетские жрецы желали выразить загадочное, они прибегали не к мелким буквам, но к целым изображениям трав, деревьев или зверей; ибо Бог ведает вещи не путем умножений мыслей, но как чистую и твердую форму самой вещи.

Ваши мысли о времени множественны и переменчивы, когда вы говорите, что время – быстролетно, или, что посредством своего рода обращения назад оно связывает начало с концом, что оно учит осмотрительности, что приносит дары и вновь отнимает их. Однако египтянин мог охватить все сии размышления разом в одном неизменном образе, когда рисовал крылатую змею, держащую хвост во рту, и так же с прочими образами, которые описал Гор.<sup>82</sup>

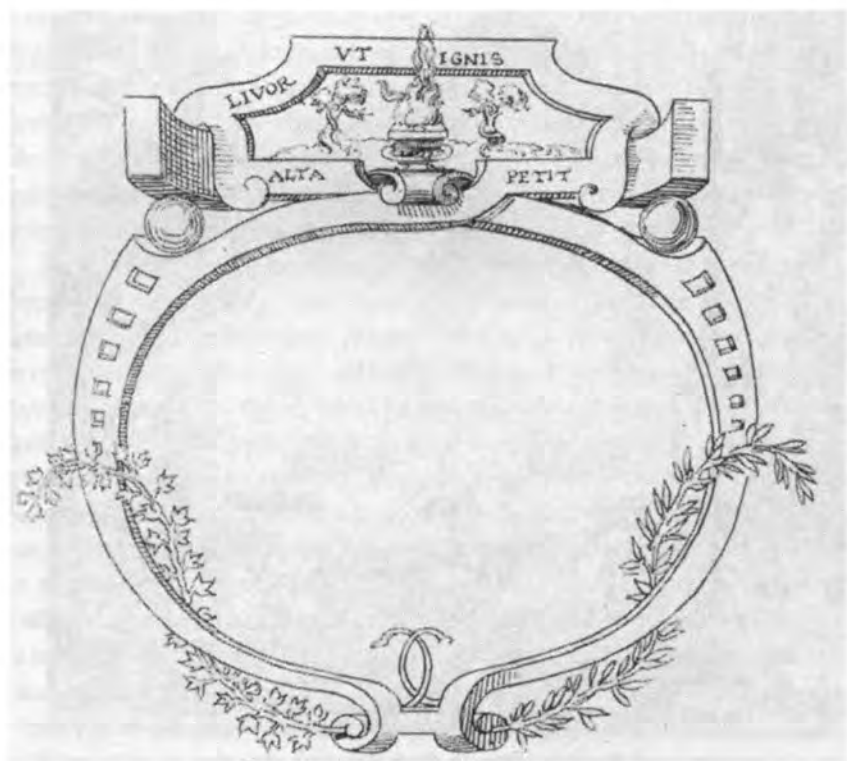
Речь идет об единственном связном тексте касательно иероглифов, которым владела эпоха Возрождения – «Иероглифике» Горapolloна.<sup>83</sup> Эта поздняя и фантастическая компиляция пользовалась в то время совершенно незаслуженным авторитетом. На самом деле в трактате змея, кусающая хвост (кстати, здесь она не крылатая) трактуется разнообразно. Это – символ Вселенной (чешуйки – звезды небесные, тяжесть – земля, гладкость – вода). Способность змей сбрасывать кожу – старение и обновле-



Cominus et enimus. Из Bargagli, Imprese, 1589, стр. 44

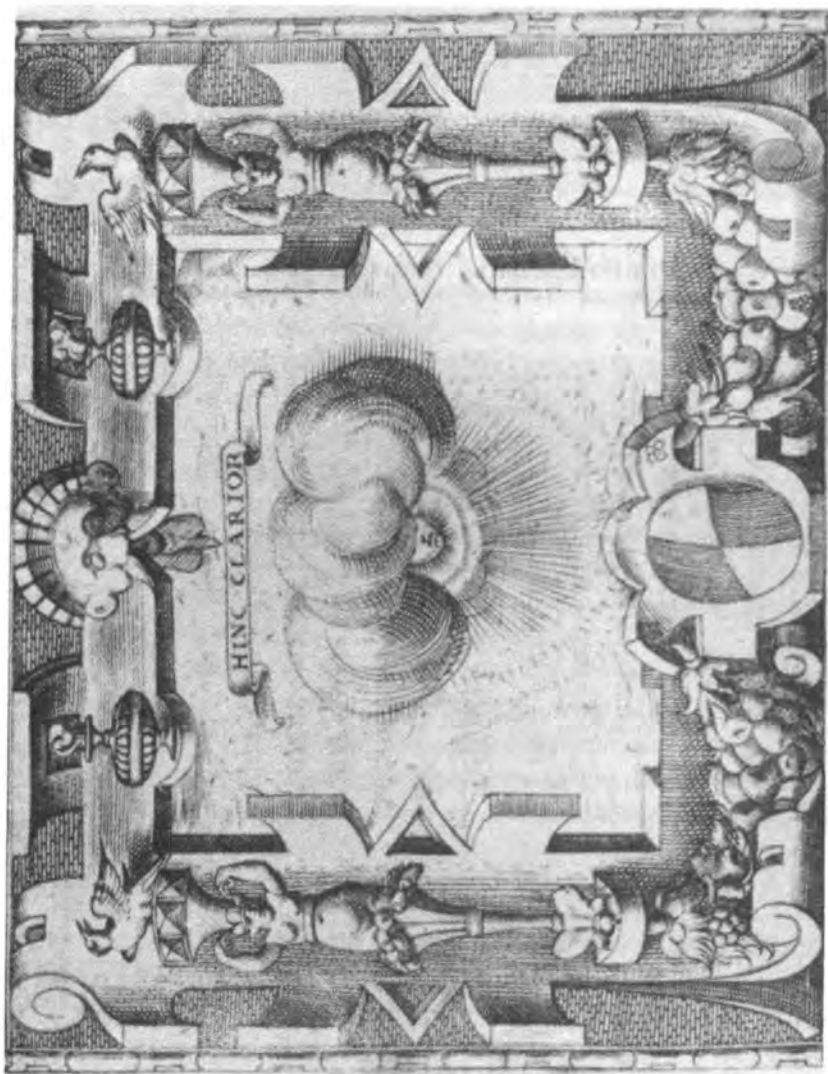


Per te surgo. Из Bargagli, Imprese, 1589, стр. 266



Livor ut ignis alta petit. По Cousin, Liber Fortunaе, 1568, no. 86





Hinc clarior. Из Ruscelli, Imprese Illustri, 1566, стр. 363

ние. Пожирание себя самой означает, что все созданное в мире Божественным Провидением возвращается в небытие.

Расхождение между толкованиями Фичино и Гораполлона, возможно, случайно, одно оно напоминает нам об одном немаловажном факте. Там, где символы не условные, а сущностные, само их толкование требует вдохновения и прозрения. Причина понятна. Условные знаки можно выучить, в конце концов – зазубрить. Если символ – источник откровения, то у отдельных его черт и не может быть фиксированного смысла. Все его аспекты наполнены множеством смыслов, которые нельзя исчерпать, а значит, и выучить. Их следует постигать в процессе размышления, пробуждать который – задача символа. На других страницах этой книги логические и психологические проблемы того, что названо там «открытым символом» обсуждается в ином контексте.<sup>84</sup> Здесь важно другое – самый опыт постижения смысла за смыслом, возникающих при размышлении над загадочным образом, становится аналогом того типа осмысления, в котором более высокий разум видит в озарении не только одно высказывание, но всю истину, которую способен вместить – в случае Божественного Ума всю полноту всех высказываний.

Итак, таинственный иероглиф – чудовище, пожирающее само себя – загадывает уму загадку, а ум старается вывести ее на более высокий уровень. Мы не только не можем думать о знаке как об изображении реального существа; самое событие, им изображаемое, превосходит возможности нашего опыта – что будет, когда челюсти достигнут горла и самих челюстей? Именно эта парадоксальная природа данного образа и сделала его архетипическим символом загадки. Мы, безусловно, не рискуем спутать рисованную загадку с ее многочисленными смыслами. Змея не изображает ни время, ни вселенную, но как раз благодаря неисчерпаемости своих значений показывает нам в озарении бездонные глубины. Вернуться к обычной жизни после подобного размышления – все равно как очнуться от сна, который невозможно ни вспомнить, ни объяснить.<sup>85</sup> Такое, на высочайшем уровне, пережил Данте; нечто сходное надлежит испытывать в присутствии столь чтимых и загадочных символов.

В отличие от образов прекрасного образы загадки не сдерживают дух в восхождении к умопостигаемому миру. Змея, пожирающая свой хвост – не «изображение» времени, ведь время не принадлежит чувственному

миру, а значит, не может предстать нашим телесным чувствам. Сущность времени доступна лишь нашей интуиции; эта-то интуиция и символизируется в нашем отклике на образ, который одновременно наводит на размышление и понуждает нас устремляться за свои пределы.

Это учение о функции наглядного образа вряд ли можно изложить рационально, ибо оно иррационально по своей природе. Однако ясно, что оно стирает грань между предметно-изобразительной и символической функциями образа. Фичино не считает змею обыкновенным знаком, «заменяющим» абстрактное понятие. Для него сущность времени некоторым образом «воплощена» в таинственной форме. Размышляя над древним символом, в который обладающие сверхъестественным знанием вложили свои прозрения о природе времени, он сам придет к неисчерпаемому пониманию времени, «увидит» его здесь на земле, как надеется увидеть, когда тело уже не будет замутнять его взор.

## IV. Слияние традиций

### *Философия импрессы*

Рассуждение Фичино об иероглифах создает фон для интеллектуального увлечения, которое в шестнадцатом-семнадцатом веках породило бесчисленные книги об эмблемах, девизах и импресах. Мода эта в последнее время привлекает заметное внимание искусствоведов, и не случайно: целая отрасль искусства пользуется огромной популярностью при жизни многих поколений, а затем приходит в полный упадок и забвение.<sup>86</sup> Мы по-прежнему интуитивно понимаем соединение слов и музыки; чтобы представить, как подбирают к рисунку стихи и подпись (в случае эмблемы) или краткое изречение (в случае фигурного девиза или импрессы), нужно напрячь историческое воображение. Как и в случае персонификаций, можно возражать, что философские доводы, приводимые в ученых введениях к этим модным томам, всего лишь подводят рациональную базу под увлечение, имеющее совсем иную психологическую основу. Изучение этой основы, как я надеюсь показать, ведет в глубинные слои мышления и языка, однако понятно, что о таких основных понятиях как метафора, образ

или сравнение ученые той поры могли говорить лишь в терминах классической традиции, будь то платоновская, аристотелевская или некая их комбинация.

Так, Пьер Лемуан в сочинении “*De L’Art des devises*” («Об искусстве девизов»), Париж, 1666, подытожил платонический взгляд, хотя и с осторожным *captatio*, когда написал:

Не бойся я залететь слишком высоко и наговорить слишком много, я бы сказал, что в Фигурном Девизе есть нечто от всеобщих образов, переданных нам Высшими Духами, которые в один миг посредством простого отвлеченного понятия выражают то, что наш ум может выразить лишь последовательно с помощью длинной цепочки высказываний, которые строятся одно за другим и чаще друг другу мешают, чем помогают своей многочисленностью.<sup>87</sup>

Впрочем, хотя такие аллюзии на мистическое учение Фичино довольно распространены, Роберт Клейн без сомнения прав, когда подчеркивает роль аристотелевской рациональной теории метафор в этих обсуждениях.<sup>88</sup> И впрямь, в то же время, когда Пьер Лемуан восхвалял фигурный девиз на неоплатонический лад, Эмануэль Тезауро опубликовал свою “*Cap-poochiale Aristotelico*” или «Аристотелю подзорную трубу»,<sup>89</sup> в которой пристально рассматривается устои риторических «приспособлений» – образов, метафор, эмблем, символов и тому подобного – для нужд проповедников, ораторов и тех, кто составляет наставления живописцам, подписи и фигурные девизы. Многие его главы написаны в виде изложения аристотелевской риторики с примерами из самых разных областей. Основную часть книги, и по объему, и по значимости, составляет классификация фигур речи, образов и символов согласно аристотелевской теории метафор. В приложении с помощью все той же теории в тридцати одном тезисе анализируется искусство импрессы. Первый и «фундаментальный» тезис гласит: «Совершенная импресса есть метафора». Это, как мы узнаем, следует из определения метафоры как «обозначения одной вещи посредством другой». Тезауро прикладывает это определение к парадигме жанра, фигурному девизу короля Людовика XII Французского. Это – дикобраз с подписью «*cominus et eminus*» (близко и далече). Скажи король: «Я буду разить врагов близко и далече» это была бы обычная буквальная речь,

но, чтобы представить причудливое сравнение, он изобразил дикобраза, который колет вблизи и мечет иглы далече...

Отсюда исходит то наслаждение, которое мы получаем от импрессы, поскольку вещь, названная своим именем, ничему не учит, кроме как себе самой, метафора же учит нас двум вещам, заключенным одна в другой: король в дикобразе, оружие в иглах, способность разить в способности колоть, а для человеческого ума, по природе своей желающего узнавать больше и без усилий, это весьма приятно...<sup>90</sup>

Тезауро стремится показать, что его парадигма – и впрямь идеальная импреса: она представляет собой совершеннейшую из метафор, которую превозносит и Рипа – «метафору пропорции», ибо, как дикобраз грозен иглами, так король грозен оружием. Она так же выражает «героическое», то есть воинское, чувство, но при том не жестокое – говорят (напоминает нам Тезауро), что иглы дикобраза исцеляют раны, ими нанесенные; так и король придет на выручку поверженным. Однако автор не был бы учителем риторики, если бы не сумел развернуться на сто восемьдесят градусов и поддержать противоположный взгляд. Нет ничего совершенного, поэтому и в этой импресе есть недостатки, свойственные всему, что придумывает человек. Строго говоря, метафора, лежащая в ее основе, – не идеальная метафора пропорции, ибо иголки с мечами слишком похожи; к тому же, не пристало сравнивать короля с дикобразом, который, как-никак, разновидность свиньи.

Когда Тезауро так трезво и рассудочно анатомирует символический образ, он всего лишь подводит итог другой, конкурирующей традиции, которую жарче других отстаивал писавший в XVI веке Сципионе Баргальи.<sup>91</sup> Импреса по Баргальи – ни в коем случае не иероглиф и не мистический символ. Это всего лишь иллюстрированная метафора или сравнение, и это сравнение, считает он, должно базироваться на реальных качествах предмета, а не на мистических или книжных ассоциациях, недоступных *tezzana gente* (средним людям) к которым обращается импреса. По этим меркам, разумеется, книжный дикобраз исключается; перелистывая собрание Баргальи, мы встречаем в качестве метафоры самые обычные повседневные орудия и вещи. Типичный пример – рука ударяет бичом по

волку, подпись “per te surgo”. Значение очевидно – я не падаю под ударами судьбы, напротив, встаю. Но может ли это или подобное сравнение, при всей своей меткости, объяснить всеобщее увлечение импресой?

Один пример из английской версии «Искусства составления девизов» Анри Этьенна заменит многие:

Баргальи с полным основанием говорит, что девиз есть ничто иное, как редкий и особый способ выражения; самый сжатый, самый приятный, самый действенный из придуманных человеческим умом. И впрямь самый краткий, ибо в двух-трех словах говорит больше, чем содержится в самых толстых томах. Как тоненький лучик солнца способен осветить обширную пещеру светом своего великолепия, так и Девиз просвещает все наше понимание и рассеивает тьму Заблуждения, наполняя ее истинным Благочестием и основательной Добродетелью. В этих-то Девизах, как в Зеркале, мы можем без толстых исторических и философских томов за короткое время и с легкостью ясно узреть и в уме запечатлеть все правила Нравственной и Гражданской жизни....<sup>92</sup>

Части импрес действительно свойственна та насыщенность, которой так восхищались тогдашние авторы. Камилло Камилли включает в свою книгу<sup>93</sup> импресу семейства Кротта на которой схематически изображены сферы и бьющее вверх пламя, а подпись гласит “ut quiescat”. Пламя, стремящееся к своему «естественному месту» в эмпириях, становится символом естественного стремления души к Богу. Подпись содержит аллюзию на дивные строки блаженного Августина “Fecisti nos in te, et cor nostrum inquietum est, donec requiescat in te”. Таким же образом любой естественный факт, как напомнил нам Джарда, может стать символом нравственной истины. Задачей того, что эпоха Возрождения называла «острым умом» было отыскать меткое, но неожиданное сравнение. Та же естественная тяга пламени вверх могла стать темой совершенно иного рассуждения: “Livor, ut ignis, alta petit”. Зависть, подобно пламени, рвется вверх, и, поскольку я стою высоко, мне завидуют. Теперь я могу увидеть и осознать то, что раньше должен был вывести рассудочно.<sup>94</sup>

Дело в том, в определенном смысле импреса больше напоминает доказательство, чем метафору. Она выводит урок из частного наблюдения. Сила ее – не столько в сравнении, сколько в способности обобщать. Хотя

я не знаю ни одного автора, который сформулировал бы такой вывод, он явствует из комментариев к упоминавшимся собраниям.<sup>95</sup> Комментатор не ограничивается одним толкованием, а прилежно выдумывает все новые и новые.

Эти порождения так называемой «философии придворного» скорее всего понравятся современному человеку еще меньше ученых творений Рипы, но нам надо ознакомиться с этим подходом к символу. Тогда мы хоть отчасти представим, как вдумчивый читатель мог испытывать от меняющихся смыслов загадочного рисунка удовольствие наподобие того, что вариации на тему доставляют ценителю музыки. Так Русчелли<sup>96</sup> расписывает импресу графа Помпилио Коллаамто на пяти мелко набранных страницах. Импреса изображает солнце за облаками с девизом *hinc clarior* («так ярче») и «похоже, обещает более чем один превосходный смысл, заложенный в нее автором».

Во-первых ... она являет естественное свойство света, который становится тем ярче, чем более спускается в себе... Итак, сие может быть глубочайшим философским наблюдением автора импресы... долженствующим говорить о некой прекрасной Даме, которую он любит и которая, то ли по вдовству, то ли по какой иной причине одевается во все черное и закрывает лицо покрывалом... желая сказать... что так она предстает... еще более прекрасной...

Тут Русчелли вспоминает подходящее стихотворение и приводит восемь октав, в которых Солнце жалуется Юпитеру на Даму, которая затмевает его красотой. Юпитер посылает черную тучу, которая обращается в покрывало, но все тщетно, и Солнцу вынуждено уступить Даме первенство.

... Однако, оставив поэтические строки и мысли о любви, возможно, что сей возвышенный мыслями синьор стремился своим девизом удержать перед очами души... истинное величие Божие... которое намеревался изобразить через солнечное сияние. Тогда облака должны изображать препятствия и невзгоды... которые, при естественном ходе вещей, все встают на пути славных свершения, как говорит Петрарка: «Редко высоким начинания не противостоит коварная Фортуна».

Но, помимо всего, ибо сказанный синьор, придумавший девиз, известен своим отменным умом, можно предложить совершенно иное толкование, которое, несомненно, и будет самым подходящим: несмотря на то, что большая часть поэтов и других светских писателей обычно приписывает облакам дурной смысл, можно видеть, что в Священном Писании они, напротив, по большей части толкуются весьма благоприятно. Почти все великие труды Божии, явленные меж нами, совершались по Его несказанной милости либо в облаках, либо в пламени. [Здесь Русчелли приводит десять библейских примеров].

Есть одна причина... по которой мы можем верить, что божественное и несказанное Благо почти всегда является... окутанное облаками; цель сего показать нам, как делами и размышлениями вознестись к Богу. Ибо как мир получает из воздуха изобильный... дождь... так и ангельские души, которые все равно что облака по отношению к Солнцу, то есть к Богу, изливают на наши души... дождь милости...

Более того... мы видим, что сие совершается по неизреченной Божеской милости... ибо Он желает приноровиться к нашей природе, неспособной перейти от одной крайности к другой без какой-либо промежуточной ступени, которая содержала бы что-то от природы обеих... Такая промежуточная ступень между нашим земным взором и объектами небесного света... облака, которые в некотором роде совмещают качества непрозрачности и сияния... Так же и Священное Писание представляет нам облака в качестве проводящих... к Богу, и тому мы имеем аналогическое и таинственное свидетельство в огненном столпе, который вел избранный народ... в землю обетованную. [Еще цитаты из Библии.]

И даже помимо Священного Писания ту же прекрасную мысль можно отыскать у философов и особенно у платоников... Возможно, что как раз с намерением показать, что дух наш неспособен воспарить и соединиться с Богом непосредственно своими собственными силами без некой завесы, что затеняла бы его, защищала и сохраняла от столь великого сияния, изобрели поэты аллегория... Семелы... Теперь, если объединить это с первой нашей мыслью... можно сказать, что, обозначив телесную красу Дамы через облако, автор, возможно, хотел передать своим девизом *hinc*, то есть, что от телесной красоты дух мой воспаряет к красоте ее души, небесной и божественной... а от той небесной красоты устремля-



ется ввысь к божественному духу, высшей жизни, где она становится еще более просветленной.

И сверх всего того... можно и нужно добавить еще одно толкование, которое, быть может, имел в виду автор... а именно, любовь к Славе, которая происходит от наших земных устремлений и в конце концов успокоится в Боге... А дабы подтвердить мою мысль, что синьор, возможно, хотел указать на сии величие и славу... кажется мне уместным рассказать о доме Коллальта, семействе благороднейшем, из которого происходят... великие доблестию мужи... [Дальше довольно подробно перечисляются свершения графа Тольберто в войнах Венеции с турками и верность графа Помпонио венецианцам.]

Но поскольку я не могу сказать, на какой ступени своей жизни синьор придумал себе девиз... в ранней ли юности, движимый любовью... а может, позже, с иным нравственным либо воинским смыслом... или в последующих годах, когда испытал много необычных ударов Судьбы... которые выдержал с изумительной стойкостью, осмотрительностью и терпением – основав свою надежду на неизреченной милости Божией, он мог быть уверен, что вновь явится еще более блистательным в очах владык...

И все сии приведенные мною толкования, и многие другие, которые, как мы полагаем, замышлял автор, показывают, что сей Девиз есть наипрекраснейший и самый изящный во всех отношения.

Внимательный читатель, которому хватило терпения одолеть этот отрывок, заметит, что толкование образа разворачивается в цепочку, напоминающую жизнь ренессансного придворного Кастильоне. Символ приспособляется к юному любовнику, зрелому воину и престарелому богоскателью. На каждой из этих ступеней, а также еще на многих реальных или воображаемых этапах, он означает что-то иное и все же всегда указывает на одну общую и неизменную истину – облака, окружающие солнце, либо подчеркивают его яркость, либо помогают нам к нему приблизиться.

Вспоминается шекспировский принц Гарри:

Я всем вам знаю цену, но пока –  
 Потворщик первый вашим безобразьям.  
 Мне в этом солнце подает пример.  
 Оно дает себя туманить тучам,

Чтоб после тем сильнее ослепить  
Своим внезапным выходом из мрака.  
Когда б мы праздновали каждый день,  
То отдых был бы тягостней работы.  
Но праздник – редкость, праздник – торжество.  
Нас радует лишь то, что непривычно.  
Так именно, когда я прекращу  
Разгул и обнаружу исправленье,  
Какого никому не обещал,  
Людей я озадачу переменой  
И лучше окажусь, чем думал свет.  
Благодаря моим былым порокам  
Еще яснее будет, чем я стал,  
Как оттеняет темная подушка  
Блеск золота, лежащего на ней.

(пер. Б. Пастернака)

Однако образный строй шекспировского языка, столь близкий по духу к метафорическому искусству ренессансных символистов, по природе дискурсивной речи привязан к одному конкретному смыслу. Импреса – *hinc clarior* – так ярко светила современникам именно потому, что это – свободная, ничем не удерживаемая метафора, формула, над которой нам дается поразмышлять. Образ являет нам некую сторону мироустройства, которая ускользает от выстроенной последовательности диалектических рассуждений.

### **Функция метафоры**

Возможно, мы чуть ближе подошли к характеристике метафоры и можем теперь объяснить происхождение этого чувства рациональнее, чем это делает Аристотель.

Следует помнить, что метафора у него – всего лишь «фигура речи»; она переносит «переносит имя» с одного предмета на другой (щит – чаша Ареса). Слова для Аристотеля – как раз такие имена, относящиеся либо к отдельным предметам, либо к их классам, причем (по крайней мере в теории) у каждого класса есть имя для неметафорического, «буквально-

го» языка. Метафора в этой системе – всего лишь украшение; она радует слух, поскольку учит видеть неожиданное сходство, однако без нее вполне можно обойтись.<sup>98</sup> Возможно, ближе к истине подошел Цицерон. Он считал, что метафора «возникла по необходимости, от бедности и убожества, но полюбилась своим приятным и занятым характером».<sup>99</sup> Иначе говоря, он сознавал, что в языке есть имена не для каждой вещи и каждого вида, и «когда мы за отсутствием слова выражаемся метафорически, желаемый смысл явствует из сходства с вещью, чье название мы позаимствовали».<sup>100</sup>

Что можно добавить к словам Цицерона? Лишь то, что процесс этот идет постоянно, иначе мы не могли бы пользоваться языком. Главный вопрос, как сказал мне когда-то профессор Джордж Боас, не столько «что есть метафора?», сколько «что есть буквальное?».<sup>101</sup>

Возьмите любое слово или оборот, и вы почти наверняка увидите «мертвую» метафору – такую, что уже прочно вошла в язык. Однако, как ни странно, заблуждение Аристотеля по-прежнему живо в сознании большинства. Мы склонны считать, что язык – едва ли не полный каталог реальности, а все, что нельзя назвать – несущественно. В современной лингвистике есть школа, которая кардинальным образом переворачивает отношения языка и реальности. Согласно этой теории мы сами, посредством языка, создаем категории или даже объекты нашего опыта.<sup>102</sup> Другими словами, природа не знает «естественных классов» в аристотелевском смысле; они возникают из лингвистических категорий. Скажем, мы различаем вещи и процессы, поскольку в языке есть глаголы и существительные. С этой точки зрения, метафора – не перенос смысла, а переустройство мира. Аристотелевский пример означал бы, что мы вправе назвать чашу щитом, а щит – чашей, как ребенок, играя, превращает одно в другое. Даже в другом аристотелевском примере, «Ахиллес – лев», мы просто распространяем категорию «львы» на смелых людей (и при этом, возможно, исключаем трусливых кошачьих), а когда говорим о «светских львах», растягиваем ее вновь, но уже иным образом. Если б это было так, понятие «метафора» утратило бы всякий смысл, ведь не существовало бы некоего привилегированного буквального языка. Против таких крайностей есть что возразить, просто потому что язык – общественное установление, и он развивается по мере надобности. Язык – это орудие, вот

почему во всех языках существуют определенные полезные категории. Например, очень вероятно, что любому сообществу нужно было как-то обозначить своего «главу». Иное дело – менее существенные категории; здесь-то и оказывается, что слова, бытующие в одном языке, не имеют параллелей в другом. Вот где почти зримо можно наблюдать разницу между «буквальным» и «метафорическим». В английском категорию “head» (голова) можно распространить на “head of state” (глава государства), “head of a ship” (топ мачты) или “head of a river” (исток реки). В немецком у первого есть точный эквивалент, второе будет понятно, хоть и не идиоматично, а насчет третьего немец задумается, где у реки голова – в истоках или в устье.

Разумеется, иногда категория, созданная одним языком, оказывается такой полезной, что ее подхватывают другие, иногда заимствуя само слово, иногда его перевод, и потом мы уже не можем представить, как без него обходились.

Там, где метафора еще чувствуется, она, можно сказать, выражает временную или приблизительную категорию. Именно потому, что наш мир относительно стабилизирован языком, свежая метафора производит эффект вспышки. Порою нам кажется, что она, разорвав завесу обыденной речи, по-новому озарила мир, позволила иначе взглянуть на его устройство. Нечто похожее, вероятно, лежит в основе прозрений, о которых писали собиратели импрес. Как ни богата наша речь на имена предметов и свойств, для описания процессов и отношений слов, как правило, не хватает. Мы все знаем, что нарисовать взаимоотношения схематически проще, чем описать их словесно. Из-за линейности языка нам трудно удержать в голове описания вроде «жена племянника моего тестя», и сообразить, что это будет – «жена двоюродного брата моей жены», но на схемке все будет понятно с первого взгляда.

Может быть, это одна из психологических причин, по которой «увидеть» интуитивно приравнивается к «понять». Даже «ухватить» имеет немного другой смысл. Цицерон знал о действенности зримого словесно-го образа, когда писал:

Каждая метафора, если она хороша, напрямую вызывает к чувству, особенно же к зрению, которое из них самое сильное; ибо если прочие чувства дают такие метафоры, как «аромат хороших манер», «мягкость харак-

тера», «рев моря» и «сладость речи», метафоры, основанные на зрении, куда более ярки, они словно ставят перед мысленным взором то, что мы не можем различить и увидеть.<sup>103</sup>

Соедините эту яркость с понятностью схемы, и вы поймете, почему эмблема казалась способом уйти от ограниченности дискурсивной речи.

Мы видели, как Леонардо выразил неотделимость удовольствия от муки чем-то средним между персонификацией и эмблемой. Пример Баргальи с волчком, который встает, когда его бьют – тоже случай неожиданной причинно-следственной связи. Легко вообразить, сколько поучительных примеров собрал бы Баргальи в наши дни. Многие из нас впервые узнали о принципе обратной связи на примере котла с термостатом, который отключает нагрев при определенной заданной температуре и вновь включает, если котел остывает ниже предельного уровня. Многие из нас слышали об «обратной связи» в психологических или социальных процессах, которые до того не сумели бы описать или даже идентифицировать. Возможно, Баргальи сочинил бы импресу с таким аппаратом и подписью “quod me calfacit me refrigerat” (что меня распяляет, то охлаждает).

Мы видели у Русчелли, что неожиданные связи вроде “hinc clarior” заставляют озираться в поисках процессов, к которым их можно применить. Этот-то элемент открытия, сопровождающий расширение списка символов, и приносит ощущение озарения. Нам легче объяснить свои чувства, когда мы говорим о высказывании или символе «глубокие» – их глубина есть мера проникновения в новые и неожиданные категории опыта.

Едва ли случайно, что из всех высказываний самыми глубокими кажутся парадоксы или оксюмороны. На первый взгляд они нарушают все правила логики и языка, на второй – оказываются применимы к самым разным случаям. Парадокс становится образцом невыразимой загадки, скрывающейся за завесой очевидного.<sup>104</sup>

Даже довольно избитое “Festina Lente” («поспешай не торопись» или «тише едешь – дальше будешь») не лишено того ореола глубокомысленности, который так привлекал составителей эмблем, тем более, что изречение это приписывалось императору Августу – тот якобы изобразил быстрого дельфина и неподвижный якорь. Взаимоисключающее в языке возможно в жизни.<sup>105</sup> Кто знает, как часто это справедливо?

### **Парадокс и выход за пределы языка**

Как раз эти попытки преодолеть ограниченность дискурсивной речи и связывают метафору с парадоксом, расчищая дорогу мистическому толкованию загадочных образов.

Соответствующее учение излагается у Псевдо-Дионисия. Отрывок этот чрезвычайно важен:

Чем выше мы воспаряем, тем насыщенней становится наш язык, ибо Умопостигаемое являет себя во все более сжатом виде. Когда мы войдем во Тьму за Умопостигаемым, это будет уже не насыщенность, ибо слово и мысль исчезнут совсем. Когда наша речь спускается долу, объем ее возрастает тем более, чем дальше мы оставляем за собой выси.<sup>106</sup>

Одна из аксиом платоновской философии – единство всегда превосходит множество. Так, Марсилио Фичино описывает восхождение духа в богопостижению как возвращение души к первоначальному единству. Он выстраивает переход от ощущения к вере, от веры к рассуждению и от рассуждения к озарению в соответствии с доктриной божественных исступлений – разновидностей экстатического опыта:

Божественное исступление есть некое озарение разумной души, посредством которого Бог вновь поднимает душу, падшую из горних областей в дольные. Падение души с высочайшей точки вселенной в области телесные проходит четыре стадии: Разум, Рассудок, Мнение и Природа. Раз есть шесть рангов в иерархии вещей от вершины божественного единства до дна, сиречь тела, и четыре перечисленных посредине, все, что падает с высочайшего до нижайшего проходит эти четыре промежуточных области.

Божественное единство есть цель и мера всех вещей, без смешения и без умножения. Ангельский Разум есть некое умножение идей, но при этом вечное и неизменное. Рассудок Душевный есть умножение доводов и утверждений, которые переменчивы, но упорядочены. Мнение, которое ниже рассудка, есть множество образов, переменчивых и путанных, но при этом оно есть единство в одной субстанции и точке. Ибо душа, в которой пребывает мнение, есть субстанция, не занимающая определенно-

го места. Природа, которая есть питательная сила, идущая от души, а также жизненный характер, находится в сходном положении, но рассеяна по всему телу. Тело же есть неисчислимое множество частей и акциденций, подверженное движению и разделяемое на субстанции, моменты и точки. Наша душа имеет отношение ко всем этим стадиям, через всех них падает, через всех них воспаряет...<sup>107</sup>

Фичино описывает роль четырех «исступлений» в таком воспарении души.<sup>108</sup> Если коротко, то они помогают ей достичь единства, утраченного при нисхождении в материю. Прежде всего музыка должна пробудить спящий дух и обратить разлад в гармонию. Впрочем, даже и гармония – одна из разновидностей множественности; поэтому «вакхическое» исступление должно провести обряды и очищения, чтобы направить все части души к Разуму, которым мы любим Бога. Как только все эти части сведены к одному Разуму, можно сказать, что дух обрел своего рода целостность. Теперь может вступить третье исступление, чтобы свести Разум к тому единству, которое есть глава души; дар Аполлона позволяет Душе воспарить над Разумом к Единству Разума и, таким образом, прозреть будущее. «Наконец, когда душа таким образом приблизилась к тому, что соответствует ее сущности, ей следует еще вернуться к тому единству, что пребывает за сущностью, то есть к Богу». Это, говорит Фичино, дар небесной Венеры, он достигается через размышления о Любви, стремление к Божественной Красоте и любовь к Добру.

Для Фичино восхождение к единству ведет к постижению Красоты как аналога Божества. Однако мистическая традиция утверждает, что истинное Божество – вне этих категорий, ибо трансцендентно им всем. Христианское учение о Троице должно было постоянно напоминать об этом верующим. По ехидному высказыванию Мефистофеля на Ведьминой Кухне «полное противоречие равно сбивает с толку глупцов и мудрых».<sup>109</sup>

Однако если тайна по самой своей природе не может быть сформулирована в дискурсивной речи, то намек на нее можно получить, размышляя об аналогиях. Как мы видели, иерархия царств, через которые душа должна восходить к Богу, есть иерархия аналогий. Достаточно изобразить рассказ Фичино графически, чтобы понять действенность подобно-го представления. Микрокосм, как и макрокосм – серия концентрических

окружностей, расходящихся от несказанного единства. Таким образом, разреженное внизу ближе к центру становится более сжатым. Отношение  $a:b$  равняется  $a':b'$  и  $a'':b''$  во всех сферах, но в центре все едино и все равно.

Бог, по знаменитому высказыванию Николая Кузанского, есть *coincidentia oppositorum*. Подобного-то рода загадка и «спрессована» в образе кусающей свой хвост змеи. Это метафора не только времени, но и неразрешимой тайны вселенной, которую можно выразить только противоречием. Можно, потому что зрение аналогично недискурсивному способу восприятия, идущему от множественности к единству.

## V. Значение и магия

Чтобы исследовать все стороны этого явления, обратимся от иллюстрированной метафоры в эмблемах и иероглифах к эзотерической мистике и магии.<sup>110</sup> В «Фаусте» Гете мы имеем знаменитое и подлинное описание перехода от видения к интуитивному постижению и от интуитивного постижения к преображению; единства мистического значения и магического воздействия. Когда Фауст открывает загадочную книгу Нострадама, он видит в «Знаке Микрокосма» всю Вселенную, разгаданную в экзальтации *vita contemplativa*.

Ha, welche Wonne flie \_t in diesem Blick  
 Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!  
 Ich fuchle junges, heil'ges Lebensgluck  
 Neugluhend mir durch Nerv' und Adern rinnen.  
 War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb,  
 Dir mir das innre Toben stillen,  
 Das arme Herz mit Freude fullen  
 Und mit geheimnisvollem Trieb,  
 Die Krafte der Natur rings um mich her enthullen?  
 Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!  
 Ich schau in diesen reinen Zugen  
 Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.  
 Jetzt erst erkenn ich, was der Weise spricht:



"Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;  
 "Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot!  
 "Auf, bade, Schuler, unverdrossen  
 "Die ird'sche Brust im Morgenroth."  
 (er beshaut das Zeichen)  
 Wie alles sich zum Ganzen webt!  
 Eins in dem Andern wirkt und lebt!  
 Wie Himmelskrafte auf und nieder steigen  
 Und sich die goldnen Eimer reichen!  
 Mit senduftenden Schwingen  
 Vom Himmel durch die Erde dringen,  
 Harmonisch all' das All durchklingen!  
 Welch Schaspiel! aber ach! ein Schauspiel nur...

Что за блаженство вновь в груди моей  
 Зажглось при этом виде, сердцу милом!  
 Как будто счастье жизни юных дней  
 Вновь заструилось пламенно по жилам!  
 Начертан этот знак не Бога ли рукой?  
 Он душу бурную смиряет,  
 Он сердце бедное весельем озаряет,  
 Он тайнства природы раскрывает  
 Пред изумленной душой!  
 Не Бог ли я? Светло и благодатно  
 Все вокруг меня! Здесь с дивной глубиной  
 Все творчество природы предо мной!  
 Теперь мне слово мудреца понятно:  
 «В мир духов над доступен путь,  
 Но ум твой спит, изнемогая.  
 О ученик! Восстань, купая  
 В лучах зари земную грудь!»  
 (Рассматривает изображение)  
 Как в целом части все, послушною толпою  
 Сливаясь здесь, творят, живут одна другою!  
 Как силы вышние в сосудах золотых

Разносят всюду жизнь божественной рукою  
И чудным взмахом крыл лазоревых своих  
Витают на земле и в высоте небесной –  
И стройно все звучит в гармонии чудесной!  
О, этот вид! Но только вид – увь!  
(пер. Н.Холодковского)<sup>111</sup>

Был ли Знак для Фауста изображением Вселенной, картиной с ангелами, снующими вверх и вниз, передавая друг другу золотые кувшины, или волшебной руной, вроде тех, о которых Гете мог знать из литературы розенкрейцеров?<sup>112</sup> Самый факт, что вопрос остается открытым, показывает, как далека эзотерическая концепция наглядного символа от рациональных категорий изображения или символизации. Подобно имени, магический знак дает не только прозрение, но и власть. Неоплатоническая теория и впрямь принимала такое следствие. Ведь если наглядный символ – не условный значок, если он связан цепочкой соответствий со сверхнебесной сущностью, которую воплощает, логично ожидать, что он не только обретает ее «смысл» и «действие» – знак и сущность становятся взаимозаменяемыми.

### *Власть символа*

Мы не поймем ренессансного отношения к зримому символу, если не ознакомимся хотя бы в общих чертах с крайней позицией, в которой не только исчезает различие между символизацией и предметным обозначением – размывается сама граница между символом и символизируемым. Фицино вполне открыто высказывал свою веру в магическую силу образа. В его книге “*De Vita coelitus comparando*” многие главы посвящены астрологической практике и амулетам.<sup>113</sup> Он пространно пишет *de virtute imaginum, Quam vim habeant figurae in coelo atque sub coelo, Quales coelestium figuras antiqui imaginibus imprinebant, ac de usu imaginum* (о достоинстве изображений, какой властью наделены фигуры в небе и на земле, какие из небесных конфигураций запечатлены в изображениях древними, и об использовании образов). Фицино не считает изображения на амулетах всемогущим, но, судя по всему, убежден, что нужное изображение на нужном камне может заметно влиять на здоровье. Суеверия эти, конечно, идут из

«эзотерической традиции», но нам важно другое – те доводы, которыми он подкрепляет свою веру. Они основаны на той же неоплатонической литературе – Плотине и Ямвлихе – из которой Фичино почерпнул убежденность в достоинстве зримых образов. Собственно, это развитие все того же учения.

Чтобы прояснить свою позицию, он приводит несколько занятных примеров. Как одна лютия отзывается сама по себе, когда перебирают струны другой, так изображение на амулете из-за сходства со светилом вбирает его лучи. Из этого довода следует то, что Варбург назвал *Die Schlitterlogic* астролога. Ведь рационально никакого сходства между «небесным телом» и изображением, которое Фичино предлагает резать на камне, нет. Он имеет в виду традиционные астрологические знаки – Сатурн с серпом, Марс с мечом. Значит, их не следует считать просто символами планет или просто изображениями демонических существ. Они воплощают сущность заключенной в светилах силы. Если мы придадим этим символическим образам «правильную» форму (отыскав ее в записях древнеегипетской науки, которую неоплатоники считали боговдохновенной) и нанесем их так, чтобы они воплотили «существенные» атрибуты планетных божеств, они частично обретут силу изображаемых светил. Сакс<sup>114</sup> давно указал на связь между тем значением, которое в шестнадцатом веке приписывали «правильному» облику богов, и верой в магическую власть образов. Он показал, как далеки эти взгляды от нашего рационального деления на «форму» и «содержание». Для Фичино магическое учение связано со всем корпусом неоплатонической эстетики следующими доводами:<sup>115</sup>

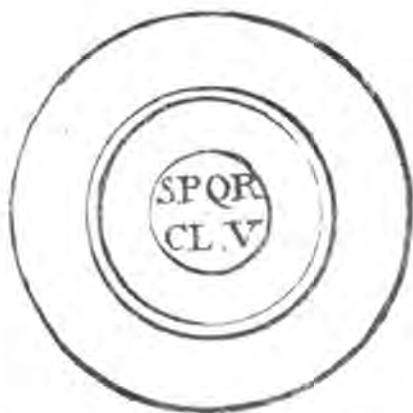
Предметы нашего подлунного мира обладают различными качествами; одни из них, как жар и холод, сухость и влажность – стихийны, а, следовательно, принадлежат к миру вещества. Другие, подобно свету, цветам и числам – то есть пропорции – относятся и к нашему подлунному миру, и к небесной сфере. Математические формы и пропорции, таким образом, принадлежат к более высокому порядку вещей. Более того, формы и пропорции непосредственно связаны с Идеями в Мировой Душе или Божественном Разуме. (*Imo et cum idaeis maximam habent in mento mundi regina connexiorem.*) Что верно для чисел и форм, верно и для цветов, ибо цвет – своего рода свет, который сам по себе есть действие и образ разума.

Если кто усомнится в этих симпатических связях, Фичино предлагает





*Semper festina lente.* Ксилография из «Гипнеротомахии Полифила»,  
1499, fol. d vii r.



Реверс монеты Августа. Из Из Montfau-  
con, *L'antiquité expliquée et représentée en*  
*figures*, 1719, iv, pl. 23

ему обратиться к житейским наблюдениям. Как легко фигура горящего вызывает у нас жалость, как сильно изображение очаровательной особы – *atabilis personae figura* – воздействует на глаз, воображение и жизненные соки! Затем Фичино вспоминает давнее поверье, будто картинки, на которые смотрит беременная, и мысленные образы, которые представляли родителям во время зачатия, влияют на будущее дитя. Чтобы увидеть, куда ведут эти доводы, не обязательно проследживать весь их ход. Они ведут к заключению, что в неоплатонической теории искусства создание образов удивительно близко к музыке.

В метафизической платонической доктрине все гармонии отражают небесную гармонию, а воздействие музыки на душу каким-то образом связано с этой, возникающей из космических законов, силой. «Какую страсть не возбудит музыка?» В неоплатонической теории музыки, которую Драйден так замечательно развернул в своей прославленной оде [прим. пер.: «Пир Александра, или торжество гармонии», русский перевод В.А.Жуковского], нет четкого различия между тем, что мы называем музыкальной выразительностью, и магическим действием, которое оказывает гармония. Платоническую теорию, запрещающую некоторые виды музыки из-за их влияния на душу, следует рассматривать в свете врачебных и психологических воздействий, приписываемых музыке, а они, в свой черед, воспринимались на одном уровне с магическими явлениями и физическим законом резонанса, о котором упоминает Фичино. Результаты этого убеждение в сфере музыки и сфере живописи сходны. Мы видим, что ренессансные платоники изо всех сил доискиваются знаний о «музыке древних»,<sup>116</sup> которая якобы основана на законах Вселенной и потому могла творить подобные чудеса:

Орфей вел диких за собой,  
И дерева текли гурьбой  
Послушны лире;

Именно эти усилия воссоздать музыку древних разжигали страсти, породившие, почти как побочный результат, оперу Монтеверди.

Параллелизм с теорией Фичино наводит на некоторые соображения. Он считал, что числа и пропорции, сохраненные в образе, отражают идеи божественного разума, а, следовательно, передают образу частичку той

силы, которой обладает изображаемая духовная сущность. Воздействие образов на наш ум можно считать убедительных доказательством такого рода магических влияний. Другими словами, неоплатонический взгляд не только стирает грань между символической и изобразительной функциями образа, но и смешивает эти уровни с тем, что мы назвали выразительностью. Все три считаются не столько разными формами значения, но скорее потенциальной магией.

Если теперь мы взглянем на такую картину, как «Рождение Венеры» Боттичелли, то увидим, как все эти влияния сходятся в ней, как лучи в зажигательном стекле.

Пусть мы не знаем собственно «программы», ясно, что то был итог страстных усилий воссоздать «истинный» облик богини, какой видели ее древние. «Истинный облик» – эта та форма, в которой скрытая в мифе о Венере небесная сущность предстает пред смертными очами. Она и скрывает, и являет ее духовную суть. Мы вправе как угодно аллегорически или духовно толковать воздействие образа на наши чувства – ведь его влияние на наши страсти и переживания подтверждает его подобие небесной идее, естественно вытекает из его магической силы. Меценат, созерцавший картину у себя в комнате, отдавался в ее власть и обретал истинную проводящую к сверхчувственным принципам любви или Красоты, для которых Венера – не более чем зримое воплощение.

### *Действие и подлинность*

Мы не утверждаем, что художники и меценаты той поры осознанно исповедывали такой взгляд. Однако эти идеи потенциально присутствовали в любом рассуждении о символах, а это неизбежно усиливало то призрачное восприятие образов, которое всегда дремлет на краю нашего сознания. Художник, которому выпало написать Справедливость для зала заседаний совета, непременно спросит себя, как бы она выглядела во плоти. Наш современник, скорее всего, посмеется над собственной прихотью. Ренессансному живописцу было вполне естественно рационализировать это желание.

На самом деле, есть даже маленький латинский диалог ренессансного гуманиста Баттисты Фьеры,<sup>117</sup> в котором перед такой задачей оказывается Мантенья. Папа велел ему написать Справедливость, и художник вопро-

шает философов, как она должна выглядеть. Разноречивые ответы сбивают его с толку. Один утверждает, что Справедливость «следует изображать с одним большим глазом посередине лба; глазное яблоко, чтоб было зорче, глубоко посаженое, под поднятым веком», другой хочет, чтобы она «стояла, вся покрытая глазами, как древний Аргус... сжимая в руке меч, как защиту от грабителей». Диалог, которым руководит Мом, пронизан мягкой сатирой. Разумеется, речь здесь не об искусстве, а о Справедливости, по образу поисков Правосудия в Государстве Платона. В точности как Платон заканчивает тем, что Правосудие заключено в гармонии всех граждан, так и у Фьеры вступает ученый кармелит, который излагает учение святого Фомы Аквинского – Справедливость как Божественная Воля не поддается изображению. Единственное, что остается Мантенье – заключает диалог – изобразить Смерть, ибо Смерть – величайший уравниватель.

Впрочем, хотя диалог уходит от живописи, ясно, что художникам и их советчикам приходила в голову мысль изобразить Добродетель, какой она пребывает в умопостигаемом мире. В конце концов, представление об иерархии существ, которая в неоплатонической картине вселенной связывает чувственный мир с идеей Божества непрерывной цепочкой градаций, позволяет отвести платоновским идеям определенное место в сверхнебесных сферах. Так святой Григорий под влиянием Ареопагита предположительно отождествлял добродетели с неким разрядом ангелов.<sup>118</sup> Раз можно изображать ангелов, можно и добродетели. Ломаццо в своем руководстве не различает эти две сущности,<sup>119</sup> та же двойственность, как мы видели, сохраняется в барочном искусстве.

Но, поскольку мы обычно не видим духовных существ, нам, очевидно, следует пойти по стопам Мантеньи. Если хорошенько покопаться в старинных текстах, можно найти упоминания об образах, в которые древние восточные мудрецы заключили свои знания о Справедливости.<sup>120</sup> Плутарх, например, сообщает в сочинении «Об Изиде и Озирисе», что мифический египетский жрец изображал ее слепой. Значит, рисуя Правосудие с повязкой на глазах, мы верно передаем атрибут этой идеи. В отличие от кармелита, который появляется у Фьеры, неоплатоник, вполне возможно, посоветовал бы сделать следующий шаг – допустить, что вззирающие на картину и впрямь видят зримый образ Справедливости, который соответственно сказывается на их поведении.



Теперь понятно, зачем столько усилий тратилось на воссоздание «подлинного» облика персонажей не только в живописи, но и в маскарадах и представлениях. Сами устроители должны были знать, что никто, кроме них, не поймет ученых намеков, заключенных в нарядах, которые промелькнут на короткий миг. Возможно, на пороге их сознания теплилась убежденность: одень участников правильно, и они станут подлинными «масками» в первобытном смысле, превращающем актера в изображаемое сверхъестественное существо. Справедливость, встречающая короля у городских ворот во время торжественного въезда, воспринималась не просто как миловидная девушка в чудном наряде. Через нее сама Справедливость спускалась на землю приветствовать властителя, обещая справедливое правление.<sup>121</sup>

### *Духи и предзнаменования*

У нашей проблемы есть поистине мрачная сторона – многочисленные свидетельства, что в эпоху Возрождения аллегория граничила не только с духоведением, но и с демонологией. Джованни Франческо, племянник Пико, не только всей мощью классической учености защищал веру в колдовство и призывал истреблять ведьм – он еще и применял к внешности злых духов тот же метод, что Рипа использует в толковании аллегорических фигур.<sup>122</sup> Его несчастная ведьма поведала, что дьявол приходил к ней в человеческом образе, но на гусиных лапах, развернутых назад. Дальше участники диалога на многих страницах рассуждают, почему нечистый принял именно это обличье.

Господь не позволяет ему принять вполне человеческий вид, дабы он не вводил людей в заблуждение. Однако причина, почему ноги его отличны от остального же-человеческого сложения, должна быть в мистическом плане такой, что в Писании ноги означают привязанности и желания, а у него они потому вывернуты назад, что желания его всегда направлены вопреки воле Божией и супротив добра. Однако почему он выбрал именно гусиные лапы, а не какие другие, честно признаюсь, не ведаю, разве что в гусе есть некие скрытые свойства, с тою же легкостью применимые ко всему нечистому.

В поисках этих «скрытых свойств» Пико перерывает Овидия, Плиния, Аристотеля и Геродота. Гусь нередко нарушает своим криком тишину Ночи, которая посвящена Диане. Возможно, Злой дух желал показать своим нечестивым последовательницам, чтобы и они бодрствовали по ночам и не спали, когда отправляются на шабаш. Гуси летают так же быстро, как ведьмы, а Плиний сообщает, что гуси ходят пешком из Бельгии в Рим. Некоторые (неназванные) авторы пишут, что определенные органы гусей усиливают половое влечение, а это опять подходит нечистому, и так далее, и тому подобное. Нам важны не эти подробности, даже не то, как сходен применяемый метод с руководствами по составлению аллегорий – важна объединяющая их теория. Мы найдем ее в отрывке, где говорится, что дьявол принимает определенную форму, чтобы явить ведьмам свою сущность. Другими словами, Пико-младший не так прост, чтобы считать бесов видимыми. Он придерживается правильного неоплатонического взгляда, согласно которому духи принадлежат к сверхчувственному миру, а видимую форму принимают лишь для общения с людьми. Именно это учение пронизывает неоплатонический взгляд на истинную природу наглядных символов. Это – обличье, которое невидимые духи принимают, чтобы их понял слабый человеческий ум. Другими словами, Идея Справедливости – мыслится она как член небесной иерархии или как абстрактная сущность – чувствам недоступна. В лучшем случае можно надеяться, что она предстанет уму в миг интуитивного озарения.

Господь в своей милости повелел (напоминает нам Джарда), чтобы эти сущности приравнивались к нашему пониманию и принимали видимые формы.<sup>123</sup> Строго говоря, эти аллегорические образы не символизируют и не изображают платоновскую идею – сама идея, мыслимая как сущность, пытается через образы достучаться до нас, проникнуть сквозь око в мозг. В таком виде это звучит мудро, если не абсурдно, но я всего лишь сформулировал то, что подразумевается всем неоплатоническим подходом к символу. Самое представление, по которому символ существует «от природы», а не по «установлению», понятен, как мы видели, только если признать, что высшее стремится явить себя нашему ограниченному уму посредством знакового языка природы. Не мы выбираем, какие символы использовать для общения, это Божество выражает себя в иероглифах чувственных вещей. Рациональный анализ этого взгляда вы-

являет одну семантическую путаницу. Путаница эта – между двумя значениями слова «знак»: знак, как часть языка, и природный знак, или указание. Нет ничего естественней такого смешения. Когда речь идет о людях, это действительно почти одно. Нет четкой границы между румянцем как знаком смущения и нахмуренными бровями как выражением гнева. Стоит перейти к природе, и разница станет очевидной. Мы понимаем, что вспышки на горизонте могут быть выстрелом из ракетницы, знаком бедствия, а могут – зарницами, знаком электрические разрядов, признаком близящейся грозы. Однако для тех, для кого небеса – вместилище более высокого разума. Молнии на горизонте могут быть знаком в обоих смыслах, знаменем, которым незримая сила объявляет о грядущих бедствиях. Поэтому не так удивительно, что XVI-й век порой нечетко различал человеческие символы и сверхъестественные предзнаменования. Известно, какое значение придавала эпоха Реформации «знамениям времени», рождению таких уродов, как Papstesel или Monchskalb. И Лютер, и Меланхтон применяли все тонкости аллегорического или «иероглифического» толкования к этим природным символам. Например, по Лютеру, уши Мёнхскальба означают «тиранию изуственной проповеди, которая входит в ухо». Теоретическое обоснование этого метода дал сам Лютер в стишке, которым сопровождал изображение одного из уродцев:

Was Gott selbs von dem Papstum helt,  
Zeigt dis schrecklich bild hie gestelt.

(Что Сам Бог думает о папизме, видно из этой жуткой картинки.)<sup>124</sup>

Огромная дистанция отделяет создание аллегорий от призраков Пико и лютеровских уродцев, но в одном отношении они стоят на общем философском основании. Если внешность духов и предзнаменований – знак, который подает Бог, то и внешняя форма символов вполне может восприниматься как знак сверхчувственного присутствия. Характерно для неоплатонической мысли, что она смогла впитать подобные представления, обычно ассоциирующиеся с первобытной ментальностью, и включить их в самодостаточную метафизическую систему. Теория эманаций, «великой цепочки существ», связала не только высшие сферы с низшими – она соединила высокоумные размышления с простейшими суевериями. Гадание по уродцам и его использование в массовой пропаганде – одно из низших



“Monchskalb”. Из памфлета Лютера, 1523

проявлений такого мышления, что не отменяет доказанного факта – чувство вселенской гармонии, вызванное эстетическим переживанием – есть одно из самых возвышенных.

### *Искусство и вера*

Пытаясь собрать по кусочкам такого рода учение, мы всегда рискуем переборщить. Верно, элементы его в европейской мысли встречались, но принимались ли они в целом? Другими словами, вправе ли мы считать, что художники и публика шестнадцатого-семнадцатого веков действительно видели аллегории в этом странном свете? Что их всерьез считали откровениями более высокой реальности, способными производить мистическое воздействие? Что такие представления – не просто занятный исторический курьез?

На такие вопросы нелегко ответить. Наше отношение к используемым словам и символам переменчиво. Оно разное на разных уровнях сознания. То, что отвергает трезвый разум, могут принимать чувства. Во сне мы не отличаем метафорическое от буквального, символ от реальности. Подспудно мы все верим в магическую власть образов. С другой стороны, даже дикарь не считает, что образ действует сам по себе. В истории европейской мысли это двойственное отношение отражается в постоянном сосуществовании неоплатонической мистики с аристотелевским интеллектуализмом. Борьба этих двух течений, их толкование, примирения и расхождения составляет историю религиозной философии Средних Веков и Возрождения.

Обе тенденции, безусловно, сильно влияли на художников и патронов. Однако всегда считалось, что неоплатоническое возрождение способствовало освобождению искусства и признанию независимости эстетической сферы. Часто подчеркивалась важность упора на Красоту как знак Божества и значимость новой концепции творческого процесса. Если верен наш анализ, неоплатоническое представление об особом достоинстве наглядных символов тоже внесло свой вклад в утверждение престижа изобразительных искусств.

Мы по-прежнему слишком мало знаем о том, как распространяются философские взгляды, как они превращаются в лозунги, которые сказыв-

ваются на отношении людей к определенным ценностям и стандартам. Именно так, с помощью чуть ли не «дистанционного управления» философы, похоже, влияют на современников.<sup>125</sup> Не так много указаний, что лидеры флорентийской «академии» сильно интересовались искусством своего времени. Можно прочесть увесистые тома Фичино, Пико и Полициано, так и не заподозрив, что они чуть ни каждый день сталкивались нос к носу с Леонардо и Боттичелли, Бертольдо и Гирландайо. А меньше чем поколение спустя неоплатонические словечки повсюду звучали в живописных мастерских, и еще до конца столетия их лозунги превратились в художественное кредо, в целую концепцию живописи. Скорее всего, именно таким, косвенным путем, а не прямыми наставлениями метафизическое отношение к символу влияло на взгляды тогдашних художников и патронов. Если проследить наследие этих взглядов в философии, науке, археологии и психологии, то выяснится, что такого рода влияния, похоже, сохраняются по сей день.

## VI. Наследие

### *От Джарды к Галилею*

Давайте напоследок вернемся к Джарде и дадим ему подвести итог своей речи – при всей своей цветистости она все же разъяснит нам то рвение, с которым монастыри и церкви Италии, Австрии, католической Германии в последующем столетии наводнялись живописными аллегориями:

Трепещу восхвалить мудрость тех, кто первыми установил символические образы Искусств и Наук. Ибо чего бы вы пожелали, что могло бы явить великолепие сих небесных дев, к восхищению созерцающих, к разжиганию души пламенным к ним влечением? Хотите силу убеждения? Они подобны молчаливым гонцам, немым толмачам, свидетелям, достойным веры и уважения. Хотите насладиться изящным? Что за очки, что за зеркало, что за радуга в небе когда-либо являли солнце к такому удовольствию созерцающих, как эти Символические Образы, сии более ясные очки, сии более светлые зеркала, сии более яркие радуги, являющие облики Наук в самом изящном виде? Или вы хотите дар возбуждать страсти? Золотые цепи, которые, говорят, исходили из уст Геркулеса и сковывали людям умы и уши, ничто в сравнении с притягательностью сего искусства.<sup>126</sup>

Через четыре года после того, как Джарда опубликовал свой памфлет, куда более великий последователь платонизма написал другую эвлогу живописи и силе человеческого ума: я говорю о Галилео Галилее, чей диалог о двух основных системах<sup>127</sup> отражает и преодолевает платоновское представление о двух типах познания. Дело в том, что Галилей превозносит высшую форму знания, не принижая дискурсивный разум, как сделал, например, Тассо. Однако для Галилея главная тема в этом отрывке о великой красоте – не поэзия, а математика. Истина, к которой мы приходим через математические доказательства, говорит он, та же, что известна Божественной Премудрости.

Мы приходим к нашему ограниченному знанию рассуждающим разумом от умозаключения к умозаключению, в то время как у Бога неограниченное знание всего основывается на чистой интуиции. Например, если мы желаем обрести знания о некоторых – из бесконечного числа – качествах круга, мы начинаем с простейшего, и, приняв его за определение, путем выкладок переходим ко второму, затем к третьему, четвертому и так далее. Божественный разум без всяких выкладок и не затрачивая времени объемлет чистым пониманием сущности круга все его бесконечные свойства, которые потенциально присутствуют в определении всех вещей, и которые, наконец, как они суть бесконечны, в Божественном разуме, возможно, едины по сущности. Человеческому разуму это отчасти известно, но замутнено глубокой и плотной тьмой, которая лишь частично редет и просветляется, когда мы сумели твердо обосновать умозаключения и так с ними освоились, что можем быстро переходить от одного к другому... Итак, по моему разумению, в том, что касается числа и вида познанных вещей, наш ум бесконечно ниже Божественного, однако я не считал бы его совсем уж ни за что. Напротив, когда я раздумываю, как много всего удивительного люди постигли, исследовали и разобрали, я ясно вижу и понимаю, что ум человеческий – творение Божие, причем одно из самых прекрасных.

Может быть, не случайность, что в следующем великолепном отрывке основатель современной науки превозносит изобразительные искусства, затем лишь, чтобы в конце слегка принизить их статус похвалой искусству письма:



Прикосновение, Воображение, Понимание, Изобретение. George Richardson, Iconology. A Collection of Emblematic Figures, vol. I, 1779, pl. 28



Where any view of Money exists Art cannot be carried on, but War only  
 by pretences to Liberty, Justice, & Abundance Good of the Heathen

He repented that he had made Adam  
 (of the female: the Adama's) & it grieved him at his heart

The Angel of the Divine Presence  
 מלאך יהוה  
 from Generated Organs gone as soon as come  
 as Nothing by the Natural Man

The Spoilers say  
 Where are his Works  
 That he did in the Warrior  
 Le: what are these  
 Whence come they  
 These are not the Works  
 Of Egypt nor Babylon  
 Whose Gods are the Powers  
 Of the World, Goddess, Nature  
 & Who first spoil & then destroy  
 Imaginative Art  
 For their Glory in  
 War and Dominion  
 Empire against Art

Divine Union  
 Deciding  
 And Denying Immediate  
 Communion with God

What can be Created  
 Can be Destroyed  
 Adam is only  
 The Natural Man  
 The Spoiler  
 The Spoiler  
 The Spoiler

The Eternal Body of Art is Vision  
 It manifests itself in his Works of Art (the Eternity All is Vision)  
 The True Christian Charity, not dependent on Money like the lives kind of Poor Families)  
 that is on Compassion or Empire or National Religion  
 Money which is the Great Satan of Reason  
 the Root of Good & Evil  
 In The Arcanah of Sin

The Divine Body of Jesus we are  
 Members  
 the Cherubim of Moses & Solomon  
 The Angels of the Divine Presence  
 The Spoilers say  
 Where are his Works  
 That he did in the Warrior  
 Le: what are these  
 Whence come they  
 These are not the Works  
 Of Egypt nor Babylon  
 Whose Gods are the Powers  
 Of the World, Goddess, Nature  
 & Who first spoil & then destroy  
 Imaginative Art  
 For their Glory in  
 War and Dominion  
 Empire against Art

God & Evil are  
 Rivals & Powers & Jugglers  
 of Plagues  
 & Diseases  
 Good  
 Evil  
 Good  
 Evil

The whole Business of Man is  
 The Arts of All Things Common  
 These are the Works  
 Of Egypt & Babylon  
 Whose Gods are the Powers  
 Of the World, Goddess, Nature  
 & Who first spoil & then destroy  
 Imaginative Art  
 For their Glory in  
 War and Dominion  
 Empire against Art

For the  
 Pleasure  
 To Use  
 Their are  
 Victories  
 are also  
 And in  
 Greece  
 Such as  
 Empire  
 Tax  
 See the  
 All is not  
 all his Loves & Greeds of Eternity

Money is the Cause

Art degraded Imagination Denies War Governed the Nations



Блейк. Гравюра со статуи Лаокоона. Ок. 1820

Когда я вижу статую кого-нибудь из величайших мастеров, я говорю себе: «Когда бы смог ты убрать поверхность мрамора и явить фигуру подобной красоты, внутри него сокрытую? Когда бы смешал и на холст или на стену нанес различные краски, и тем изобразил все видимые вещи, как Микеланджело, Рафаэль или Тициан? Когда размышляю, что люди открыли, определяя музыкальные интервалы, устанавливая правила, как с ними управляться к дивной радости слуха, то не перестаю изумляться. Что сказать о столь многих и столь различных инструментах? А знаменитые поэты? Что за чувство чудесного внушают они всякому, кто старательно вникнет в их ухищрения, причудливые сравнения, повествования! Что сказать нам об архитектуре? Об искусстве навигации? Но превыше всех этих изумительных изобретений, каким же величием ума обладал тот, кому достало выдумки отыскать способ для передачи самых высокоумных мыслей любому другому человеку, сколь угодно далекому во времени и пространстве! Говорить с теми, кто обитает в Индиях, говорить с теми, кто еще не рожден и родится через тысячу или через десять тысяч лет? Да с какой легкостью? Различным образом располагая двадцать маленьких черточек на листе бумаги. Признаем это вершиной поразительной человеческой выдумки и закончим на ней наш сегодняшний разговор...

### ***Век Разума***

В 1726 году посмертно вышел «Диалог о пользе древних медалей» Джозефа Аддисона. Этот небольшой труд отмечает поворотную точку в истории символизма. Аддисон полемизирует с учением, которое в диалоге защищает «мистический собиратель древностей». По тому, как он описан, читатель без труда узнает представителя неоплатонической философии символизма. Мистический собиратель древностей покажет вам римскую монету со щитом на реверсе.

и скажет, что щит, будучи защитой тела от вражеского оружия, означает воздержанность императора, делавшего его неуязвимым для стрел судьбы или удовольствия. Затем, изображение на щите, будучи крутым, есть эмблема совершенства, ибо Аристотель сказал, что круг есть совершеннейшая из фигур. Подобным же образом оно может означать бессмертную

славу, который император стяжал себе великими деяниями, так как окружность, не имеющая ни начала, ни конца, обозначает вечность. После этого я не посмею утверждать, что выпуклость щита не скрывает в себе загадки; нет ни одной ямки или пупырышка, которым нельзя придать самый глубокий смысл.<sup>128</sup>

Нас не удивит, что в пике мистической концепции многопланового «открытого знака», Аддисон обращается к альтернативной традиции в философии символизма. Для него символы на реверсе монет – не откровения глубочайшей премудрости древних, а иллюстрированные метафоры. Исходя из знакомого по Аристотелю сходства метафоры с поэтическим или риторическим сравнением, он предполагает, что по этим сравнениям можно разгадать изображения на монетах. Мы знаем, что древние звали Фабия Кунктатора «щитом Рима». Если римский сенат поместил щит на императорскую монету, значит, его хотели прославить, как нового Фабия.

С исторической точки зрения Аддисон объясняет монету не лучше, чем его мистический антиквар. Скорее всего, щит, часто служивший трофеем, должен обозначать победу. Однако для нас существенно, что в восемнадцатом веке иррациональную концепцию символа как вместилища древней мудрости высмеивают и отбрасывают в угоду аристотелевскому толкованию символа – иллюстрированной метафоры.

Об одном из следствий нового взгляда мы упоминали в самом начале.<sup>129</sup> Эпоха Разума отбросила мистический образ, посчитав его за нелепость. Мы видели, как аббат Плюш в 1748 году требовал от аллегории ясности и рациональности. В восемнадцатом веке упор переместился с загадки на красоту. Не то чтобы блюстители живописной традиции, академики, вопреки своему названию совсем отвергли платоновское учение, просто на него наслоился аристотелевский рационализм.

Классическое учение отождествляется с принципом, согласно которому художник не должен копировать грубую натуру, но скорее идеализировать ее. Однако в такой версии доля экстаза, возможность истинному гению увидеть в озарении идеи, заметно снижена. Ученик может найти весь набор платоновских идей не в умопостигаемом мире, но в классических статуях или их гипсовых слепках. Здесь хотя бы предположительно

намечается параллель с учением, согласно которому Идея являлась древним, и упором ренессансного платонизма на образы прошлого, воплотившие божественную истину.

Однако и самая их божественность рационализировалась. Платонические идеи все больше отождествлялись с аристотелевским толкованием универсальных понятий. Все, что мы видим телесным взором, неизбежно частное. Универсальное достигается лишь в процессе генерализации. В древних статуях этот процесс уже завершен. В них нет материальных «акциденций», случайного. Классический мастер изображал не индивидуальное, а тип, не конкретного человека, а человека как такового.<sup>130</sup>

Это неудачная рационализация. Если мистическое толкование художественных прозрений по крайней мере самодостаточно, рационализированный вариант несет в себе семя собственного разрушения. Идея индукции, ведущей от частного к общему через отказ от индивидуальных черт и в логике-то подвергалась сомнению, а царстве образов вовсе лишена основания. Стоит чуть-чуть подумать, и мы увидим, что самый схематический, самый примитивный рисунок порой изображает конкретного человека, а самый прописанный портрет – концепцию или типаж.<sup>131</sup> Не степень натурализма определяет, что за лошадь на картине – символ универсального понятия «лошадь» или портрет определенного скакуна. Фотография в учебнике или на плакате может представлять тип или служить символом – даже несколько линий могут быть зарисовкой отдельного человека. Такое различие между символом и предметным изображением определяет только контекст.<sup>132</sup>

Может быть, это академическое отождествление абстрактного с генерализованным и прикончило аллегорию как раздел искусства. Слова о «бестелесной» абстракции были не пустой метафорой. Художники стали думать, что, чем отвлеченней понятие, тем более бледным и анемичным должен быть образ. Так наглядные символы незримых сущностей становились день ото дня все более призрачными. Еще в девятнадцатом веке они выстраивались со своими эмблемами у подножия монументов, на фронтонах музеев и бирж, но обрели способность становиться невидимыми, как сами абстракции.

### *Аллегория versus символ*

Хорошо известно, что такое представление об аллегории скомпрометировало самый жанр. Оно же заставило искать альтернативу. В итоге этих поисков немецкие философы искусства и наделили слово «символ» новым ореолом загадки. Если аллегории – всего лишь простенькие пиктограммы, бледная немочь в белых одеждах и с условным атрибутом в руках, то символы должны быть иными, более живыми, сильными и глубокими. В английском это слово применимо почти к любому знаку в математике, логике или рекламе. Двенадцатитомный оксфордский словарь указывает 1620 год для значения «письменный значок, изображение; буква, цифра или знак – условное обозначение некоего предмета, процесса и т. д.» и 1700 год для алгебраических символов.

Это расхождение, порой приводившее к путанице, на совести не только у немецких романтиков.<sup>134</sup> Удивительно, но именно рационалист Иммануил Кант вернулся к платонической традиции в обсуждении эстетического восприятия. В параграфе 69 «Критики способности суждения» Кант гневно протестует против «ошибочного и нелепого» использования слова «символ» новыми логиками, отделившими символический акт от интуитивного. Кант считает символическое разновидностью интуитивного и подчеркивает его противоположность «дискурсивному» мышлению. Мы знаем это противопоставление двух уровней познания из платонической традиции, в христианскую мысль оно вошло главным образом через труды Ареопагита. Кант напрямую апеллирует к этой традиции, когда называет чисто символическими все наши знания о Боге.

Слишком легко было бы поставить знак равенства между тем, что можно назвать анти-рационалистической концепцией символизма и неоплатоническим наследием. Оно бы не сохранилось в такой мере, если бы не вобрало в себя тот самый элемент аристотелевской традиции, который противопоставлял ему Аддисон – теорию метафор. Впервые эта трансформация обрела форму в ураганных писаниях необычайно плодовитого Джамбаттисты Вико.<sup>135</sup> В те же десятилетия, когда Аддисон нападал на мистического собирателя древностей, Вико решил низвергнуть веру в превосходящую мудрость древних и откровения, якобы содержащиеся в иероглифах.

Надо искоренить ложное мнение о египтянах, будто иероглифы придуманы с целью спрятать загадки возвышенной эзотерической премудрости. Нет, первые народы говорили иероглифами от общей естественной необходимости.

Естественная необходимость, на которую ссылается Вико – это потребность первобытного ума думать и говорить метафорами. Для Вико «новая наука» метафоры уже не украшение речи, которым овладевает оратор или поэт. Мы поневоле думаем метафорами, и если это верно сейчас, в эпоху развитой рациональной мысли, то должно дать разгадку к ментальности более ранних периодов, породивших поэзию и мифы.

«Не в нашей власти, – говорит он в знаменитом отрывке, – проникнуть в обширное воображение этих первых людей, в чьих умах не было ни капли абстрактного, утонченного или духовного, поскольку они были целиком погружены в чувства, движимы страстями, заключены в теле».<sup>136</sup>

Он развивает теорию ментальности первобытного человека, поэта силою обстоятельств, создающего образы и символы не от большого ума, а в попытке поладить с миром, которого не понимает. Если во всех языках есть метафоры, связанные с частями тела, если мы говорим о ручке двери, макушке холма или горлышке сосуда, это оттого, что люди, по выражению Вико, «заключены в теле» и пытаются соотнести неизвестное с известным. Если рациональная метафизика утверждает, что человек становится всем, познавая все (*homo intelligendo fit omnia*), в новой образной метафизике Вико первобытный человек, ничего не понимая, становится всем (*homo non intelligendo fit omnia*).<sup>137</sup>

На самом деле Вико пытается сформулировать свои новые грандиозные прозрения в терминах аристотелевской логики. Мифы и символы, на его взгляд, можно в лучшем случае описать как «образные групповые понятия или образные универсалии». Это термины, в которых люди мыслили в дорациональную фазу истории. Нетрудно прояснить это поразительное явление через обращение к аристотелевской традиции символического доказательства. «Суровость» Рипы<sup>138</sup> представляет собой рациональное понятие, но графически она выражена через «образные универсалии» – куб, являет метафору устойчивой формы, тигр воплощает для иррационального ума идею суровости. Пример поэтической образной универсалии, который приводит сам Вико, мог бы встретиться у Ме-

нандра. К определению хорошо подошли бы и физиогномические типы персонификаций, скажем, «Зависть» Овидия.

Читая Вико, мы обнаруживаем, что его разрыв с прошлым не так велик, как должно бы следовать из его революционной теории. Подобно тому, теория метафор не помогла Аддисону разгадать символы на монетах, так и попытки Вико толковать старинные образы и мифы ведут к фантастическим реконструкциям, таким же нелепым, как домыслы «мистического антиквара». Он придает большое значение своему толкованию геральдических знаков, которые считает знаками собственности. У Вико они предшествуют письменному слову и в античности, и на соответствующей фазе второго этапа, в героические средние века. Как пример общего для всех культур характера знаков и эмблем, он называет орла на скипетре – символ, которым пользовались равно египтяне, этруски, римляне и англичане, посейчас использующие его в украшении королевских гербов. Это объясняется «общностью идей, ибо у всех этих народов, разделенных обширными пространствами земли и моря, символ этот стал означать, что царства их происходят от первого божественного Царства Юпитера благодаря его глашатаям».<sup>139</sup>

Во взглядах и методах Вико есть странный парадокс, мешающий нам переварить его труды. Он отвергает веру своих современников в мудрость иероглифов на основании все той же мудрости иероглифов. Он прочел целый ряд египетских надписей от иероглифических к иератическим, а от них к демотическим, от образа к буквам, и счел, что они отражают развитие культурной эволюции от образного мышления к рациональному. Он также посчитал наиболее правильным суммировать и разъяснить свою Новую Науку в эмблематическом рисунке, помещенном на титуле его революционной книги – он изображает «нового Гомера», мифическую фигуру, якобы выявленную в результате исследований.

Что бы ни думал сам Вико о месте воображения в развитии человеческой мысли, его представления легко вписываются в ту самую неоплатоническую традицию, которую он силится преодолеть. Разве Тассо не намекнул, что есть два типа воображения – низшее порождает обманчивые грезы, высшее превосходит разум и может отождествляться с нераздельной интуицией, которую Ареопagit считал атрибутом высшего сознания? Страшно занятно было бы проследить, как учение Вико о временном при-

мате воображения переформулировалось в неоплатонической терминологии. Поэт снова становится *vates*, провидцем, и все, увиденное им на заре человечества есть величайшее откровение.<sup>140</sup> Если человек в стремлении постичь неведомое нуждался в символах, тем более нуждались в них высшие силы, которые в общении с нами должны приноравливать свое трансцендентное знание к слабому человеческому пониманию. Бог говорил с древним человеком, как отец – с маленькими детьми, внятыми им словами. Так древняя вера в *prisca theologia* мифов и символов получила новый толчок. Они – не эзотерический шифр, скрывающий истину от непосвященных, они, по Вико, возникают от необходимости, из-за того, что древний человек мыслит исключительно образами. Может быть, это не лучший способ выразить божественные тайны, но, тем не менее, мифы все же один из видов откровения, и гордый разум не должен их презирать.

Вдоль этой линии и повели свою атаку на засилье рационализма противники просвещения. Искусство должно иметь связь с воображением, ибо воображение видит дальше «стареегого разума». Как написал Шиллер в стихотворении “Die Kunstler” (1789) («Художники»):

Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,  
Die alternde Vernunft erfand,  
Lag im Symbol des Shonen unds des Gro\_en,  
Voraus geoffenbart dem Kindischen Verstand...  
Eh vor des Denkers Geist der kuhne  
Begriff des ewigen Raumes stand,  
Wer sah hinauf zur Sternenbuhne  
Der ihn nicht ahnend schon empfand?

(Что стареющий разум отыскал лишь спустя тысячи лет, было в символе Великого и Прекрасного для детского разума.)

Прежде, нежели философ стал размышлять о дерзкой идее вечного пространства, кто, взглянувши на небо, не почувствовал бы этого интуитивно?)

Вполне возможно, что трезвый ответ на риторический вопрос Шиллера – никто бы не почувствовал. Однако мысль, что Великое и Прекрасное дарует уму символ, через который мы воспринимаем скрытую истину, восходит к платонизму. И в то время, как немецкий классицизм таким



образом поднимался по лестнице аналогий от образа гармоничных форм к идее гармонии, романтизм заново открывал второй из названных Ареопагитом путей, силу загадки и потрясения, пробуждающих ум к высшим формам мышления.

Эти учения продолжали сказываться в мистических движениях Якова Беме, Сведенборга и других, под влияние которых подпадали художники, скажем, Блейк или голландский проторомантик Гумберт де Супервиль. Вспомним, что Блейк, несгибаемый борец с всевластием Разума, опубликовал гравюру с Лаокооном, якобы скопированным с херувимов Соломонова храма. Он объясняет, что в группе заключена мистическая истина, связанная с тождественностью добра и зла. Но в то время как Блейку предстояло еще долго дожидаться признания, в Германии романтизм нашел более благодатную почву. Здесь Фридрих Крезер возродил неоплатонический подход к древней религии в ученых книгах по мифологии.<sup>141</sup>

### *Возрождение неоплатонизма от Крезера до Юнга*

Несколько цитат из «Symbolik» Крезера, изданной в 1810 году, подтвердят его родство с иероглифической традицией:

Именно из-за отсутствия гармонии между формой и содержанием и преобладания содержания над выразительностью символ обретает значимость и будоражит ум... Соприкосновение с символом есть миг, требующий всего нашего существа, видение безграничной дали, из которой наш дух возвращается обогащенным. Ибо этот мгновенный призыв к восприимчивому воображению, когда наш разум испытывает сильнейшее удовольствие, анализирует общность, которую сжатый образ концентрирует в один миг в свой элемент и ассимилирует их один за другим... Всякий раз, как творческий ум соприкасается с искусством или решается кристаллизовать религиозную интуицию и веру в видимой форме, символ должен расшириться до безграничного и бесконечного... В этом стремлении ему недостаточно сказать много, он должен сказать все; он желает объять непомерное. Эта святая неудовлетворенность возбуждается исключительно темным порывом веры и интуиции, но в своей... неопределенности должна обретать загадочность... Символ такого рода мы называем мистиче-

ским. У символа есть и другой способ себя ограничить... Именно через это ограничение он может достичь труднейшего, сделать зримым даже Божество... Он неудержимой силой влечет к себе созерцающего и затрагивает нашу душу необходимостью, которая принадлежит Мировому Духу. Живые идеи переполняют его; и едва разум совместно с пониманием по их цепочке направляется к успешной выкладке и заключению, он может полностью и в один миг обрести здесь союз с чувствами.<sup>142</sup>

Крезер усиленно настаивает на различии символа и обычной эмблемы, в которой, как ему кажется, нет решительно ничего особенного. Для символа характерна именно клубящаяся мгла, несовместимая, разумеется, с ясностью знака.

Крезеровское восприятие символа подхватил в последние годы жизни Гете, освятивший его своим незыблемым авторитетом. Более того, Гегель использовал его в своей «Эстетике», что тоже объясняет огромное почтение к этому слову в немецкой философии и литературе.

В представлении Гегеля об истории как диалектическом движении духа, символ назван родом «до-искусства» *Vorkunst*, относящимся главным делом к востоку. Для Гегеля искусство начинается с того, что он назвал «бессознательным символизмом». Его описание индийского и египетского искусства отвечает представлению об определенной фазе в развитии духа, когда он, еще не сознавая себя, стремится к зримому выражению:

В этом смысле по египетским произведениям искусства видно, что они содержат в себе загадки, правильная разгадка которых не удается не только нам, но и большей частью тем, кто сами себе их задавали.<sup>143</sup>

У Гегеля основное свойство символа – «неадекватность». Это – попытка выразить невыразимое. Чудовищность индийских и египетских божеств с их животным обликом и неорганическими чертами – для Гегеля признак такой неадекватности. Он противопоставляет это символическое искусство, которое, по его мнению, стоит лишь у входа в храм искусств, с греческим искусством, которое для него, как и для Винкельмана, выражает сущность искусства как такового. Здесь смысл и чувственный облик, «внутреннее и внешнее... больше не различаются... Явленное и являемое разрешается в конкретном единстве».<sup>144</sup>

Для Гегеля и его современников Аполлон Бельведерский был не просто символом солнечного бога, но истинным явлением божества в облике человека, подлинным созданием «адекватной» формы, которая безусловно будет одобрена всеми здравыми судьями искусства.<sup>145</sup>

Верный своему принципу диалектики, Гегель попытался совместить здесь два подхода Дионисия Ареопагита, сделав их звеньями в цепи развития. Загадочный, неадекватный символ или иероглиф сменяется классическим образом прекрасного – истинным, но ограниченным аналогом божественного. Это ограничение, в свою очередь, служит Гегелю принципом противоположности, которая выносит искусство на следующий духовный уровень средневекового христианского символизма и так далее.

Нет сомнений, что таким образом представление об искусстве – орудии духовного озарения, ставшее сутью немецкой традиции, сильно сказалось на подходе людей образованных к художественным творениям. Примечательна в этой связи титульная страница изданного Хастлингером Бетховена. На ней – символ света, аналога божества, но и недвусмысленный иероглиф вечности, аналог загадки, отмечающей музыку как знак невыразимого. Здесь мы вспоминаем о великом оппоненте Гегеля, Шопенгауэре, который по-прежнему считал музыку выражением платоновских идей.

Еще одной цитаты довольно, чтобы очертить эту традицию, в которой символ противопоставляется обычному дискурсивному разуму.

Она взята из работы еще одного археолога, швейцарского исследователя античности Якоба Вахофена, которых возрождает старое учение в новых словах:

Символ приближает, язык может только объяснять. Символ затрагивает разом все струны человеческой души, язык всегда принужден излагать мысли по одной... язык нанизывает изолированные части, и потому действует на мозг по частям. Однако, чтобы нечто завладело сознанием, душа должна увидеть это как бы во вспышке... символы – знаки несказанного, неисчерпаемого, столь же загадочные, сколь и необходимые.<sup>146</sup>

Часто прослеживался путь от романтической веры в превосходство символа к неоромантическому движению символистов и их последовате-

лей в двадцатом столетии. Однако можно упомянуть еще одного мыслителя, чьи взгляды на символ сильнее всего сказались на представлениях нашего века – Зигмунда Фрейда. Сам он, разумеется, считал себя рационалистом, с помощью науки исследующим иррациональные слои сознания. Можно утверждать, что в этом и в других смыслах его позиция по отношению к современным взглядам напоминает позицию Вико в восемнадцатом веке. Как Вико уходил корнями в традицию, которую намеревался переломить (это удалось ему лишь частично), так и Фрейд многие представления о символе и бессознательном почерпнул из романтизма, что позволило романтизму со временем впитать его формулировки.<sup>147</sup>

Промежуточным звеном между фрейдовской теорией сна и романтизмом служит книга о сне гегельянца Фолькельта. Последний привлекает внимание к более ранним исследованиям, установившим связь между воображаемым и тем, что испытывает спящий. Шернер<sup>148</sup> видел во сне висящий над расщелиной камень, а, проснувшись, обнаружил, что едва не упал с кровати. Его заключение о важности тела для метафор сна и впрямь напоминает утверждение Вико о психологической расположенности первобытного ума видеть все в терминах тела.

Можно без труда подвести фрейдовскую концепцию символизма, в том числе сексуального, под древнюю теорию метафор. Однако у Фрейда метафора не явная, а бессознательная. Подобно апофатическим символам Ареопагита, его символы загадочны, чудовищны и непрозрачны. На самом деле это маски, которые бессознательные желания вынуждены надевать, чтобы пройти цензуру; до смысла их может добраться только посвященный. С мистической традицией их роднит не только роль откровений, являющих непознаваемое и невыразимое иными средствами царство; они так же выражают иррациональный, антилогический характер этого царства, где противоречия сходятся, а значения перетекают одно в другое. Множество значений всякого явленного символа практически бесконечно во множественности причин одного и того же психологического явления. Свободная ассоциация являет спящему бесконечные уровни смысла за внешней нелепостью содержания.

И в точности как революционные прозрения Вико переплелись с возрожденным неоплатонизмом, так и открытия Фрейда соединились с этой многовековой традицией в работах Карла Густава Юнга. Здесь фрейдов-

ская концепция символа вернулась к своему неоплатоническому истоку.<sup>149</sup> Это достигнуто – или так по крайней мере кажется – соединением трансцендентного царства религиозной традиции с содержимым коллективного бессознательного, говорящего с нами загадками, ключ к которым дает все та же премудрость древних.

\* \* \*

Можно сказать, что платоновская и аристотелевская традиции, прослеженные по их отношению к символу, представляют две фундаментальные реакции думающего человека на проблемы, которые ставит перед ним существование языка. Платоники первыми заставили его почувствовать, что «дискурсивная речь» не в силах передать опыт прямого постижения истины и «несказанную» насыщенность мистического видения. Они же понуждали искать альтернативу в языке зримых или слышимых символов, которые, в отличие от языка, сходны с переживанием истины хотя бы своей непосредственностью. Эти же представления заставляли романтиков искать наставлений у ребенка, сновидца, дикаря – тех, кто видел мир, еще не пропущенный через языковый фильтр. Как ни много дал искусству этот порыв, не следует забывать и об опасностях, поджидающий тех, кто отверг рациональную речь – им легко скатиться в бессвязность, безумие и, что хуже всего, в бессодержательность, банальность, замаскированную под глубину.

Можно возразить, что на это их толкают последователи Аристотеля, переоценивая значимость языка. Язык, в конечном счете, всего лишь орудие, «органон», созданный человеком под давлением эволюции, требовавшей, чтобы члены племени могли сговариваться между собой. Так он приспособлялся к межсубъектным мирам фактов и аргументов. Он не мог бы исполнять свою функцию, если бы не разбил воспринимаемый мир на категории и не формализовал структуру высказываний. То, как это было сделано, первым описал Аристотель, но давно признано – аристотелевская традиция склонна объявлять категории языка категориями мира. Его последователи не видят белых пятен, оставленных на карте опыта языком, и потому слепы не только к тем озарениям, о которых селятся поведать платоники. Им невдомек, что язык бессилен передать даже про-

стейший субъективный опыт, такой как мышечный тонус или настроение. Однако, переоценивая законченность языка, они не отдают должного его гибкости и силе творческого роста. Я указал, в связи с теорией эмблем, что аристотелевское представление о метафоре, которая всего лишь «переносит» существующие категории по заданной сети концепций, замутняет главное ее достоинство: через ее посредство говорящий может реструктурировать реальность в мимолетном или более устойчивом образе. Утверждалось также, что в аристотелевской системе логики язык кажется запертой тюрьмой, и лишь представление о логике как «метаязыке» для обсуждения высказываний позволило нам понять, как развивается знание.

Может показаться, что эти специальные подробности уводят далеко от нашей непосредственной темы. Но, может быть, лишь научившись ценить чудо языка, мы сумеем разглядеть рост альтернативных метафорических систем, благодаря которым великое искусство достигло глубин, недоступных ни одному мистическому иероглифу.

## Примечания

### Цели и границы иконологии

1. Об этом и о дальнейшем см. F.H.W. Sheppard (Ed.), *Survey of London*, XXXI, 1963, *The Parish of St. James Westminster*, pt. II стр. 101-10.

2. E. Panofsky, *Studies in Iconology* (New York, 1930) и Goran Hermeren, *Representation and Meaning in the Visual Arts* (Lund, 1969).

3. D.E. Hirsh, *Validity in Interpretation* (New Haven, 1967).

4. Этот же вопрос я обсуждаю под несколько иным углом в "Expression and Communication", *Meditation on a Hobby Horse* (London, 1963), особенно на стр. 66 и 67.

5. Emile Male, *L'Art religieux du 12e siecle en France* (второе издание, Paris, 1924; новое издание, 1940); *L'Art religieux du 13e siecle en France* (шестое издание, Paris, 1925); *L'Art religieux de la fin du moyen-age en France* (Paris, 1908) *L'Art religieux apres le Concile de Trente* (второе издание, Paris, 1951)

6. Andor Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 Bde. (Budapest, 1956).

7. Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen-age a la Renaissance et la decoration des demeures*, 2 vol. (Гаара, 1931 и 1932).

8. Giampaolo Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pictura*, Милан, 1584, книга 4, глава 23. (Я цитирую по изданию Рим, 1844). Отрывки из введения и первой книги, переведенные А.И. Аристовой, напечатаны в сборнике «Мастера искусства об искусстве» М., «Искусство», 1966.

9. Giordgio Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti Pittori Scultori ed Architettori con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, в 9-ти томах. (Флоренция, 1878-85), VI, стр. 647 Русский перевод А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского под редакцией А.Г. Габричевского: Джорджо Вазари, «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (в 5 томах) М., «Искусство», 1963.

10. G.G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ad architettura scritte de' piu celebri personaggi dei secole XVII, pubblicata da M. Gio. Bottari, e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, 8 tt. (Milan, 1822-5), vol. III, pp. 31 sg. Об этих фресках, прежде находившихся во дворце Медичи, см. также Вазари, жизнеописание Кристофано Герарди, Vasari, Milanese, VI, стр. 215-16.

11. Vasari, Milanese, VII, pp.115-29.

12. Bottari-Ticozzi, *Raccolta di lettere*, III, стр.249–56 (Письмо от 15 мая 1565). Все письмо приведено в здесь, стр.... О Тадео Цуккаро см. J.A. Gere, *Taddeo Zuccaro* (London, 1969).

13. Vasari, Milanese, VII, p. 129.

14. Vasari, Milanese, VII, p. 128.

15. О Рипе см. также в этой книге, стр. 263–269.

16. St. Thomas Aquinas, *Quaestiones quodlibetales*, ed. P. Mandonnet (Paris, 1926), VII, 14, p.275:

“... non est propter defectum autoritatis quod ex sensu spirituali non potest trahi efficax argumentum; sed ex ipsa natura similitudinis, in qua fundatur spiritualis spiritualis sensus. Una enim res pluribus similis esse potest; unde non potest ab illa, quando in Scriptura sacra proponitur, procidi ad aliquam illarum determinate; sed est fallacia consequentis: verbi gratia, leo propter aliquam similitudinem significat Christum et diabolum.”

17. E. Panofski, *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, 2 vols. (Cambridge, Mass., 1953)

18. См. Н. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence* (London, 1908), pp.136–40, где источники и их интерпретация рассмотрены более подробно.

19. Luca Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci* (Milan, 1919), Document 108.

20. Beltrami, *op.cit.*, Document 107.

21. François-Anatole Gruyer, “Léonard de Vinci au Musée du Louvre”, *Gazette des Beaux Arts*, 2e pér., XXXVI. 1887; о стихотворении и его авторе см. F.Cavicchi, “Girolamo da Casio”, *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. LXVI, 1915, pp. 391–2,

Ecce agnus Dei, disse Giovanni,  
 Che entro e usci nel ventre di Maria  
 Sol per drizar con la sua santa via  
 E nostri piedi a gli celesti scanni.  
 De immaculato Agnel vuol tuore e panni  
 Per far el mondo di se beccaria  
 La Madre lo ritien, che non voria  
 Veder del Figlio e di se stressa e danni.  
 Santa Anna, come quella che sapeva



Giesu vestir de l'human nostro velo  
 Per cancellar il fai di Adam e di Eva  
 Dice a sua figlia con pietoso zelo:  
 Di ritirarlo il pensier tuo ne lieva,  
 Che gli e ordinato il suo immolar dal

Cielo.

22. См. мой обзор в *New York Review of Books*, vol.4, 11 February, 1965.

23. Meyer Schapiro, "Leonardo and Freud. An art historical study", *Journal of the History of Ideas*, vol. 17, no. 2, 1956.

24. Об истории этой композиции см. мои статьи "The Renaissance Conception of Artistic Progress" и "Leonardo's Method for working out Compositions", *Norm and Form* (London, 1966), pp. 1 ff and 58 ff.

25. Benvenuto Cellini, *Trattato del Orificeria*, ed. L. De-Mauri (Milan, 1927) pp. 111–12.

26. См. очерк о "Stanza della Segnatura" Рафаэля, наст. издание стр. 137–181.

27. Vasari, *Milanesi*, IV, p. 490.

28. Vasari, *Milanesi*, VI, p. 444.

29. Bertrand Goldschmidt, *The Atomic Adventure* (London-New York, 1964), p. 16

30. Можно привести пример явного исключения из этого правила: Себастьяно дель Пьомбо в письме от 7 июля 1533 г. замечает Микеланджело, что Ганимед будет отлично смотреться на куполе. "Можешь пририсовать ему нимб, чтобы он походил на святого Иоанна Богослова, увлекаемого в Небеса". Эрвин Панофский (*Studies in Iconology*, Harper Torchbook edition, New York, 1962, p. 213) правильно характеризует это как шутку, но затем, может быть, слишком много в нее проецирует.

31. См. в этом томе, стр. 224–356.

32. Vasari, *Milanesi*, I, p. 193.

33. Nicole Dacos, *La Decouverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance* (London, 1969) (Studies of the Warburg Institute, vol.31), особенно pp. 165 ff.

34. A. Perosa, *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone* (London, 1960) (Studies of the Warburg Institute, vol.31), p. 22.

35. См. Harold Bayley, *The Lost Language of Symbolism*, 2 vols. (London, 1912).

## Товия и ангеа

1. Martin Davies, *The Earlier Italian Schools, National Gallery Catalogues* (2<sup>nd</sup> revised edition, London, 1961), p. 555, no. 781.
2. G.M. Achenbach, "The Iconography of Tobias and Angel in Florentine Painting of the Renaissance", *Marsyas*, III, 1943–1945, pp. 71–86.
3. См. G.Poggi, 'Le Ricordanze di Neri di Bicci (1453–1475)', *Il Vasari*, I, 1927, pp. 317–38.
4. Cp. A.M.Hind, *Early Italian Engraving*, 7 vols. (London, 1938–48).
5. H.Mackowsky, *Verrocchio* (Bielefeld, etc., 1901).
6. F. Lugt, "Man and Angel", part II, *Gazette des Beaux-Arts*, vol.XXV, 1944, I, pp. 321–46.
7. Raphael medicinalis,  
Mecum sis perpetualis,  
Et sicut fuisti cum Tobia,  
Semper mecum sis in via.

См. также Achenbach, loc. cit., особенно рис. 11. Среди неопубликованных эпиграмм Уголино Верино, поэта кватроченто, есть расширенная литературная версия этой молитвы: Флоренция, *Laurenziana*, XXXIX, 40, *Epigrammata*, книга VII, fol. 72 r-v: Epigramma in honorem archangeli Raphaelis.

Assis coelestus Raphael tua sacra colenti  
 Maior et exiguo crescat in ore sonus  
 Non mihi Pierides, non his dicendus Appolo  
 Scribenti Raphael tu satis esse potes.  
 Tu proprio dei gemmis ornatus et auro  
 In solio cernis cominus ora dei.  
 Tu citior ventis ales delapsus ab astris  
 Defers in terras iussa tremenda dei.  
 Tu procul a nobes fallaces daemones arces  
 Certa salus miseris praesiumque reis  
 Immeneant quamvis borrenda pericula pellis  
 Adventu fiunt cuncta secunda tuo  
 Sis foelix nobis. Adversa que cuncta repellas  
 Non homo: non daemon posset obesse mihi ...

(Приди, небесный Рафаил, к тому, кто празднует твой святой день, Пусть громкий голос зазвучит с моих недостойных губ. Здесь Музы и Аполлон не помогут поэту, только ты, Рафаил. Украшенный золотом и драгоценными камнями, ты вблизи созерцаешь лик Господа в Его обители; быстрее ветра ты доставляешь на землю страшные веления Господни. Ты не допускаешь до нас коварных демонов, ты спасаешь несчастных, ты оплот преследуемых. Какие бы ужасные опасности ни грозили нам, приходишь ты, и все становится хорошо. Призри на нас и отгони всякого супостата, тогда ни человек, ни демон не причинит мне зла ...) Об Уголино Верино см. мой очерк "Аполлонно ди Джованни", *Norm and Form* (London, 1966).

8. J. Mesnil, "Un peintre inconnu du XVe siècle: Chimenti di Piero. Le "Tobie et les Trois Archanges" de l'Académie des Beaux-Arts de Florence" *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXVII, 1902, I, pp. 252–256.

9. G.M. Monti, *Le confraternite medievali dell'alta e media Italia*, 2 tt. (Venice, 1927).

## Мифологии Боттичелли

Впервые опубликовано: *Gombrich E. Botticelli's Mythologies*. – Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. VIII. 1945. P. 9–60.

1. *Heckscher W.S.* The Anadyomene in the Mediaeval Tradition (Pelagia-Cleopatra-Aphrodite); A Prelude to Botticelli's Birth of Venus. – *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. Vol. VII. 1956. P. I ff.

2. *Francastel P.* La fête mythologique au Quattrocento. Expression littéraire et visualisation plastique. – *Revue d'Esthétique*. Vol. V. 1952. P. 276 suiv.

3. *Francastel P.* Un mito poético y social del Quattrocento: La Primavera. – *La Torre, Revista General de la Universidad de Puerto Rico*. V. 1957. P. 276 sq.

4. *Ferruolo A.B.* \_Botticelli's Mythologies, Ficino's De Amore, Poliziano's Stanze per la Giostra: Their Circle of Love. – *Art Bulletin*. Vol. XXXVII. 1955. P. 17 ff.

5. *Dempsey Charles.* Mercurius Ver: the sources of Botticelli's Primavera. – *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. XXXI. 1968. P. 251–273.

6. См.: Приложение, письмо 3.

7. *Panofsky E.* Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960. P. 195.

8. О его славе в Англии см.: *Levey Michael*. Botticelli and Nineteenth-century England. – Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol XXIII. 1960. P. 291–306.

9. Полную библиографию по Боттичелли до 1931 года см.: *Marle, Raimond van*. Italian Schools of Painting. XII (The Hague, 1931). P. 14 ff. К этому следует добавить монографии: *Gamba C.* (Milano, 1936); *Ventury L.* («Phaidon») (Wien, 1937); *Mesnil J.* (Paris, 1938) (bibliographie raisonnee); *Bettini S.* (Bergamo, 1942); *Spender S.* («Faber Gallery») (London, 1946); *Bargellini P.* (Firenze, 1946). Среди работ, не упомянутых в Art Index, я бы хотел назвать еще: *Terrasse C.* Botticelli, Le Printemps. Paris, 1938; *Renzio T. del.* Lustful Breezes make the Grasses sweetly tremble. – Polemic. May. 1946; *Stern H.* Eustathe le Macrembolithe et le «Printemps» de Botticelli. – L'Amour de l'Art. 1946 (IV); *Salvini R.* Umanesimo di Botticelli. – Emporium. 99. January 1944. Последняя во время работы над статьей была мне недоступна.

10. Сравнительный обзор предыдущих дискуссий см.: *Chaslel A.* Art et Religion dans la Renaissance Italienne, Essai sur la methode. – Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. VII (1945); *Kristeller P. O.* Humanism and Scholasticism in the Renaissance. – Byzantion. XVII. 1944/1945. P. 346 f.; две книги не упомянуты в этих статьях: *Trincaus C.E.* Adversity's Nobleman. New York, 1940; *Dulles A.* Princeps Concordiae. Cambridge, Mass., 1941. *Fergusson W.K.* The Renaissance in Historical Thought. Cambridge, Mass., 1948; *Cantimori, Delio.* La Periodizzazione dell'eta del Rinascimento nella storia d'Italia e in quella d'Europa. – X Congresso Internazionale di scienze storiche. Roma, 4–10 settembre 1955. Vol. IV. Firenze, 1955; *Panofsky, Erwin.* Renaissance and Resuscitations in Western Art. Stockholm, 1960; *Hay, Denys.* The Italian Renaissance and its historical background. Cambridge, 1961; *Tinsley, Helton* (ed.). The Renaissance, a Reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age. Madison, 1961; *Gabel, Leona et al.* The Renaissance Reconsidered. – A Symposium. – Smith College Studies in History. Vol. XLIV. Northampton, Mass., 1964. Короткая сводка есть у А.Вентури: *Venturi A.* Botticelli. Roma, 1925; см. также в цитированных выше монографиях Ж.Месниля и ван Марля.

11. *Foerster R.* Studien zu Mantegna und den Bidern in Studierzimmer der Isabella Gonzaga. — Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. XXII.

1901. S. 166. Английский перевод см.: Cartwright, Julia. *Isabella d'Este*. London, 1904. I. P. 331 f.

12. Короткая сводка есть у А.Вентури: *Venturi A. Botticelli*. Roma, 1925; см. также в цитированных выше монографиях Ж.Месниля и ван Марля.

13. *Vasari G. con comment. di G.Milanesi*. III. P. 312. «Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera». Не следует чересчур серьезно воспринимать это описание, сделанное через семьдесят пять лет после завершения картины. Всякий раз, когда мы можем проверить Вазари по независимым источникам, мы видим, что он склонен путать сюжеты. В этом смысле с библейскими фресками Боттичелли в Сикстинской капелле он обошелся не лучше, чем с потолками Микеланджело или со «Станцами» Рафаэля. Пример, более близкий к нашему случаю, – описание Вазари пира Венеры у Тициана. Вазари не знал источника – Филострата, у которого нимфы по обету приносят Венере дары, и потому принял тициановских нимф за аллегории Милости и Красоты (*Vasari G. VII. P. 434*). Двойной смысл, подразумеваемый его рассказом о боттичелиевской картине «Венера... знаменует весну», – скорее всего, плод такой же догадки. Она подозрительно хорошо вписывается в практику «маньеристского» периода и круга, в котором вращался Вазари. Он мог иметь в виду Венеру Анджело Бронзино, которая действительно «знаменует собой» весну, обозначенную тремя знаками зодиака (*Panofsky E. Studies in Iconology*. New York, 1939 [далее: *Studies*]. P. 85). О ненадежности Вазари в иконографических вопросах см. Введение.

14. Важнейший отрывок из трактата Лукреция «О природе вещей» будет более полно обсуждаться по другому поводу.

15. *Sandro Botticelli's «Geburt der Venus» und «Frühling»*. Leipzig, 1893. I. S. 1 ff. (переиздание: *Gesammelte Schriften*. Leipzig– Berlin, 1932); см. также мою книгу: *Aby Warburg*. London, 1970.

16. По этому поводу чаще всего приводят три отрывка. В одном описана первая встреча Джулиано с его дамой:

Candida è ella, e candida la vesta,  
Ma pur di rose e fior dipinta e d'erba  
Lo inanellato crin dall'aurea testa  
Scende in la fronte umilmente superba...

Она бела и в белое одета;  
 Убор на ней цветами и травой  
     Расписан; кудри золотого цвета  
     Чело венчают робкою волной...

Это описание довольно сходно по атмосфере, но не в конкретных деталях. У «Венеры» Боттичелли на платье нет роз, и волосы ее не соответствуют чарующим строкам Полициано.

Ell'era assissa sovra la verdura,  
     Allegra, e ghirlandetta avea contesta  
     Di quanti fior creassi mai natura,  
     De'quai tutta dipinta era sua vesta.  
     E come prima al gioven puose cura,  
     Alquanta paurosa alzo a testa;  
     Poi colla bianca man ripreso il lembo,  
     Levossi in piè con di fior pieno un grembo.

На радостной траве она сидела,  
     Плетя венок из всех земных цветов,  
     Которые найти вокруг сумела,  
     Которыми пестрел ее покров.  
     Но вот на Юлия она воздела  
     Глаза, не сразу ужас поборов,  
     И встав, цветы на лоне удержала  
     Тем, что рукою их к себе прижала.

(Пер. Е.Солоновича)

Зримое очарование этих строк вновь настолько заворожило читателей, что многие готовы пренебречь различиями. Полициано представляет робкую нимфу, которая сидит на траве, глядит на приближающегося Джулиано снизу вверх и встает, прижимая цветы к лону. В конце концов, в итальянской литературе и живописи есть и другие прекрасные девы, плетущие венки по весне. Они принадлежат образной системе куртуазной любви, отраженной на многих картинах интернационального стиля – скажем, на фреске «Май» Торре дель Акила в Тренте. Другая часто цитируемая строфа может указывать в том же направлении. В ней Амур возвращается во владения матери:

Al regno ov'ogni Grazia si diletta,  
 Ove Biltà di fiori al crin fa brolo,  
 Ove tutto lascivo, drieto a Flora,  
 Zefiro vola e la verde erba infiora.

... царство...

Где каждой Грации привольно цвествь,  
 Где кудри красоты – в цветочных гроздах,  
 Где вожделенно Флору на лету  
 Зефир объемлет и земля – в цвету.  
 (Пер. А.Баранова)

Здесь мы опять имеем зыбкое сходство с картиной Боттичелли. Зефир и Флора обитают в царстве Венеры. Но у Полициано описание этого царства по-настоящему разворачивается только после приведенных строк, и вскоре мы узнаем, что эти двое, наравне с Красотою и Милостью, обитают бок о бок с такими персонификациями, как Страх, Утеха, Скупость, Подозрение и Отчаяние. Любовный сад Клаудиана, который Полициано взял за образец, архетипичен для всех аллегорических средневековых садов. Эта традиция достигает вершины в «Романе о Розе», «слабый отзвук» которого Л.Ф. Бенедетто услышал в «Турнире» («Il Roman de la Rose» et la Letteratura Italiana. – Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie. XXI. 1910). Возможно, не просто совпадение то, что Хейзинге персонажи «Романа о розе» тоже напомнили Боттичелли (The Waning of the Middle Ages. London, 1924; русский перевод: Осень Средневековья. М., 1988). Мне кажется, что эти стороны «Турнира» часто недооцениваются. Если его образный строй Полициано напоминает нам Боттичелли, то не потому ли, что картина принадлежит к тому же широкому течению, а вовсе не иллюстрирует стансы? Характер этой традиции, образный ряд, связанный с любовью и весной, прекрасно проследил К.С. Льюис в книге «Аллегория Любви» (Oxford, 1936; далее: Lewis C.S. Allegory).

17. Во втором издании Вазари (III. P. 322) всего лишь пишет, что одна из женских голов Боттичелли, как говорят (*si dice*), – возлюбленная Джулиано Медичи. Возможно, Вазари имеет в виду любовницу Джулиано, мать Папы Климента VII. Тем не менее «Прекрасную Симонетту» видели едва ли ни во всех боттичеллиевских красавицах. А.Ф.Рио (*Rio A.F. L'Art Chretien*. 4 tt. Paris, 1861– 1867) начал с Юдифи. Затем Рёскин во

«Флорентинской Ариадне» напечатал письмо некоего мистера Тирита о нравственном аспекте изображения с голой натуры. Автор ни мало не сомневается, что именно Симонетта позировала Боттичелли для Венеры, для Истины — в «Клевете» и для многих других фигур. Далее он размышляет о том, что должен был чувствовать художник, видя ее «неприкрытой». Затем возникло предположение о связи с «Турниром», побудившее таких ученых, как Варбург, Боде, Ясиро и Сезнек, принять либо отвергнуть легенду, к негодованию Ж.Мениля, воскликнувшего: «И не английские прерафаэлиты, не изнывающие от безделья старые девы забавляются этой странной игрой, а серьезные доктора и профессора...» (Conaissons-nous Botticelli?— Gazette des Beaux Arts. LXXII. 1930. II. P. 87). Появись эта отповедь чуть раньше, может, ван Марль и не написал бы, что «Боттичелли – художник, который в “Рождении Венеры” идеализированно изобразил любовь Джулиано к Симонетте, отзвук которой, полагаю, он чувствовал в своем сердце» (Marle, Raimond van. Italian School of Painting. XII. P. 6).

18. Эта тенденция, так замечательно спародированная сэром Максом Бирхольмом в «Savonarola Brown», породила нелепейшие теории о живописи кватроченто. Утверждали даже, что два воина в рельефе «Воскресение Христа» в Барджело, приписываемом Вероккьо, изображают Лоренцо Медичи, оплакивающего убийство своего брата Джулиано (*Barfucci, Enrico. Lorenzo di Medici e la Società Artistica del suo tempo. Firenze, 1945. P. 183*).

19. «Никакая другая картина не может быть более подходящим символом Возрождения» (*Fiocco G. La Pittura Toscana del Quattrocento. Novara, 1945*). Подобной же чести удостоилась и Симонетта. Джузеппе Портigliотти (*Portigliotti, Giuseppe. Donne del Rinascimento. Milano, 1927*) она видится «как символ весны, аллегория мимолетной юности». Если подобные утверждения – просто риторические красоты, то возразить против них нечего. Однако в истории подобные метафоры имеют свойство закрепляться как «интеллектуальные озарения». В итоге «типичными» считаются лишь те документы эпохи, которые соответствуют символу, а толкования, явно выстроенные по принципу порочного круга, преподносятся как серьезные проявления духа истории.

20. «Она изображает весну Ренессанса во Флоренции, которой предстояло вскоре омрачиться бедствиями, эпидемиями и религиозным фа-



нагизмом» (*Стивен Спендер*). В другом месте я просил поточнее употреблять слово «изображение» (*Wertproblem und mittelalterliche Kunst. – Kritische Berichte zur Kunstwissenschaft. VI. 1937; переиздано: Meditations on the Hobby Horse. London, 1963*).

21. Э. Вальсер (*Walser E. Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance. Basel, 1932. S. 116*) предостерегал от переоценки значимости этих песен, окрасивших для XIX века всю ту эпоху.

22. *Rosenthal L. Sandro Botticelli et sa réputation à l'heure présente. Dijon, 1897*. Об общей проблеме интерпретации физиогномических выражений см. интереснейшую книгу: *Laban, Ferdinand. Der Gemuet sausdruck des Antinous. Berlin, 1891*. То, как позднейшие наблюдатели выстраивают вокруг произведения целую историю, чтобы объяснить загадочные выражения лиц, обсуждал Э. Крис (*Kris E. Die Charakterköpfe des F.X. Messerschmidt. – Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge.*

23. VI. 1932). Я имел честь принимать участие в дальнейших исследованиях др. Криса, касавшихся выражений лица в искусстве. Проблему проекции, неотделимую от этих вопросов, я попытался полнее описать в статье: *Portrait Painting and Portrait Photography. – Apropos. No.3. 1945*; см. также мою статью: *The Evidence of Images. – Interpretation. Theory and Practice, ed. C.S. Singleton. Baltimore, 1969*.

*Pater W. The Renaissance. London, 1870*. Он «пишет богиню удовольствий... но не без некой тени смерти в сероватой плоти и увядших цветах».

*Binyon L. The Art of Botticelli. London, 1913*: «В «Весне» <Венера>... появляется вновь, какая печальная, с какими задумчивыми глазами, словно знает о боли, которая приходит с рождением, и о печали, переплетенной с человеческим восхищением».

*Plunkett, Count. Sandro Botticelli. London, 1900*: «...печальная ликом женщина, может быть Венера Детопитательница или Обращающая Сердца или та, которой Цезарь воздвиг алтарь. Лик ее печален и задумчив, как и пристало матери человеческого рода...»

*Gebhart E. Sandro Botticelli et son époque. Paris, 1907*: «Ее правая рука как бы благословляет; ее глаза ни на кого не смотрят... сурова роль этой Венеры...»

*Schmarow A. Sandro del Botticelli. Dresden, 1923*: «Только беспечный маленький сынок, парящий над головой с натянутым луком, и позволяет узнать в ней Владычицу Царства Любви. В остальном подательница бла-

женства скромна и сдержанна, голова ее наклонена, черты почти меланхоличны и насторожены, так что мы не знаем, завлекает ли она Марса разделить с ней ложе в лесу или вспоминает погибшего Адониса».

Marrai B. *La Primavera del Botticelli*. — *Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*. Anno 2. Vol.5. 1901: «Эта Венера... беременна. Обратите внимание на ее походку, на особенность ее позы, на необычную бледность ее лица (лица, которое мы называем „характерным“ для Боттичелли)...»

Portigliotti G. *Donne del Rinascimento*. Milano, 1927: «В “Весне” мы замечаем, в частности, сужение шеи, припухлость мышечного волокна, углубление яремной впадины, что напоминает нам столько женщин, страдающих от чахотки».

Uhde W. *Zu Botticellis Primavera*. — *Monatsheft für Kunstwissenschaft*. Vol.1. 1908: «...в счастливом ожидании... задумчиво она поднимает правую руку, задумчиво наклоняет голову, словно ждет озарения...»

Jacobsen E. *Der Frühling des Botticelli*. — *Preußische Jahrbücher*. 92. III, 1898: «Молодая, окутанная грезами женщина... это Симонетта с возлюбленным; страдающие черты ее последних дней... теперь и мы понимаем волнение юной женщины, обращенной к себе, как если бы ее душа растворялась в мечтательных образах. Вспомним, что она была мертва, и вот она опять живет. Она жива! Жива! Новые, слишком сильные чувства переполняют ее, она простирает руку, словно защищаясь...»

Escherich, Mela. *Botticellis Primavera*. — *Repertorium für Kunstwissenschaft*. XXXI. 1908: ««Венера»... чье полублагословляющее, полу-обороняющееся движение руки, кажется, выражает глубоко серьезное *Noli me tangere*».

Steinmann E. *Botticelli*. Bielefeld, etc., 1897: «...она медленно выступает вперед, ее... голова слегка склоняется набок, она с грациозной улыбкой смотрит на зрителя...»

Schaeffer E. *Sandro Botticelli. Die Zeichnungen zu Dante Alighieri «Die Göttliche Komödie»*. Berlin, 1921: «...с задумчивой улыбкой Венера обзревает свое вечное царство...»

Cartwright J. *Isabella d'Este*. 2 vols. London, 1904: ««Венера»...выходит приветствовать весну».

\* Не прикасайся ко мне (лат.).

Venturi A. Botticelli. Roma, 1925: «Венера приближается усталой раскачивающейся походкой, правая рука ее движется, словно отбивает ритм танцующим грациям...»

Muther R. Die Renaissance der Antike. Berlin, 1903: «Цветущие ветви... под которыми стоит, смеясь, богиня Красоты».

24. Эти названия давали картине Э. Якобсен, Ф. Уиккоф, В. Уде. Г.Ф. Янг (развивая идеи Стиллмана и основывая свое толкование на турнирном девизе Лоренцо «Le Temps revient») и Стивен Спендер, который предваряет свое толкование обезоруживающей ремаркой: «Во всяком случае, картину легко понять как шараду... Борей... выгалкивает вперед робкую юную особу... Венера руководит... Купидон целит стрелой в молодого человека».

25. Приведенные выдержки, похоже, не подтверждают мнение Танкреда Борениуса, нашедшего у Боттичелли «совершенное владение выражениями человеческого лица» (Italian Painting up to Leonardo and Raphael. London, 1945).

26. Alberti L.B. Kleinere Kunsttheoretische Schriften, ed. H. Janitschek. – Quellenschriften für Kunstgeschichte. XI. Wien, 1877. S. 120 (русский перевод А.Г. Габричевского: Леон-Баттиста Альберти. Десять книг о зодчестве. М., 1937).

27. *Nahm M.N. Aesthetic Experience and its Presuppositions. New York, 1946. P. 270 f.* Взяться за этот вопрос автора заставила проблема иконографии Боттичелли – открытие Э. Виндом истинного сюжета «Покинутой» (The Subject of Botticelli's Derelitta. – Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. IV. 1940–1941). Поразительно, сколько труда потрачено, чтобы объяснить выражения боттичеллиевских лиц. Мистер Тирит, запустивший легенду о Симонетте, усмотрел на лицах его обнаженных, что даме не нравилось позировать. Приведу еще только один пример, поскольку из него многое становится ясным. Вазари говорит, что голова святого Августина работы Боттичелли «достойна наивысшей похвалы, ибо на лице этого святого он выразил ту глубину, остроту и тонкость мысли, которая свойственна лицам, исполненным премудрости и постоянно погруженным в исследования предметов высочайших и нитруднейших». О той же голове Л. Бинион пишет: «В 1478 году во Флоренции разразилась чума...

\* «Время возвращается» (фр.).

кажется, что-то от трагического восприятия жизни, многократно повторенного в повседневной уличной обстановке... проникло в его видение Августина» (Binyon L. *The Art of Botticelli*. P. 71). Это показывает, насколько далеко может завести «физиогномическое» толкование произведения искусства, если видеть в них «выражение» эпохи, причем от этого не застрахованы даже такие чуткие исследователи, как Л. Бинион.

28. Я обсуждаю то, что назвал «приматом смысла» в статье «Использование искусства для изучения символа» (*The use of art for the studies of symbols*. – *The American Psychologist*. Vol. 20. 1965; теперь переиздана: James Hogg, ed. *Psychology and the Visual Arts*. Harmondsworth, Middlesex, 1969).

29. См.: *Saxl F. Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel*. – *Vorträge der Bibliothek Warburg. 1921–1922*; и аннотацию Варбурга к его статье о Боттичелли. Ср. также: *Panofsky E. Studies*. P. ff.; *Lewis C.S. Allegory*.

30. Questa, che leta innanzi all'altre viene,  
Vener si chiama, madre dell'amore,  
Quan con dolce catene  
Serra duo cuor gentili in un sol core...  
Та, что весело предшествует остальным  
Венера, мать любви,  
которая сладостными оковами  
связывает два сердца в одно...

Quest'altro e'l sangue che col bel planeta  
Di Venere e congiunto in l'aer puro;  
La primavera lieta  
Rende 'l suo stato tranquillo e sicuro;  
Fa suo genta queta,  
Ridente, allegra, umana e temperata,  
Venerea, benigna e molto grata...

Эта другая – сангвиническая влага,  
которая в чистом эфире связана с планетой Венерой;  
веселая весна дарит ей мир и безопасность,  
нрав она порождает спокойный, веселый,  
добрый и гармоничный,  
отзывчивый, кроткий и всем угодный...

(Singleton C.S. *Canti Carnascialeschi del Rinascimento*. Bari, 1936. P. 253, 149).

Ср. также элегию **НАЛЬДО НАЛЬДИ**:

... Per Venerem totus quoniam renovatur et orbis,  
Arboribus frondes prosiliuntque suis.  
Laetaque diverso variantur prata colore;  
Floribus a multis picta relucet humus.  
Hanc igitur laeti, divamque seguamur ovantes,  
Matres, atque nurus, vir, puer atque senex,  
Laetius ut vitam suavem ducamus ab illa,  
Quilibet ut laetos transigat inde dies...

... Через Венеру весь мир обновляется,  
на деревьях распускаются листья  
И веселые луга расцветиваются разными красками;  
и земля искрится множеством полевых цветов.  
Идемте же весело и радостно за богиней,  
матери и молодые жены, мужи, отроки и старцы,  
чтобы получить от нее жизнь приятную,  
чтобы каждый радовался своим дням...

(Elegia in septem stellas errantes sub humana specie per urbem Florentinam curribus a Laurentio Medici Patriae Patre duci iussas more triumphantium. – Carmina illustrium Poetarum Itolorum. VI. Firenze, 1720. P. 440).

31. **Итальянские примеры см.:** *Benedetto L.F.* (см. выше). О Венере у Данте см.: *Wechsler E.* Eros und Minne. – Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921–1922. S. 83; *Dunbar, H.Flanders.* Symbolism in Medieval Thought and its Consummation in the Divine Comedy. New Haven, 1929.

32. Ma Vener bella sempre in canti e'n feste,  
In balli e nozze e mostre,  
In varie foggie e nuove sopravveste,  
In torneamenti e giostre  
Fara 'l popol florito;  
Staran galante e belle  
Tutte donne e donzelle,  
Con amoroso invito;  
Terra semre Fiorenza in canti e riso  
E dirasi: Fiorenza e'l paradiso!

Но Венера, вечно прекрасная  
в песнях и праздниках, в танцах,  
свадьбах и представлениях,  
в турнирах и состязаниях,  
подаст людям процветание,  
женщинам и девушкам – изящество,  
миловидность и приветливость.  
Она всегда будет помнить Флоренцию  
в песнях и смехе,  
и скажут: «Флоренция – рай»  
(Canti Carnascialeschi. P. 132–133).

33. *Filarete*. Treatise on Architecture. New Haven, etc. 1965. Book XVIII fol. 148 v. (перевод, примечания и введение John R. Spenser. New Haven, etc., 1965. Book XVIII fol. 148 v.; отрывки в русском переводе М.А. Гуковского приведены в кн.: Мастера искусства об искусстве. Том... М., 1966).

34. *Horne, Herbert P.* Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli, Painter of Florence. London, 1908. P. 49 ff., 184 ff.

35. О других документах, неизвестных Хорну, см.: *Mesnil J.* Botticelli (прим. 152).

36. Сомнения высказаны в кн.: *Young G.F.* The Medici. 2 vols. London, 1900. I, app.VII. Но его семь доводов против теории Хорна неубедительны, тем более что мы знаем: Боттичелли, и это доказано, работал в Кастелло именно для Лоренцо Пьерфранческо, и автор напрасно утверждает, что вилла была не его. Другой автор (*Langton-Douglas R.* Piero di Cosimo. 1946) встал на защиту Лоренцо Пьерфранческо.

37. Основные известные сведения о Лоренцо Пьерфранческо см.: *Pieraccini, Gaetano.* La stirpe de' Medici di Cafaggiolo. Firenze, 1924. I. P. 353 sgg. Дополнительные сведения см.: *Frey K.* Michelangelo B., sein Leben und seine Werke. Berlin, 1907. S. 221 f.; *Frey K.* Michelangelo B. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst. Berlin, 1907. S. 34 f.

38. О роли Лоренцо в эти трагические дни флорентинской истории см.: *Schnitzer J.* Savonarola. Ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance. Munchen, 1924. S. 156.

39. Все цитаты из Фичино даны по изд.: *Ficino M.* Opera Omnia. Basileage, 1576. Письма к Лоренцо Пьерфранческо приведены в этом издании (P. 805, 812, 834, 845, 905, 908).

40. *Ficino M. Opera Omnia. P. 805.* О датировке пятой книги «Писем» см.: *Kristeller P. O. Supplementum Ficinianum. I. P. CI.* Большинство писем он помещает между сентябрем 1477 г. и апрелем 1478 г. Это вполне согласуется с данными о переездах Нальди (см. ниже), который покинул Флоренцию в 1446 г., вернулся в 1477 г. и к апрелю 1478 г. уехал снова. Ср.: *Della Torre A. Storia dell'Accademia Platonica di Firenze. 1902. P. 673.*

41. Обзор и библиографию этих традиций см.: *Seznec, Jean. The Survival of the Pagan Gods. – Bollingen series. XXXVIII. New York, 1953.*

42. *Saxl F. Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel. – Vorträge der Bibliothek Warburg. 1921–1922. S. 6; The Literary sources of the 'Figuerra Planets'. – Journal of the Warburg Institute. Vol.II. 1938. P. 73* (здесь приведено много характерных текстов).

43. У немецкого поэта XV века Мейстера Альтсверта Венера владычица любви, говорит:

Was wilde ist, dem bin ich gram,  
Ich halt mich an daz zam.

Ненавижу дикое,  
предпочитаю культурное

(см.: *Kohlhausen H. Minnekastchen im Mittelalter. Berlin, 1928. S. 43*).

44. Об использовании Цицероном слова *humanitas* для обозначения «культуры», «образованности» см.: *Forcellini. Lexicon, s.v.* Об истоках ренессансного употребления этого слова см.: *Borinski K. Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. I. Leipzig, 1914. S. 108 f.; Jaeger W. Humanism and Theology (Aquinas Lecture). Milwaukee, 1943. S. 20 ff., 72 f.* О применении его Фичино см.: *Ficino M. Opera Omnia. P. 635* (здесь *humanitas* противопоставляется *crudelitas* в качестве добродетели, обязывающей нас любить всех людей как своих близких).

45. Самое знаменитое изложение теории двух Венер и вызываемого ими исступления см.: Комментарии на «Пир» Платона. Речь вторая. Гл.VII (*Ficino M. Opera Omnia. P. 1326*). Есть немецкий перевод *Paul Hasse* (1914) и английский перевод: *Sears Reynolds Jayne* в *University of Missouri Studies. XIX. I. Columbia, 1944.* Русский перевод А.Горфункеля, В.Мажуги, И.Черняка напечатан в кн.: Эстетика Ренессанса. Составитель

В.П.Шестаков. Т. I. М., «Искусство», 1981. Об иерархии божественных исступлений, из которых первое представляет Венера, см. у Фичино: «Итак, есть четыре вида божественного исступления. Первое – поэтическое исступление, второе – исступление таинства, третье – прорицание, любовная страсть – четвертое. Поэзия же зависит от Муз, таинство от Диониса, прорицание от Аполлона, Любовь от Венеры» (*Ficino M. Opera Omnia*. P. 830. – Эстетика Ренессанса. Т. I. С. 231–232). Мысль о том, что рвение, внушаемое Венерой, приличествует юности, более полно развивается в письме Фичино, описывающем духовное развитие Лоренцо Великолепного и его восхождение, с годами, по лестнице рвений (*Ficino M. Opera Omnia*. P. 927). Фичино не первым ввел эти представления во флорентинскую мысль. См.: Warburg. *Gesammelte Schriften*. I. S. 328.

46. *Ficino M. Opera Omnia*. P. 806.

47. *Della Torre A. Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*. P. 772 sgg. Предполагаемый портрет Джорджо Антонио Веспуччи см.: *Douglas, Langton R. The Contemporary Portraits of Amerigo Vespucci*. – *The Burlington Magazine*. February 1944. Об его отношениях с Америго см.: *Bandini A.M. Vita di Amerigo Vespucci*, ed. G.Uzielli. Firenze, 1898. См. также в настоящем издании: Приложение, письмо 3.

48. После того, как делла Торре превосходно отозвался о Нальди (P. 503–506, 668– 681), несколько его латинских поэм были напечатаны или разобраны. См.: Hulubei A. Naldo Naldi. *Etude sur la Joute de Julien et sur le bucoliques dediées à Laurent de Medicis*. — *Humanism et Renaissance*. III. 1936; Naldus de Naldis Florentius. *Elegiarum Libri III ad Laurentium Medicen*, Edidit Ladislaus Juhasz. *Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum*. Leipzig, 1934). О Нальди см. также: *Scritti inediti di Benedetto Colluci da Pistoia*, ed. Arsenio Frugoni. Firenze, 1939.

49. *Horne, Herbert P. Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli...* P. 50 и 349. О начале переговоров см. в настоящем издании: Приложение, письмо 2.

50. *Warburg. Gesammelte Schriften*. I. S. 187 ff., 371 ff.

51. *Kohlhausen H. Minnekästchen im Mittelalter*. 1928. S. 46 ff.

52. Комментарий на «Пир» Платона. Речь пятая. Гл. II (*Ficino M. Opera Omnia*. P. 1334). См. также: *Robb, Nesca N. Neoplatonism of the Italian*



Renaissance.London, 1935. P. 224 (далее: Neoplatonism); Kristeller P. O. The Philosophy of Marsilio Ficino. – Columbia Studies in Philosophy. VI. New York, 1943. В этом, как и во многих других случаях, Фичино умел развить средневековую традицию; см. также: Berliner R. The Freedom of Medieval Art. – Gazette des Beax Arts. 1945. II, прим.49 и p.280. Locus classicus” преимущества зрения над слухом – это, безусловно, «Наука поэзии» Горация (1.180): «Что к нам доходит чрез слух, то слабее в нас трогает сердце, нежели то, что само представляется верному глазу» (пер. Н. Дмитриева).

53. Здесь Фичино близко следует учению Цицерона, который в трактате «Об обязанностях» (I, 5) так говорит своему сыну Марку: «Ты можешь зреть самую форму и, таким образом, самый лик добра, который, если бы можно было его различить очами, возбудил бы изумительную любовь к мудрости, как сказал Платон».

54. «...Некоторое время, Лоренцо, я слышу, что ты ничуть не чураться людей испорченных... Дабы ты не только ненавидел, но и боялся дурных людей, я желал бы (если бы ты соизволил уделить немного внимания) ткнуть, как говорится, пальцем в ужасающую и жалкую жизнь неправедных. Дух испорченных дурными наклонностями подобен дикому лесу, ошестинившемуся острыми шипами, полному опасных и ненасытных хищников, кишашему ядовитыми змеями. Или еще подобен он морю, взбалмученному супротивными ветрами и вспененному жестокими волнами и бурями. Хуже того, подобен он человеческому телу, столь обезображенному, что всякий член в нем терзаем болью. Напротив, дух, наставляемый превосходными наклонностями, подобен хорошо вспаханному и плодородному полю, подобен спокойному и безбурному морю, подобен человеческому телу, сколь прекрасному, столь и крепкому...» (*Ficino M. Opera Omnia. P. 834 sq.*).

55. *Ficino M. Opera Omnia. P. 807.* В оставшейся части письма Фичино вновь пытается в зримых образах описать красу добродетели. Он просит читателей вообразить совершенного мужа, сильного, здорового, красивого, наделенного всеми качествами, которые так восхищают толпу, но которые суть лишь слабые отблески истинной красоты духа. В красоте же добродетели все эти отдельные совершенства слиты в одну изумительную красоту. «О, как любезна, как дивна форма этого духа, которого телес-

\* Классическое место (лат.).

ная форма, представляющаяся толпе любезной и дивной, есть лишь род тени». Письмо заканчивается призывом всегда держать перед глазами идею и форму божественной красоты. Письмо относится к тому же периоду, что и послание о Венере-*Humanitas*.

56. Прекрасный пример тому, как реальная женщина могла служить таким зримым символом (трансформация, лежащая в основе платонической любовной поэзии и ее средневековых истоков) содержится в стихотворении Кристофоро Ландино к Бернардо Бембо. Автор призывает Бембо (того самого, которому адресовано письмо Фичино о достоинствах зримой конкретности) избрать Джиневру деи Бенчи, своей провожатой в высшие сферы.

Hoc age nunc, Erato, Bembi referamus amores,  
 Sed quos caelestis comprobet ipsa Venus.  
 Hic nihil obscenum est turpive libidine tetrum;  
 Castus amor castam postulat usque fidem.  
 Talis amor Bembi, qualem divina Platonis  
 Pagina Socratis exprimit eloquiis.  
 Namque amor a pulchro cum sit, perculsa cupido  
 Pulchrum amat et pulchris gaudet imaginibus;  
 Ad quodcumque bonum, pulchrum est, turpe omne nefandum:  
 Sic bona deposcit, sic mala vitat amor.  
 His flammis Bembus talique accensus amore  
 Uritur, et medio corde Ginevra sedet.  
 Forma quidem pulchra est, animus quoque pulcher in illa:  
 Horum utrum superet, non bene, Bembe, vides...

Итак, Эрато, воспоем любви Бембо,  
 но такие любви, которые сама Венера Небесная одобрит.  
 В них нет ничего гнусного, ничего,  
 что осквернила бы низкая похоть;  
 чистая любовь требует чистой веры.  
 Такова любовь Бембо к божественным сочинениям Платона,  
 изложенным в сократовских диалогах.  
 Ибо, поскольку любовь проистекает от красоты,  
 любовь, ею внушенная, любит все красивое  
 и красивым радуется образам.

А все, что хорошо – красиво,  
 а все низкое – безобразно.  
 Любовь стремится к доброму и избегает дурного.  
 Таким огнем и такой любовью пылает Бембо.  
 А посреди его сердца восседает Джиневра.  
 Ибо вид ее прекрасен и дух в ней прекрасен;  
 ты в сомнениях, Бембо, который из них превосходнее...

(*Landino C. Carmina omnia*, ed A. Perosa. Firenze, 1939. P. 162). Успех умопостроений Фичино, его приведенных выше взглядов и писем следует рассматривать на этом фоне.

57. *Horne, Herbert* P. Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli... P. 72.

58. Апулея первым из античных авторов напечатали в Италии в великолепном римском издании 1469 г. Об истории этого издания и предисловии Джованни Андреа де Бусси см.: *Klibansky R. Ein Proklos Fund und seine Bedeutung. – Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1928–1929. S. 25; Plato's Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance. — Medieval and Renaissance Studies. I. 2. 1943. P. 290.* В 1478 г. Боярдо предпринял (или обработал) итальянский перевод (см.: *Reichenbach, Giulio. Matteo Maria Boiardo. Bologna, 1929. P. 155*). Эрколь д'Эсте писал, что читает эту книгу «каждый день», а Федерико Гонзага, что «она нравится ему тем сильнее, чем больше он ее читает» (*Luzio A., Renier R. La coltura e le relazioni litterarie di Isabella d'Este Gonzaga. — Giornale Storico della Letteratura Italiana. XXXIII. 1899. P. 16*). Полициано пытался исправить испорченные фрагменты (*Opera Omnia. Basel, 1553. P. 246*), а Бероальдо в 1500 г. выпустил новое издание с высокоученым комментарием.

59. *Loeb Classical Library. London–New York, 1919. P. 524 ff.* Напечатанный там прелестный перевод Аддингтона недостаточно точен для наших целей. Русский перевод М.А. Кузьмина см.: *Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды. Изд. Академии Наук СССР. М., 1959.*

60. *Warburg. Gesammelte Schriften. I. S. 10.*

61. В программе, составленной Париде да Чезаре для Перуджино, есть характерный отрывок: «Если сочтете, что фигур слишком много, можете сократить их число, лишь бы главные... оставались». Ср.: *Cartwright, Julia.*

Isabella d'Este. I. P. 332. Вазари в «Рассуждениях» объясняет, почему написал всего три часа вместо двадцати четырех: «... художники прибегают к такой вольности, если им не хватает места» (Vasari G. con comment. di G.Milanesi. VIII. P. 23).

62. *Alberti L.B.* Kleinere Kunsttheoretische Schriften. S. 119, 240.

63. *Filarete*. Treatise on Architecture. P. 650. «Правило» Варрона по другому поводу применено Фичино в «Комментариях на “Пир” Платона», где число гостей соответствует числу муз (Ficino M. Opera Omnia. P. 1321).

64. Именно такой появлялась «Весна» в шествии четырех времен года:

Tutta coperta d'erbe, fronde e fiori

Vedete primavera

Spargete al fresco vento mille odori...

Вы зрите Весну, усыпанную зеленью,

цветами и листьями,

напоющую свежий ветерок тысячами ароматов...

(Canti Carnascialeschi. P. 153). См. также изображения четырех времен года из собрания графа Розбери (Venturi A. Botticelli. P. 12). Я не вижу ничего, кроме традиционной фигуры в описании персонификации Мая, которую Стерн (Eustathe le Macrembolite et le 'Printemps' de Botticelli. – L'Amour de L'Art. IV. 1946) отыскал в византийской новелле XII века и посчитал источником «Весны». Здесь месяц Май описывается красивым благородным юношей с длинными развевающимися волосами, с венком на голове и розой в кудрях; он разбрасывает цветы. В отличие от аналогичной фигуры у Боттичелли, он одет в золотой плащ (покрытый цветами) и золотые сандалии. Попытка автора через «Фасты» Овидия увязать других персонажей картины с весенними месяцами любопытна, но не убедительна.

65. Об иконографии Амура см.: *Wickhoff F.* Die Gestalt Amors in des Phantasie der italienischen Mittelalters. – Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. XI. 1890; *Panofsky E.* Studies.

66. Пановский раскритиковал мой «изящный перевод» (Renaissance and Renascences. P. 195). Я воспользовался его советом и дал более точное прочтение.

67. *Alberti L.B.* Kleinere Kunsttheoretische Schriften. S. 129.

68. *Panofsky E. Studies. P. 153; Foerster R. Philostratus Gemälde in der Renaissance. – Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. Bd. XXV. 1904. S. 17.*

69. То, что в таком виде отрывок был совершенно непонятен, доказывает переиздание Виченцы 1488 года, где стоит: «... pateret flos et atule...».

70. *Symonds J.A. Renaissance in Italy. The Fine Arts. London, 1901. P. 321.* Нет никаких свидетельств, что эти строки вдохновлены представлением. См.: *Warburg. Gesammelte Schriften. I. S. 321.*

71. Я не хочу отрицать, что авторы программы могли знать этот отрывок. Возможно, они даже включили эти и другие строки в текст, впрочем, не прибегая к ним как к главному источнику. О том, как гуманисты составляли сборные цитаты, см. ниже.

72. Материал об этом собрал R. Foerster: *Die Verleumdung des Apelles in Renaissance. – Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. Bd. VII. 1887; Philostrats Gemälde in der Renaissance. – Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. Bd. XXV. 1904; Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance. – Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. Bd. XLIII. 1922.*

73. «... слова его так хорошо выбраны и так подходят, что он словно бы не описывает, но рисует историю», – говорится в предисловии к изданию 1469 г.

74. *Liebeschütz H. Fulgentius Metaforalis. Leipzig, Berlin, 1926. – Studien der Bibliothek Warburg, 4; Panofsky E., F. Saxl. Classical Mythology in Medieval Art. – Metropolitan Museum Studies. IV. 1933; Rathbone E. Master Alberic of London. – Mediaeval and Renaissance Studies. I. 1943.*

75. Влияние этого отрывка заметно еще в тициановском «Пире Венеры», поскольку Филострат не упоминает раковины у Венеры.

76. О глубоком значении, сокрытом в именах богов, см.: *Ficino M. Opera Omnia. P. 1217, 1902.* О значении истинного облика см. приведенный им отрывок из Порфирия, в котором аллегорически описана статуя Юпитера (*Ficino M. Opera Omnia. P. 935*).

77. Частично перепечатано в изд.: *Botfield B. Prefaces to the First Editions of the Greek and Roman classics. London, 1861; см. также: Klibansky R. Ein Proklos Fund und seine Bedeutung.*

78. *Apuleus. Opera.* 1469, p. 544 sq.

79. *Ficino M. Opera Omnia.* P. 919. Эту и другие интерпретации мифа обсуждает Кристеллер (*Kristeller P. O. The Philosophy of Marsilio Ficino.* P. 358).

80. В одной из эпиграмм Марулло, посвященной Лоренцо Пьерфранческо, сам Лоренцо становится объектом мифологической распри между богами:

De Laur. Medice Petri Francisci Filio  
De puero quondam Lauro certasse feruntur  
Mercurius, Mavors. Iuno, Minerva, Venus.  
Iuno dat imperium: Pallas cor: Cypria formam.  
Mars animos: Maiaie filius ingenium ... »etc.

Лоренцо Пьерфранческо деи Медичи.

Говорят, что некогда Меркурий, Марс, Юнона, Минерва и Венера  
состязались за отрока Лоренцо.

Юнона дала ему власть, Паллада – рассудительность,

Киприда – красоту, Марс – дух, и Меркурий – дарование ... »

(*Marullo M.T. Epigrammaton ad Laurentium Medicen Petri Francisci Filium.* I. Firenze. P. 1490). Интересную параллель дает титульная страница кн.: *Assaracus A. Historiae.* Milano, 1516. Стихи описывают состязание Юноны и Паллады за право увенчать Джованни Якопо Тривульцио титулом *Magnus*. В конце концов они призывают в арбитры Веру (*Fides*), которая объявляет, что эта честь по справедливости принадлежит ей. Гравюра иллюстрирует этот Суд Париса наоборот: Вера стоит на месте Венеры между Юноной и Палладой и вручает юному князю пальмовую ветвь, в то время как король Франциск I Французский, подобно Меркурию, выступает в роли стороннего наблюдателя.

81. Некоторые вопросы отношений зрителя и картины обсуждает Э. Михальский (*Michalski E. Die Bedeutung der aesthetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte.* Berlin, 1932). Желание установить прямую связь со зрителем видно у Альберти, когда тот советует поместить на картину фигуру, смотрящую на зрителя и указующую в глубину (*Alberti L.B. Kleinere Kunsttheoretische Schriften.* S. 122). История «стрельца» с Нюрнбергской фрески, который пускал стрелы в каждого зрителя и произвел такое впечатление на Николая Кузанского, принад-

лежит этому же контексту. См.: *Rathe, Kurt. Die Ausdruckfunktion extrem verkürzter Figuren. – Studies of Warburg Institute. 8. London, 1938. P. 20 f.* Самый смелый и художественно самый совершенный случай включения зрителя в картину – это, вероятно, «Менины» Веласкеса, которая была «завершенной» лишь в том случае, когда король и королева стояли перед картиной, принимая приветствие дочери, и видели свое отражение в зеркале. Однако до некоторой степени этот эксперимент предвосхитил ван Эйк в «Портрете четы Арнольфини».

82. *Marcotti J. Guide Souvenir de Florence. Firenze, 1892.*

83. Письмо, о котором идет речь, – далеко не единственное место у Фичино, где Венера и Меркурий объединены по принципу благотворного влияния на искусства и приятности жизни. «Те обыкновенно более любвеобильны, в чьих гороскопах Венера и Меркурий так расположены, что их взаимные аспекты, либо сближения, либо восприятия в себя, либо окончания, либо что из этого вместе во влиянии на ум друг друга подкрепляют. Тогда Меркурий, учитель дарований и красноречия, с одной стороны, влияет на Венеру, с другой же – и Венера, мать приятности (*gratia*), красоты и доверия, сообщает дарованиям и красноречию приятность, украшает их изяществом, придает им убедительность» (*Ficino M. Opera Omnia. P. 861*). Сходные отрывки см. и далее. Такое толкование не ограничивается астрологической традицией. Фурнитус в книге «*De Natura Deorum*» (ch.16) называет Меркурия предводителем Граций.

84. *Warburg A. Gesammelte Schriften. I. S. 27 ff., 327.*

85. *Pico della Mirandola. Opera Omnia. Basle, 1572. I. P. 106.*

86. Комментарий к канцоне о любви Джироламо Бенивьени (Venice, 1552). Русский перевод Л. Брагиной см. в кн.: *Эстетика Ренессанса. Т. I. Книга вторая. Гл. XVII.*

87. *Landino C. Commenta sopra la Comedia di Dante. 1. 2. Я пользовался переводом, приведенным в весьма поучительной кн.: Lemmi Ch.W. The Classical Deities in Bacon. A Study in Mythological Symbolism. Baltimor, 1933. P. 19.*

88. *Ficino M. Opera Omnia. P. 845 sqq.*

89. Полностью учение о «демонах» и связи их с планетами см.: Комментарии на «Пир» Платона. Речь вторая. Гл. VIII (*Ficino M. Opera Omnia. P. 1328. – Эстетика Ренессанса. Т. I.*). Меркурий, Феб и Венера в качестве *studiorum duces* и влияние их на «открытие» более полно обсуждаются

в работе: *Ficino. De Studiosorum sanitate tuenda* (*Ficino M. Opera Omnia. P. 495*); *Walker D.P. Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella. London, 1958. – Studies of Warburg Institute. Vol. 22.*

90. *Ficino M. Opera Omnia. P. 536.*

91. *Ficino M. Opera Omnia. P. 890.* Подробнее об обстановке, в которой написано это письмо, см.: *Klibansky, Raymond. Plato's Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance. A chapter in the history of Platonic Studies. – Medieval and Renaissance Studies. Vol.1. No.2. 1943. P. 322.* На оборотной стороне медали, изображающей жену Полициано (*Hill G.F. A Corpus of Italian Medals. 2 vols. London, 1930. No 1003*), изображены три Грации с надписью *Concordia* («Согласие»).

92. Комментарий на «Пир» Платона. Речь пятая. Гл. II (*Ficino M. Opera Omnia. P. 1335. – Эстетика Ренессанса. Т. I.*). В комментариях к «*Liber de Pulchritudine*» Плотина Фичино (редкий случай) приводит то же самое толкование (*Ficino M. Opera Omnia. P. 1574*).

93. *Ficino M. Opera Omnia. P. 862.*

94. Если бы мы обратились к справочникам XVI–XVII веков, то отыскали бы еще множество толкований – метод, который далеко не всегда применяется с должной оглядкой. Именно против этого места особенно возражал профессор Винд (*Pagan Mysteries in the Renaissance*). Однако я по-прежнему склонен согласиться с Джозефом Аддисоном, который написал: «Осмелюсь сказать, что некоторые господа, изобразившие это нравственное поучение в виде трех нагих сестер, танцующих рука об руку, с наименьшим успехом могли бы нарисовать четырех, сидящих поодаль одна от другой и закутанных с головы до ног» (*Dialogues upon the Usefulness of Ancient Medals. Glasgow, 1751. P. 32*).

95. «*Sicut Christiani Theologi in divinis eloquiis quatuor sensus observant, literalem, moralem, allegoricum, anagogicum, et alibi quidem hunc, alibi vero illum praecipue prosequuntur, ita Platonici quatuor habent multiplicandorum deorum, numinumque modos, illumque multiplicandi modum alibi pro opportunitate sectantur. Ego quoque similiter in commentaries meis, alibi aliter quatenus locus exigit interpretari, et distinguere numina consuevi...*» (*Ficino M. Opera Omnia. P. 1370*). Характерно, что для Фичино умножать значения богов значит умножать богов – отсюда его две Венеры и четыре Эрота (Амура).



96. Аристотелевский эссенциализм, лежащий в основе такого понимания символов, в более широком контексте обсуждается у К.Р. Поппера в книге «Открытое общество и его враги» (Vol.II, ch.II. London, 1945). Большой вклад в исторический вопрос сделан в кн.: *Dunbar, Flanders H. Symbolism in Medieval Thought and its Consummation in the Divine Comedy. New Haven, 1929.* Библиографию вопроса см.: *Den Boer W. De Allegorese in het Werk van Clemens Alexandrinus. Leiden, 1940.* Характерный отрывок смотри также у Гуго Сен-Викторского (*Patrologia Latina. CLXXV. Col.20 sqq.*) – его приводит Р. Берлинер: «...у вещей значений много больше, чем у слов. Ибо редко у какого слова есть два или три значения, каждая же вещь может означать сколько угодно других вещей, так как обладает видимыми и невидимыми свойствами, общими с другими вещами...» (*Berliner R. The Freedom of Medieval Art. – Gazette des Beax Arts. 1945. II.*) Св. Фома Аквинский видел и определил трудности, вытекающие из этой концепции: «...leo propter aliquam similtudinem significat Christum et diabolum» («...лев может означать Господа по одному сходству и дьявола по другому»). Ср. также: *Spicq P. S. Esquisse d'une histoire de L'exégèse latine au Moyen Âge. Paris, 1944. P. 288.*

Практические затруднения, связанные с установлением смысла в такого рода выражениях, подчеркивалось в кн.: *Coulton G.G. Art and the Reformation. Oxford, 1928. P. 242 ff.* Занятный пример множественности значений, приписываемых такому символу, как Сосна, во Флоренции XV века обсуждается в кн.: *Hulubey A. Humanisme et Renaissance. III. 1936. P. 183.* Главная причина всех этих затруднений в том, что рационально интерпретировать эти «интуитивные символы» (в терминологии Н. Flanders Dunbar) значит перевести их в дискурсивную концептуальную речь. Мы должны пройти между Сциллою и Харибдой — не подменить их чем-то своим, но и не спасовать перед их иррациональностью.

97. *Ficino M. Opera Omnia. P. 848.*

98. Правила требуют, чтобы в обоснование своего хода игрок цитировал классический текст. Изменять миф, чтобы подогнать его под желаемое значение, – «нечестно». Когда Фичино утверждает, что Грации – спутницы не Венеры, а Минервы, он опасно близок к «передергиванию». Ср.: *Yates, Frances. The Art of Ramon Lull. – Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. XVII. 1954. P. 115–173,* где рассмотрена философская подоплека.

99. См.: *Warburg A. Gesammelte Schriften. II. S. 464; Ritter H. Picatrix. – Vorträge der Bibliothek Warburg. 1921–1922. S. 97 ff.*

100. *Huizinga J. The Waning of the Middle Ages. London, 1924. P. 184 ff.* (русские перевод: *Осень Средневековья. М., 1988. С. 207–254*; в этом отрывке ясно разобраны и психологические, и философские корни средневековой символики. Еще одну важную проблему Хейзинга ставит в «*Homo Ludens*» (London, 1949. P. 136 ff.; русский перевод: *Человек играющий. М., 1992*).

101. О салонных играх, объясняющих атрибуты Купидона, см.: *Crane T.F. Italian Social Customs of the XVIth Century. New Haven, 1920. P. 278.* Libri della sorta дают пример еще одного мостика между игрой и магией.

102. *Ficino M. Opera Omnia. P. 848 sq.*

103. *Ficino M. Opera Omnia. P. 848.* Здесь Венера в благодарность за поэтические приношения Лоренцо Великолепного избирает Виолу Карреджи своей обителью.

104. *Marle R. v. L'Iconographie de l'Art Profane II. The Hague, 1932. P. 415 ff.; Bliss, Douglas Percy. Love Gardens in the Early German Engravings and Woodcuts. – Print Collector's Quaterly. XV. 1928.*

105. Лионелло Вентури: «Венера изображена подобно Мадонне»; К.Террасе: «Деревья, склоняя ветви, образуют над ней правильной свод: лесная мадонна в естественном храме»

106. *Tertia subsequitur sedes et tertius orbis*

*Hic, Cytherea, tuus; vires lumenque globosque*

*Eloquar, et sparsas fulgenti lampade flammam.*

*Vos animae quaequaque polum sedesque beatas*

*Incolitis, Venerisque deae loca summa tenetis,*

*Estе duces, nam vestra iuvat paesentia vatem.*

*Et tu sancta Dei genitrix, quam sydere in isto,*

*Diva, colo, summique sedes super ardua coeli,*

*Quamque ego non nunquam Veneris sub nomine ficto*

*Compellare meis ausus sum, diva dearum,*

*Da, precor, his animum rebus mentemque quietam,*

*Ut valeam tantae describere lumina flammae.*

Третье следует царство и третья сфера,

твоя, Венера, обитель; да воспую мощь, свет, звезды,

рассеянные огни горящих светильников.  
 Вы, о души, обитающие в блаженном небе,  
 в высокой сфере Венеры-богини,  
 будьте мне провожатыми,  
 ибо ваше присутствие помогает поэту.  
 И ты, пресвятая Богородица, которую славлю в этой звезде,  
 и которую порою дерзал называть вымышленным именем Венеры, ты,  
 святейшая из богинь, дай, молю, для задуманного  
 мир душевный и умственный,  
 да смогу описать высоту столь великого пламени

(*Soldati B. La Poesia Astrologica nel Quattrocento. Firenze, 1906. P. 191*).

107. *Huizinga J. The Waning of the Middle Ages. P. 105.* О «двух садах» см. также: *Lewis C.S. Allegory. P. 151.*

108. Сходного взгляда придерживается Пико. Он считает, что гомеровский сад Алкиноя, где стоит вечная весна, – «явное и определенное» подражание библейскому описанию Рая (*Pico della Mirandola. Opera Omnia. II. P. 347*).

109. Об истории этого мотива см.: *Mendelsohn, Henriette. Die Engel in der bildender Kunst. Berlin, 1907. S. 43.*

110. Этим и другими наблюдениями в данном разделе я обязан профессору Отто Пэхту.

111. *Panofsky E., F.Saxl. Classical Mythology in Mediaeval Art. – Metropolitan Museum Studies. IV. 1933; Weinschel, A.Meyer. Renaissance und Antike. Reulingen, 1933; Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960.*

112. Менее чем через два поколения после Боттичелли друг Тициана Пьетро Аретино писал Федерико Гонзагаге, рекомендуя ему Сансовино: «Уверен, что мессер Якопо Сансовино, художник редчайший, украсит комнату Венерой столь правдоподобной и живой, что она наполнит желанием мысль всех на нее взирающих» (Письмо от 6 октября 1527; см. мою статью: *Zum Werke Gulio Romano's. – Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wein. VIII. 1934. S. 95*). Смысл предложения вполне ясен. Удивительно другое: Аретино посчитал нужным или благоразумным облечь его в слова, освященные античными ассоциациями. Качества, которыми он наделяет Венеру Сансовино, взяты у Плиния из описания праксите-

вой Афродиты Книдской Праксителя. В античном описании еще слышан отзвук магического благоговения перед идолом божества Любви; у Аретино – это изящный способ обойти социальные табу. Подобные предлоги для изображения обнаженного тела требовались еще долго, но какое расстояние между нравственным горением времен Фичино и Боттичелли и расплывчатыми классическими ярлыками позднейшей эпохи.

113. «Дух, который свойствен его (Боттичелли) картинам более, чем чьим-либо еще, имеет отчетливый экстатически-сентиментальный оттенок, который мы встречаем в Платоновской Академии» (*Brandi K. Die Renaissance in Florenz und Rom. Leipzig, 1909. S. 126*). «Искусство Боттичелли мистическое, но не в средневековом, а в неоплатоническом духе. Он писал то, чему учил Фичино, о загадке жизни, простой и одновременно глубокой» (*Hoogewerff G.J. De ontwikkeling der italiaansche Renaissance. Zutphen, 1921. S. 281*). В книге Робб (*Robb, Nesca N. Neoplatonism. P. 216*) полнее, но и осторожнее других обсуждается то впечатление, которое мы стремимся подкрепить внешними свидетельствами, мисс Робб неизвестными. См. так же: *Warburg A. Gesammelte Schriften. I. S. 327*: «“Рождение Венеры” и “Царство Венеры” можно смелее увязать со сферой околуплатоновских магических ритуалов».

114. См. выше.

115. «... Расходы на гробницу, которую он поручает сделать как можно более смиренной, он просит друга своего великолепного Лоренцо Пьерфранческо деи Медичи оплатить из своих собственных средств по причине всегдашней его доброты к завещателю... Он также оговаривает, чтобы хранящаяся в его доме книга Платона на греческом, написанная на хорошей бумаге и содержащая все Диалоги, отошла великолепному Лоренцо Пьерфранческо деи Медичи, которому он обязан столькими благодеяниями, и ради некоторых справедливых причин, занимающих его мысли и совесть» (*Kristeller P. O. Supplementum Ficinianum. Firenze, 1937. I. P. 194 sq.*).

116. *Horne, Herbert P. Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli ... P. 70, 282*; а также: *Pieraccini G. La stirpe de' Medici Cafaggiolo. Firenze, 1924. I. P. 353*). О Веспуччи см.: *Brokhhau H. Forschungen über Florentiner Kunstwerke, 1902*; его источник – *Bandini A.M. Vita di Amerigo Vespucci, ed. G. Uzielli. Firenze, 1898*; Приложение к данному очерку – письмо 3.

117. *Bandini A.M. Vita di Amerigo Vespucci.* Существует огромная литература о так называемом «письме Медичи».

118. *Kristeller P. O. Supplementum Ficinianum.* Firenze, 1937. I. P. 193.

119. Платонизм Полициано – безусловно, иного рода, чем у Фичино. Мы знаем, что он категорически отверг звание философа и считал себя критиком (*Klibansky R. Plato's Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance.* – *Medieval and Renaissance Studies.* I. 2. P. 316). Робб (*Robb, Nesca N. Neoplatonism.* P. 91) также указывает, что «его собственные предпочтения были умеренно аристотелевскими». Возможно, она все же переоценивает платоновскую составляющую в «Турнире», слишком много взявшем из другой традиции. Мы знаем, что Фичино и Полициано расходились во взглядах на астрологию. Письмо Фичино к Полициано по этому поводу весьма похоже на публичный разрыв (*Ficino M. Opera Omnia.* P. 958). См. также: *Don Cameron Allen. The Starcrossed Renaissance.* Durham, North Carol., 1941. Об отношениях Лоренцо Великолепного с Фичино после нападок Пульчи см.: *Markgraf von Montoriola, Karl. Briefe des Mediceerkreises.* Berlin, 1926. S. 76.

120. *Ficino M. Opera Omnia.* P. 960; см. также: *Schnitzer J. Savonarola.* I. S. 180.

121. Документальные свидетельства о покровительстве искусства со стороны Лоренцо Великолепного см.: *Wackernagel M. Der Lebensraum des Kunstlers in der florintinischen Renaissance.* Leipzig, 1938. Несмотря на эти отрицательные свидетельства, многие считают близость Боттичелли к Лоренцо Великолепному чем-то само собой разумеющимся. Даже оставив в стороне такие порождения романтических восторгов, какие представляет книга Э. Барфуцци (*Barfucci, Enrico. Lorenzo di Medici et la società artistica del suo tempo.* Firenze, 1945), где даже шуточные стих Лоренцо о «бочоночке» (*Botticello*) в «Беони» приводится как доказательство близкой дружбы с художником, эту же мысль мы встретим в серьезных исторических трудах. См., например: *Schevil F. History of Florence.* London, 1937. P. 403 (где автор ставит в достоинство Лоренцо Великолепному «тонкий вкус, предпочитавший из скульпторов Вероккьо, из художников — Боттичелли»). См. также мою статью: *The Early Medici as Patrons of Art.* — *Norm and Form.* London, 1966.

122. О направлении «второй готики» см.: *Antal F. Studien zur Gotikim Quattrocento.* – *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen.* XLVI. 1925.

123. Rossi V. *Il Quattrocento*, 3 ed. Milano, 1933. P. 391.
124. *Horne, Herbert P. Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli... P. 354.*
125. См.: *Pieraccini G. La stirpe de' Medici Cafaggiolo. I. P. 354.*
126. О Марулло см.: *Croce B. Michele Marullo. Bari, 1938.*
127. *Hill G.F. A Corpus of Italian Medals № 1054, 1055.*
128. Враги Лоренцо Пьерфранческо видели эту эмблему в другом свете. Посланец Пьеро Медичи ко двору Карла VIII в критические дни перед французским вторжением докладывает во Флоренцию, что положение крайне серьезное; он добавляет, что, по мнению его коллеги Пьеро Содерини, «Хвост змеи – во Флоренции». Мало сомнений, что Содерини имеет в виду эмблему Лоренцо Пьерфранческо, чьи интриги с Карлом VIII против Пьеро, вероятно, ускорили падение последнего. *Schnitzer J. Savonarola. I. S. 157.*
129. См. в этой книге.
130. О том, кто может быть изображен на фреске, см. ниже.
131. Комментарий на «Пир» Платона. Речь пятая. Гл.VIII (*Ficino M. Opera Omnia. P. 1339; русский перевод: Эстетика Ренессанса. Т.1. С.184.*)
132. Дж.А.Саймондс, конечно, не вполне серьезен, когда пишет: «Лицо и поза этой несоблазнительной Венеры, которая грустно бдит напротив храпящего любовника, кажется, символизируют те обиды, которые женщинам приходится сносить от дерзких и тупых юнцов, чье единственное достоинство заключается в их молодости» (*Renaissance in Italy. The Fine Art. P. 183*). Граф Планкитт, однако, уже вполне серьезно предполагает, что картина задумана как сатирическая.
133. Отрывок из Лукреция, на который недавно указал Пановский (*Studies. P. 63*), выглядит и впрямь соблазнительно: «Ты (Венера) 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 глядит на тебя, запрокинувши стройную шею, жадные взоры свои насыщает любовью, богиня, и приоткрывши уста, твое он впивает дыханье» (*Лукреций. О природе вещей. Пер. Ф.Петровского. М., 1983.*). Аллегория у Лукреция вполне согласуется с толкованием Фичино, а описание Марса с его «запрокинутой стройною шеей» вполне могли включить в программу.

Однако в стихах он положил голову Венере на колени и смотрит на нее снизу вверх. В такое же позе застает Венеру и Марса Купидон в конце первой песни «Турнира».

Trovolla assisa in letto fuor del lembo,  
 Pur mo' di Marte sciolta dalle braccia,  
 Il qual roverso li giacea nel grembo,  
 Pascendo gli occhi pur della sua fascia...

Он находит ее сидящей на краю ложа,  
 Марс лежит на спине, головою у ней на коленях,  
 любуясь ее лицом».

По странному недоразумению в книге Янга (*G.F. Young. The Medici. I. P. 226*) приводится описание картины в виде краткого изложения сцены из Полициано – не удивительно, что картина выглядит точной иллюстрацией этого воображаемого текста.

134. Botticelli and the antique. – *The Burlington Magazine. Vol. XLVII. 1925.*

135. Ср.: *Panofsky E., Saxl F. Dürers Melencolia. I. – Studien der Bibliothek Warburg. Vol.II. Leipzig, Berlin, 1923.* Фичино пишет архиепископу Флоренции Ринальдо Орсини: «Я опасался, что тот бенефиций, который вы собирались мне дать, отнимет у меня некая сатурническая личность. Поначалу я даже почти утратил надежду, полагая Сатурна не только величайшей, но и сильнейшей из всех планет. Однако затем я рассудил в своем уме, что древние не зря рассказывали о Саутурне и Юпитере, Марсе и Венере, как Марса обуздавала Венера, а Сатурна – Юпитер. Это означает, что нерасположение Сатурна и Марса сдерживается Юпитером и Венерой» (S. 726). В письме к Нальди эта же теория поворачивается нравственной стороной и ее смысл становится более ясным. Фичино и Кавальканти получили записки Нальди в то время, когда, казалось бы, господствовали Луна и Марс, но не нашли в них ни лунной переменчивости, ни гневливой свирепости Марса: «Они горят огнем не Марса, но Венеры, и вызывают не гнев, но милость, из чего ясно видна истинность поэтического и астрономического учения о том, что Марс подавляется и одолевается Венерой...» (S. 830; см. также: S. 795, 802, 886). С этой же традицией можно связать иконографический тип Венеры Победительницы, держащей доспехи или шлем Марса; ср.: *Wittkower R.*

Transformation of Minerva in Renaissance Imagery. — Journal of the Warburg Institute. II. 1938–1939.

136. О Чосере и астрологии см.: *Curry W.C. Chaucer and the Mediaeval Sciences*. New York, 1926, особенно ch.VII (second edition. London, 1960).

137. Сообщается, что они написаны «о леди Йоркской... и лорде Хантингдоне...» (*The Works of Chaucer*, ed. A.W. Pollard. London, 1896. P. XXXVI).

138. Из речи Лукиана «Геродот, или Аэций» (он рассказывал о картине Аэция «Бракосочетание Александра и Роксаны», которую видел в Италии. — Ред.): *Luciani Herodotus*, 4–6. Русский перевод Р. В.Шмидт: Лукиан, Геродот и Аэций. Собр. соч. Т.1. М.– Л., 1935. У графа Планкетта цитата, к сожалению, приведена неточно. О рафаэлевской композиции, основанной на этом описании, см.: Foerster. — *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*. XLIII.1922. S. 133.

139. «Алое поле, рассеченное лазурной перевязью с золотыми осами». Предположение, что осы – аллюзия на герб Веспуччи, подтверждают картины Пьеро Козимо, написанные, как известно, для дворца Веспуччи на Виа деи Серви (*Panofsky E. Studies*. P. 60). Они выстроены вокруг истории обнаружения меда в «Фастах» Овидия. На одной изображены Вакх и пчелы; на парной, комической, – Сатир, ужаленный шершнем в попытке украсть мед. Овидий, правда, говорит о шершнях (*crabrones*), но энтомологические различия в данном контексте не важны, к тому же в ренессансном комментарии говорится о *crabrones et vespae* – «шершнях» и «осах» (*Paulus Marsus*, комментарии к венецианскому изданию 1485).

140. При взгляде на фамильное древо этой большой семьи становится видно, как трудно определить, чья это могла быть свадьба, тем более что Веспуччи не входят в «Знаменитые фамилии» у Литты, а у Бандини (*Vita di Amerigo Vespucci*) на генеалогическом древе часто отсутствуют даты бракосочетаний. По стилистическим соображениям дату свадьбы надо искать между 1485 и 1490 гг. Мы знаем, разумеется, что Боттичелли участвовал в украшении дворца Гвидо Антонио на Виа деи Серви, куда предназначались и «осиные» картины Пьеро Козимо – но дворец был куплен только в 1497 г., и чтобы отнести картину к этому периоду, нам пришлось бы коренным образом пересмотреть взгляды о поздней манере Боттичелли. Мы не знаем, в каком году женился Джованни Веспуччи (сын Гвидо Ан-



тонио), но поскольку он родился в 1475 г., это не могло быть много раньше 1495 г. Ветвь, к которой принадлежал Марко Веспуччи, муж «Прекрасной Симонетты», находилась в очень отдаленном родстве с ветвью Гвидо Антонио и Америго. Симонетта вышла замуж в 1468 г., до того, как Боттичелли начал работать активно. Наша трактовка развеивает еще одну романтическую гипотезу о том, будто бы «Марс и Венера» Пьеро Козимо представляет собой пару к картине Боттичелли и одна написана на смерть Джулиано Медичи, вторая – на смерть Джованни Пьерфранческо Медичи (см.: *Langton Douglas R. Piero di Cosimo. Chicago, 1946. P. 54 ff.*; причем автор датирует картину на основании этого допущения.) Поскольку оба художника работали для Веспуччи, не удивительно, что Пьеро Козимо знал и использовал композицию Боттичелли.

141. Кроме источников, упомянутых Джованни Поджи (*Poggi, Giovanni. La Giostra Medicea del 1475 e la Pallade del Botticelli. – L'Arte. 1902*), мы имеем теперь дополнительное описание штандарта работы Боттичелли в поэме Нальди, опубликованной в кн.: *Hulubei. Humanisme et Renaissance. 1936. P. 176.*

142. Это конкретное толкование приводят, например, Штенманн и Дж.Ф. Янг. Более общее политическое толкование защищают Дж.Маниль (*Mesnil J. Botticelli. Paris, 1938*) и А.Фротингэм (*Frothingham A.L. The Real Title of Botticelli's Pallas. – Journal of the Archeological Institute of America. XII. 1908. P. 438*). Эмблема эта не лично Лоренцо Великолепного, поскольку она встречается на памятниках и медалях, не связанных с Лоренцо. Ср.: *Hill G.F. A Corpus of Italian Medals. №1051, 1110 (9 и 23)*. Последняя особенно интересна для нас, поскольку относится к предку Лоренцо Пьерфранческо.

143. Р. Виттковер (*Wittkower R. Transformation of Minerva in Renaissance imagery. – Journal of the Warburg Institute. II. 1938–1939*) первым подчеркнул эту связь, хотя его толкование, построенное на другом материале, немного отличается от приведенного в настоящем исследовании.

144. Эта проблема разбирается в большинстве книг о Фичино. См.: *Kristeller P. The Philosophy of Marsilio Ficino. New York, 1944* и библиографию. Изложение фичиновского учения о человеке см.: *Panofsky E. Studies. P. 134 f.* Обзор похожих концепций дается в книге: *Trinkaus C.E. см. выше. New York, 1946. P. 80 ff.*

145. Ficino M. Opera Omnia. P. 675 sqq. Перевод: Cassier E., Kristeller P. O. and Randall J. H. (eds.). The Renaissance Philosophy of Man. Chicago, 1948.

146. Я нигде не нашел, чтобы Фичино использовал образ кентавра для иллюстрации этой мысли, хотя в более поздних учебниках он встречается сплошь и рядом. Ср. Lucetus F. Hieroglyphica. Patavii, 1653. P. 287: «Итак, двоякая природа Кентавра-Стрельца есть символ человеческой жизни, которая состоит из высшей разумной и низшей неразумной части, воли и аппетита, рассудка и чувств». Фичино, что важнее, часто приводит если не то же, то очень сходное сравнение. Идея о том, что животное в каждом из нас, постоянно присутствует в его трудах и входит в самую его концепцию человека: «Более всего не могу не считать в высшей степени глупым, что многие прилежнейшее питают своего зверя, сиречь тело, а себя самих, сиречь свою душу, оставляют гибнуть от голода» (Ficino M. Opera Omnia. P. 636). О душе как о месте постоянной борьбы см.: Theologia Platonica, lib. IX, cap. III: «Хотя мы никогда не можем отразить натиск нашего тела, довольно и этой борьбы, которая вечно идет внутри нас, чтобы понять: душа противостоит телу» (Ibid. P. 205). Чтобы развернуть эту мысль, Фичино прибегает к платоновскому образу колесницы, возничего и двух коней: «Передок колесницы есть совокупная добродетель, которая правит происхождением универсального разума и сообразуется с единством. Лучший конь – сила разума ... худший конь – воображение, которое сообразуется с природой, которая есть растительная сила» (Ibid. P. 1368). Здесь мы имеем ту же трихотомию, какая, по нашему мнению, присутствует в картине Боттичелли: Минерва занимает место *caput aurigae*, «человеческая часть» кентавра – *melior equis*, а «конская часть» – *equus deterior*. Рассуждая об образе человека как составного существа, включающего человеческую и животную части, Фичино так же цитирует Платона. В девятой книге «Государства» (IX, XII, D) Платон так описывает душу человека: «Это собрание нескольких звериных голов, клубок зверей, и из этого смешения множества звериных голов растет, как стебель от корня, здесь – лев, а там – змей. На самом вершине этого стебля стоит человек с дубиной, которой бьет диких зверей. Наконец он заворачивает все это в человеческую кожу так что оно становится похоже на единого зверя, который есть так же единое существо... Человек есть разум...» (Ibid. P. 395). Эту сложную аллегорическую доволно трудно перевести в зрительный образ, хотя кентавр довольно близок по духу.

147. См. также: *Ficino M. Opera Omnia*. P. 717. Ср. толкование «лучников» Микеланджело (*Panofsky E. Studies*) после параллельного отрывка из Пико.

148. Ср. *Panofsky E. Hercules am Scheidewege*. – *Studien der Bibliothek Warburg*. 18. Leipzig, Berlin, 1930. S. 63.

149. *Wittkower R. Transformation of Minerva in Renaissance imagery*. – *Journal of the Warburg Institute*. II. 1938–1939. Предполагаемая его теорией философия примирения между добродетелью и чувствами отличается от взглядов Фичино.

150. Цитата взята из «Alterazione» («Изменение») Лоренцо Медичи (*capitolo IV, 19*), где от имени Фичино излагаются его мысли о поисках *Somma Bene*. В этой речи разделение души на чувственную и разумную части конкретизируется и вводится еще целый ряд схоластических подразделений: разумное делится на природные и приобретенные способности, те – на спекулятивную и активную, из которых первая выше. Она разбивается на три: размышления о земном, небесном и сверхнебесном. Последняя снова делится на низшую, в которой душа все еще соединена с телом, и высшую форму созерцания, где сознание оставляет материю позади. Ее смертный разум может достичь только с Божественной помощью, которую символизирует девственная богиня Минерва: «И как священное Божество не имеет матери, так и наше сознание отделяется от тела, чистое и свободное от материи».

151. С того же саркофага, который послужил образцом для «Марса и Венеры». Ср. *Tietze-Conrat E. Botticelli and the antique*. – *The Burlington Magazine*. Vol. XLVII. 1925.

152. См. в этой книге.

153. *Peterich, Eckart. Gil Dei Pagani nell'Arte Cristiana*. – *La Rinascita*. V. 1942. P. 56.

154. *Ficino M. Opera Omnia*. P. 1217.

155. Пико, в «Комментарии к канцоне о любви Джироламо Бенивьени» (II, XVII; в русском переводе: Книга вторая. Гл. XX.) дает упрощенную версию этого же толкования: «Продолжая толкование этого мифа, заметим, что все то, что передается Целием и Сатурном, то есть масса идей, исходящих от бога в разум, это и есть детородный член Целия; после их отделения он остается бесплодным. Этот детородный член падает в море –

в бесформенную природу ангелов – и, соединившись с ним, порождают Венеру, которая, как уже было сказано, есть красота, возникшая в результате разнообразия идей. Но поскольку эти идеи не имели бы разнообразия и различия, если бы не смешивались с бесформенной природой, а без этого разнообразия не было бы красоты, то, следовательно, Венера не смогла бы родиться, если бы детородный член Целия не упал в морские воды» (Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 290).

156. Это наблюдение было сделано Ф.Саксом в лекции. Я выбрал пример из Бальдовинетти, не желая этим сказать, что именно его Боттичелли взял за образец. Так, группа на дверях Гиберти в некоторых деталях еще ближе к его композиции: два ангела изображены летящими, примерно как ветры у Боттичелли. Насколько художник, используя эту формулу, думал о ее точном теологическом значении, сказать, разумеется, невозможно. Интересная античная параллель предложена в статье: *Yuen, Toby E.S. The Tazza Farnese as a Source for Botticelli's Birth of Venus and Piero di Cosimo's Myth of Prometheus.* – *Gazette des Beaux-Arts.* Vol. 74, 1969. P. 175–178.

157. *Apuleus. Opera.* P. 542.

158. В манускрипте XV века (Флоренция, Лауренциана, 54, 24) возле этого описания богини на полях приписка: *Descriptio Veneris* («Описание Венеры»).

159. Я цитирую по переводу Ф.Й. Миллер (Loeb Classical Library. London, etc., 1916).

160. Обычно предполагается, что на фреске свободные искусства должны соответствовать описанию у Марциана Капеллы (*Martianus Capella*), но это, разумеется, маловероятно.

161. *D'Ancona A. Strambotti di Leonardo Giustiniani.* – *Giornale di Filologia Romanza.* Vol.II. №5. 1879.

162. Комментарий на «Пир» Платона. Речь третья. Гл.III (*Ficino M. Opera Omnia.* P. 1329; Эстетика Ренессанса. Т.1); см. также: *Ficino M. Opera Omnia.* P. 924, где «свободные искусства» рассматриваются как единственная отрада, оставшаяся человеку (об истории этой морализованной концепции искусств, которые, по Салютати, называются «свободными», так как «освобождают» дух от вожделений плоти, см.: *Robb, Nesca N. Neoplatonism.* P. 37).

163. Отождествление виллы Лемми с владением Джованни Торнабуони нуждается в пересмотре. По Вазари, владение это находилось так близко к реке Терцолле, что в то время, когда он писал, оно уже частично было разрушено. Это упоминание плохо согласуется с принятой гипотезой.

164. Обзор этой дискуссии до книги Кристеллера см.: *Montano R. Ficiniana*. – *La Rinascita*. III. 1940.

165. См.: *Klybansky R. The Continuity of the Platonic Tradition*. London, 1939.

166. *History of Magic and Experimental Science*. New York, 1934. IV. P. 562 ff.

167. *Panofsky E., Saxl F. Dürers Melencolia*. I. – *Studien der Bibliothek Warburg*. Vol. II. Leipzig, Berlin, 1923.

168. *Panofsky E. Studies*. P. 165.

169. *Ivanoff N. La beauté dans la philosophie de Marsile Ficino et de Leon Hebreux*. – *Humanisme et Renaissance*. III. 1936. О более поздней литературе см.: *Kristeller P. The Philosophy of Marsilio Ficino*. New York, 1944; *Chastel A. Marsile Ficino et l'art*. Geneve etc., 1954.

170. Эта связь подчеркивается в кн.: *Festugiere J. La philosophie de l'amour de Marsile Ficino et son influence sur la littérature française au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1941; *Dr. Moench, Walter. Die italienische Platon-Renaissance und ihre Bedeutung für Frankreichs Literatur und Geistesgeschichte 1450–1550*. Berlin, 1936.

171. Ср. *Schlösser, Julius von. Die Kunstdliteratur*. Wien, 1924; *Panofsky E. Idea*. – *Studien der Bibliothek Warburg*. Leipzig, Berlin, 1924; *Blunt A. Artistic Theory in Italy 1450–1600*. Oxford, 1940; *Wittkower R. The Artist and the Liberal Arts*. — *Eidos*. Vol. I. 1950. P. 11–17.

172. *Ficino M. Opera Omnia*. P. 637.

173. Об этой традиции см.: *Weisbach W. Der sogenannte Geograph des Velasquez*. – *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*. XLIX. 1928; *Wind E. The Christian Democritus*. – *Journal of the Warburg Institute*. I. 1937–1938. P. 180 ff.

174. *Ficino M. Opera Omnia*. P. 118.

175. *Ficino M. Opera Omnia*. P. 944.

176. См.: *Horne, Herbert P. Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli*... P. 280.

177. *Ficino M. Opera Omnia. P. 229.* О высказывании Козимо Медичи: «*Ogni dipintore dipigne se*»<sup>\*</sup> и его отражении в литературе см.: *Gutkind C.S. Cosimo de Medici. Oxford, 1938. P. 234.*

178. Микеланджело было шестнадцать-семнадцать лет, когда он сидел за столом у Лоренцо Великолепного; в двадцать два-двадцать три года он работал для Лоренцо Пьерфранческо, который посоветовал ему превратить Амура в поддельный антик. Об этом периоде в жизни Микеланджело см.: *Frey K. Michelangelo B. sein Leben und seine Werke. Berlin, 1907; Michelangelo B. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst. Berlin, 1907. S. 34 f.*

179. «*Non exprimis (inquit aliquis) Ciceronem. Quid tum? Non enim sum Cicero, me tamen (ut opinor) exprimo*» (*Poliziano A. Epistolarium VIII. – Opera. P. 113*). О контексте этого высказывания см.: *Ulivi F. L'Imitatione nella Poetica del Rinascimento. Milano, 1959.* О теории выражения в гуманистической теории искусства см.: *Lee R.W. Ut pictura poesis. – The Art Bulletin. XXII. 1940.* Кристеллер (*Kristeller P. O. Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance. – Byzantion. 17. 1944–1945. P. 373*) предупреждает, что не следует переоценивать связь между искусством Возрождения и представлениями времен романтизма о творческом гении художника, «итальянскому Ренессансу по преимуществу чуждыми». Безусловно, отношения эти гораздо сложнее, чем осознавали исследователи в XIX веке. В своей статье о Джулиано Романо (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge. IX. 1935. S. 140 f.*) и совместно с Э. Крисом (*The Principles of Caricature. – The British Journal of Medical Psychology. XVII. 1938. P. 331 ff.*) я попытался конкретнее очертить, как новая теория искусства повлияла на стилистическое развитие.

180. Я обнаружил эти письма (и установил автора письма 3) в 1949 г. и очень благодарен профессору Николаю Рубинштейну, который проверил и поправил мой перевод.

## Интерпретация «Парнаса» Мантеньи

1. “*Se Zoanne Bellino fa tanto male voluntieri quella historia, como me haveti scripto, siamo contente remetterne al justio suo, pur chel dipigna qual-*

\* Всякий живописец рисует себя (*итал.*)

che historia a fabula antiqua, aut de sua inventione ne finga una che representi cosa antiqua, et de bella significato". (Раз Джованни Беллини решительно не хочет писать ту историю, которую вы сочинили, мы согласны оставить это на его собственное усмотрение, при условии, что он напишет какую-нибудь древнюю историю или басню, или придумает свою, изображающую нечто древнее, прекрасное по смыслу.) (Письмо Микелю Вяянелло, 28 июня 1501, публ. W. Braghiroli, Archivio Veneto, XIII, 1877, p. 377.)

2. R. Foerster, "Studien zu Mantegna und der Bildern im Studirzimmer der Isabella Gonzaga", Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XXII, 1901, pp. 78 ff. и 154 sgg.; E. Wind, Bellini's Feast of the Gods (Cambridge, Mass., 1948), pp. 9–20; E. Tietze-Conrat, "Mantegna's Parnassus. A discussion of a recent interpretation", Art Bulletin, XXXI, 1949, SS. 126–30; и E. Wind, ibid., SS. 224–31.

Полную библиографию см. каталог выставки Мантеньи в Падуе, 1961 (G. Paccagnini, Andrea Mantegna. Catalogo della Mostra..., Venice, 1961), под № 45, стр. 64. Библиографию по кабинету Изабеллы см. Ercolano Marani и Chiara Perina, Mantova, Le Arti, II (Mantua, 1962), pp. 378 ff. VIII, 266–369.

3. Это двойная атрибуция вызвала определенную путаницу в литературе и библиотечных каталогах. Проще всего разобраться в ней с помощью Pauly-Wissova, Real-Encyclopädie, s.v. Herakleides (45) и Herakleidos (12).

4. О первом издании и о главных манускриптах см. примечание Ф. Олманна к изданию Тебнера, Heraclitus, Quaestiones Homericae (Leipzig, 1910). Латинский перевод Конрада Геснера издан в Базеле в 1544 и с тех пор часто перепечатывался, например, в Th. Gale, Opuscula Mythologica (Amsterdam, 1688) (по-прежнему под именем Гераклаида Понтийского).

5. Например, Вена, Nat. Bibl. Ms. Phil. Gr. 133, и Париж, Bibl. Nat. 2403. Ср. предисловие Ф. Олманна, loc. cit.

6. Problemata 69 (ed. Teubner. pp. 89–90). О других текстах эпохи Возрождения, в которых упоминается «Гармония», см. E. Panofsky, Studies in Iconology (New York, 1939), p. 163.

7. "Un Marte e una Venere che stanno in piacere con un Vulcano et un Orpheo che suono, con nove Nimphe che ballano" (Забавляющиеся Марс и Венера с Вулканом, играющим Орфеем и девятью танцующими нимфами); ср. G. Paccagnini, op. cit., p. 64.

8. То ли сам художник, то ли кто-то позднее прочертил линию (слегка видимую даже у E. Tietze-Conrat, Mantegna, London, 1955, pl. 138), которая продолжает духовую трубку Купидона и упирается Вукану в головку полового члена.

9. Ioannis Ioviani Pontiani Carmina, ed. B. Soldati (Florence, 1902), vol. I, pp. 3-4.

10. Понтано читал «Уранию» в своей Академии в феврале 1501 года; в более ранних версиях приведенного выступления, похоже, не было. «Парнас» Мантеньи написан в 1497.

### Рафаэлевские фрески Станцы дела Сеньятура и природа их символизма

1. Vasari, Milanese, vol. IV, pp. 329–330, "...dove guinto... comincio nella camera della Segnatura una storia, quando i teologi accordano la philosophia e l'astrologia con la teologia; dove sono ritratti tutti i savi del mondo che disputano in varij modi".

2. О фресках Станцы дела Сеньятура см. особенно J. Klaczko, *Julius II* (Paris, 1898), глава 12, и L. Pastor, *Storia dei Papi*, III, (Rome, 1959), книга IIIБ глава 10; из более позднего – L. Dussler, *Raphael, a Critical Catalogue*, London, 1970, и John Pope-Hennessy, *Raphael* (London and New York, 1970).

3. Oskar Fischel, *Raphael's Zeichnungen*, text volume (Berlin, 1913).

4. Harry B. Gutman, "Medieval content of Raphael's 'School of Athens'", *Journal of the History of Ideas*, vol. 2, no 4, pp. 420–9, предложивший принять толкование Вазари, не встретил особой поддержки.

5. Giovanni Pietro Bellori, *Descrizione delle Immagini dipinti da Raffaello d'Urbino nel Vaticano, e nella Farnesina alla Lungara* (Rome, 1754), предисловие, стр. lx-lxi.

6. Johann D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 3 Bde. (Leipzig, 1839–58).

7. Anton Springer, "Raffael's Schule von Athen", *Die graphischen Künste*, Bd. V. 1883, p. 87.

8. Franz Wickhoff, "Die Bibliothek Julius' II", *Jahrbuch der Königlichen Preußischen Kunstsammlungen*, 1893, no I.

9. См. Pope-Hennessy, op. cit., ch. IV, note 20.



10. Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst* (München, 1904).
11. Julius von Schlosser, "Guistos Fresken in Padua und die Vorlaufer der Stanza della Segnatura", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. XVII, 1896, pp. 13–100.
- 11a. Cp. L. Dorez, *La cozone delle Virtu e delle Scienze*, Bergamo, 1904, chapter IX.
12. Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo* (Città del Vaticano, 1936), p. 14.
13. Fiorenzo Canuti, *Il Perugino*, 2 tt. (Siena, 1931); vol. I, pp. 138–9.
14. Karl Müllner, *Reden und Briefe italienischer Humanisten* (Wien, 1899).
15. *Iohannis Tuscannellae oratio pro legendi initio*, Müllner, op. cit., pp. 191–7.
16. Vasari, *Milanesi*, vol. IV, pp. 335–6.
17. Книги, которые держат эти два философа, «Тимей» и «Этика» во времена Рафаэля как таковые не существовали, не было их отдельных итальянских переводов.
18. A. Springer, loc. cit.
19. Cicero, *de oratore*, I, 9.
20. Cicero, *Pro Archia poeta*, I, 2.
21. *Gregorii Tipherinii de studiis literarum oratio*, Müllner, op. cit., pp. 182–91.
22. Poggio Bracciolini, *Oratio in laudem legum*, Eugenio Garin, ed., *La Disputa delle arti nel quattrocento* (Florence, 1947), pp. 11–15.
23. Ed. cit., pp. 11–12.
24. Golzio, op. cit., p. 24.
25. См. введение к этой книге, стр. 1 и далее.
26. Karl Buhler, *Die Darstellungsfunktion der Sprache* (Jena, 1934).
27. См. в этой книге, стр. и далее.
28. *Iohannis Argyropuli, Die III. Novembris 1458, hora fere XIV*, In *libris tribus primis Physicorum*, Mullner, op. cit., p. 43.
29. См. мой очерк "The use of art for the study of symbols", *The American Psychologist*, vol. 20, 1965, впоследствии переизданный в James Hogg, ed., *Psychology and the Visual Arts* (Harmondsworth, Middlesex, 1969).
30. Oskar Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, Bd. 5 (Berlin, 1924), Bd. 6 (Berlin, 1925).

31. John White, "Raphael and Breugel. Two Aspects of the Relationship between Form and Content", *The Burlington Magazine*, vol. CIII, no 699, June 1961; и Pope-Hennessy, *op. cit.*, pp. 58 ff.
32. Wolfflin, *op. cit.*
33. Wolfflin, *op. cit.*
34. Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 2 vols., *Studies of the Warburg Institute*, 3 (London, 1939).
35. См. выше, примечание 29.

### Гипнеротомахиана

1. Karl Giehlow, "Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance", *Jahrbuch der Kunshistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXIII, 1915.
2. "Entro Bramante in capriccio Belvedere in un fregio nella facciata di fuori alcune lettere a guisa di jeroglifi antichi, per dimostrare maggiormente l'ingegno ch' aveva, e per mettere il nome di quel pontefice e'l suo; e aveva cosi cominciato: *Julio II Pont. Maximo*, ed aveva fatto fare una testo in profilo di Julio Cesare, e con dua archi un ponte che diceva: *Julio II Pont.*, ed una aguglia del circolo Massimo, per. *Max*. Di che il papa si rise, i gli fece fare le lettere d'un braccio che ci sono oggi alla antica, dicendo che l'aveva cavata questa sciocceria da Viterbo sopra una porta, dove un maestro Francesco architettoresse messe il suo nome in uno arcitrave intagliato cosi, che fece un San Francesco, un arco, un tetto, ed una torre, che rilevando diceva a modo suo: *Maestro Francesco Architettoresse*". Vasari, *Milanesi*, IV, p. 158. В первом издании 1550 этого отрывка нет.
3. Репринт первого издания Альда Мануция (1499) издан в Лондоне в 1904.
4. *Hypnerotomachia* fol. p. vi, verso; Giehlow, *loc. cit.*, p. 54.
5. Хорошо известен интерес к иероглифам в Риме времен Браманте. Ср. Giehlow, *loc. cit.*, p. 97.
6. Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, I, *Studies of the Warburg Institute*, 3 (London, 1939), p. 192.
7. Giehlow, *loc. cit.*, p. 40 sqq. Согласно Vasari, *Milanesi*, *loc. cit.*, архитектор Франческо был Пьерфранческо да Витербо, но никаких подтверждений этому нет.

8. Giehlow, loc. cit., pp. 43 ff., и F.Saxl, Lectures (London, 1957), vol. I, pp. 186–8.

9. Дневник Paride de Grassis, ср. V.Golzio, Rafaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo (Città del Vaticano, 1936), p. 14.

10. Может быть, этим же объясняется решение папы упрятать обелиск, найденный в начале его понтификата, ср. Giehlow, loc. cit., p. 98.

11. Ср.: Giehlow, loc. cit., pp.97 и 115 sq.

12. *L. Pastor, History of the Popes*, VI (London, 1898), pp. 479 и 655.

13. По поводу роли «Обелиска Цезаря» в исследовании иероглифов ср. Giehlow, loc. cit., pp. 30 sqq. и p.54.

14. Egidio da Viterbo, *Historia viginti secolorum*, Cod. C., 18, 9, Biblioteca Angelica, Rome, fol. 245: "... ad religionem facere ut templum ingressurus facturusque rem sacram non nisi commotus attonitusque novae molis aspectu ingrediatur,.. animos quoque expertes immotos perstare, affectu concitos facile se ad templa arasque prosternere". (Напечатано в *Pastor*, loc. cit., vol. III, Appendix.)

15. Возможность перенести памятник обсуждалась еще до Браманте; на этом решении, естественно, и остановились при Сиксте V. Ср. Schuller-Piroli, *2000 Jahre St. Peter* (Olten, 1950), SS. 499 и 617 ff. и иллюстрации стр. 505, 505. См. также B.Dibner, *Moving the Obelisk* (Norwalk, Conn., 1952) и Cesare d' Onofrio, *Gli Obelishi di Roma* (Rome, 1965).

16. "Il qualle altissimo Obelisco minima fede ancora ad me non si lassa havere, che unalto conformitate monstrasse, ne similitudine. Non gia il Vaticano. Non il alexandrino. Non gli Babilonici. Teniva in se tanta cumulatione di miraveglia, che io di stupore insensato stava alla sua consideratione. Et ultra molto piu la immensitate dillopera, et lo excessa dilla subtigletia dil opulente et acutissimo ingiegnio, et dilla magna cura, et exquisita diligentia dil Architecto. Cum quale temerario dunque invento di arte? Cum quale virtute et humane forcie, et ordine, et incredibile impensa, cum coelestae aemulatione tanto nellaire tale pondo suggesto riportare?.." Loc. cit., fol. b, recto.

17. В похожем положении – перед большим, центрально организованным зданием, чуть смещенный вбок относительно его оси – стоит обелиск на фреске Франчабиджо, изображающей триумф Цицерона, в Поджо а Кайано. Поскольку в составлении программы для это росписи

участвовал Джовьо, вполне можно предположить прямую связь с проектом Браманте.

18. R. Wittkower, *Atchitectural Principiles in the Age of Humanism*, Studies of the Warburg Institute, 19 (London, 1949), особенно p. 23 f.

19. J.S. Ackerman, "The Belvedere as a classical villa", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, 1951, pp. 70-91; и *The Cortile del Belvedere* (Vatican, 1954).

20. Дальнейшее изучение этих взаимоотношений не только потребует детального сравнений архитектуры Браманте и ксилографий «Гипнеротомахии», но и поставит вопрос, кто на кого повлиял: иллюстрации на Браманте или наоборот.

21. Ackerman, *op. cit.*

22. A. Michaelis, "Geschichte des Statuenhofes im Vaticanishen Belvedere", *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, V, 1890. J. Klaczko, Jules II (Paris, 1898). P. G. Hubner, *Le Statue di Roma*, I (Leipzig, 1912). Важный новый материал для реконструкции окружения этих статуй дает E. Tormo, *Os Desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda*, Pintor Portugues (Madrid, 1940). Hans Henrik Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere* (Stockholm, 1970) включает критический разбор этой статьи.

23. Ср. G. Tiraboschi, *Biblioteca Modenese*, IV (Modena, 1783), pp. 108-22. См. также Gertrude Bramlette Richards, Gianfrancesco Pico della Mirandola, машинописная диссертация в Library of Cornell University, press no. T. 1915. R. 515.

24. L. Pastor, *History of the Popes*, VII (London, 1908), p. 5 f. и VIII, p. 406 f.

25. Pastor, *loc. cit.*, V, 1898, p. 216.

26. W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanishen Museums* (Berlin, 1908), no. 42, pp. 112-15.

27. Пико мог знать картину, так как был в Мантуе в 1506. Ср. A. Schill, Gianfrancesco Pico della Mirandola und die Entdeckung Americas (Berlin, 1929), p. 12.

28. G.F. Pico della Mirandola, *De Venere et Cupidine expellendis* (Romae [Jacobus Mazochius], декабрь 1513). Экземпляр этого редкого издания есть в Варбургском Институте. "Nostrin Lili Venerem atque Cupidinem

vanae illius Deos vetustatis? Eos Iulius secundus Pont. Max. Accersivit e romanis ruinie, ante paululum erutos, collocavitque in numore citrionum illo odorassimo constrato silice, cuius in meditullio Caerulei quoque Thybridis est imago colossea. Omni autem ex parte antiquae Imagines, suis quaeque arulis super impositae. Hinc pergamei Laocoontis exculptum uti est a Vergilio proditum simulacrum. Inde pharetrati visitur species Apollinis, qualis apud homerum expressa est, sed et quodam in angulo spectrum demorsae ab aspide Cleopatrae: cuius quasi de mammis destillat fons vetustorum instar aqueductuum, excipiturque antiquo inquod relata sunt Traiani Principis facinora quaequam marmoreo sepulchro..." Fol. b iv, recto.

29. Hypnerotomachia, loc. cit., fol. d. viii, recto: "Laqualle bellissima Nympha dormendo giacea commodamente sopra uno explicato panno... ritracto il subiecto brachio cum la soluta mano sotto la guancio il capo ociosamente apodiava... Per le papule (quae di virgincule) dille mammile dilla quale, scaturivo uno filo di aqua freschissima dalla dextera. Et dalla sinistra saliva fevida. Il lapso dambe due cadeva in uno vaso porphyritic", etc.

30. Loc. cit., foll. b. iv, r-v: "Ad hunc ego lucum saepe cum diverterem, non philosophandi gratia, ut olim sub umbra platani propter Illisun ad quae murmur coloratos lapillos inter strepentis, minus aut adorandi aut mactandi pecudes ergo, ut vani culto, res ritus consuevere, sed causa negotiorum, rt vel pacem, vel arma tractandi, quibus tandem in patriam ditionem eterum exul, iterum redux fierem. Non visum est mihi ex re fore inutili ut otio torporem, quin ita subito quod malebam non prestaretur,.. excudere igitur vel exordidi aliquod placuit opus, aut homine dignum, aut supra brutum".

31. Философские истоки представлений Пико о том, что похоть превращает людей в скотов, ср. H.Caplan, Gianfrancesco Pico della Mirandola on the Imagination, Cornell Studies in English, XVI (New Haven, 1930), особенно стр. 45. Я очень благодарен др. Г.С.Талботу, который помог мне перевести письмо Пико.

32. Эта тема, который занимался еще дядя Джованни Франческо, по-прежнему оставалась для него одной из главных. Ср. H.Caplan, loc. cit., p. 74.

33. Это издание сопровождается письмом Конраду Певтингеру: "... Argumentum praebuit carmini, antiquum Veneris et Cupidinis simulacrum: uti in epistola ad Liliun non paucus retuli. Sed sane eo in simulacro simul et artifi-

*cis ingenium licebat suspicere: et simul admirari vanae superstitionis tenebras verae luce religionis ita fugatas, ut nec ipsorum Deorum imagines nisi truncae, fractae, et pene prorsus evanidae spectarentum*”. (Причиной для этой поэмы стала древняя статуя Венеры и Купидона, как я пространно рассказал в письме к Лилию. Верно, что в тоже время в статуе можно увидеть одаренность ее творца и поразмыслить о том, как истинная вера победила тьму ложных суеверий, так что даже образы тех богов можно видеть не иначе как в обломках и почти разрушенными.) Таким образом, ватиканская Венера превращается в безобидный символ разбитого идола. Тут в пору вспоминать не Психомахию Мантеньи, а традиционное изображение Бегства в Египет, где при приближении Святого Семейства языческая статуя падает со своей колонны. «Суетность» языческих богов – еще одна постоянная тема Пико, который, впрочем, верил в истинность древней демонологии. См. в этой книге, стр. ... и далее. Двойное истолкование Венеры, Приносящей Счастье как демона, обращающего людей в скотов, и как побежденного божества вполне соответствует этому взгляду.

34. См. введение к этому тому, стр. 1 и далее.

35. *Lettere di M. Pietro Bembo* (Roma, 1548), I, p. 90 sgg. датированное 25-м апреля 1516 года. Письмо неоднократно воспроизводилось, например в Golzio, loc. cit., pp. 44-5: “che me la vagheggero ogni giorno molto piu saporitamente, che Voi far non potrete per le continue occupatione vostre... Deh, Monsig. mio caro, non mi negate questa gratia... Aspetto buona riposta da V.S., et ho gia apparecchiato et adornato quella parte, e canto del mio camerina, dove ho a riporre la Venerina...”

36. L.Pastor, loc. cit., VIII (London, 1908), p. 176. Автор подчеркивает, что в эту историю трудно было бы поверить, если бы она не была подтверждена в написанном тогда же письме Бальтазара Кастильоне. Хотя E.Walser, *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance* (Basel, 1932), S. 114 f., справедливо указывает, что разрешенные карнавальным песням и символам вольности не следует считать симптоматичными для взглядов того времени, конкретная форма, которую принимали эти вольности, сохраняет психологическую значимость.

37. Ср. письмо G.Negri от 17-го марта 1523: “Et essendole ancora mostrato in Belvedere il Laocoonte per una cosa exellente et mirabile disse; sunt idola antiquorum”. (И когда на Лаокоона в Бельведере тоже указали как на

превосходную и удивительную вещь, он сказал, все это древние идолаы.) *Lettere di Principi, etc.* (Venezia, 1581), p. 113; L. Pastor, loc. cit., IX (London, 1910), p. 73. К середине шестнадцатого века этот взгляд возобладал – «идолов» закрыли ставнями. Michaelis, loc. cit., p. 57.

38. Ко времени Колонны книга напечатана не была, но при сравнении текстов явно заметно ее влияние. Я цитирую по английскому переводу Рея Надо в *Speech Monographs*, 19, Ann Arbor, 1952: «Пусть все, дивящиеся на красоту розы, вспомнят о несчастиях Афродиты. Ибо богиня любила Адониса. Арес же, в свой черед, любил ее; другими словами, богиня испытывала к Адонису то же, что Арес к Афродите. Бог любил богиню, богиня увлеклась смертным; влечение то же, хоть объекты его и различны. Ревнивый (*zeloturo*) Арес, однако, хотел покончить с Адонисом, думая, что смерть Адониса принесет ему избавление. И вот, Арес напал на соперника, но богиня, узнав об этом, поспешила на выручку. И вот, в спешке она наткнулась на розовый куст, упала среди шипов и пронзила себе ступню. Кровь побежала из раны и изменила цвет роз на привычный нам, и роза, белая от природы, стала такой, какая она теперь». Колонна, op. cit., fol. z vi, verso: “Et in questo loco etiam similmente la Sancta Venere uscendo di questo fonte nudo, in quelli rosarii lancinovi la divina Sura, per soccorrere quello dal *zeloturo* Marte verberato” (И на этом же самом месте святая Венера, выскочив нагой из купальни, наколола божественную ножку на эти розовые кусты, когда бежала на помощь тому, кого избивал ревнивый (*zeloturo*) Марс...)

39. W.Friedlander, “La tintura delle rose”, *The Art Bulletin*, XX, no. 3, pp. 320–4.

40. Полное описание этой комнаты и цикла ее фресок ср. Frederick Hartt, *Giulio Romano*, 2 vols. (Newhaven, 1958).

41. О датировке и предшествующей библиографии см. Leopold Dussler, *Sebastiano del Piombo* (Basel, 1942), p. 34. Авторское описание представляет собой занятный пример зависимости эстетической оценки от иконографического восприятия. Он не заметил эпизода с розой и посчитал позу Венеры неприличной.

### Сала деи Венти в Палаццо дель Тэ

1. Frederick Hartt, Giulio Romano, 2 vols. (Newhaven, 1958).
2. Я не смог отыскать источник этой фразы, которую можно очень грубо перевести как «Ибо неизвестно, какие звезды тебя пленят» (exspirant значит и «поймают тебя», и «понравятся тебе» – двусмысленность, возможно, намеренная). По форме изречение напоминает Манилия: в его второй книге не менее трех строк начинается с *Distat enim* в значении «неизвестно»: *Distat enim gemina duo sint duplane figura* (Astr. II, 174); “*Distat enim (an) partis consumat linea iustas*” (II, 347) и “*Distat enim surgatne eadem subeatne cadatne*” (II, 651).
3. О доктрине так называемой *paranattellonta* и ее источниках ср. F.Boll, *Sphaera* (Leipzig, 1902), особенно стр. 379–404.
4. Далее ссылки на тейбнеровское издание (W.Kroll и F. Skutch совместно с K. Ziegler; Leipzig, 1913).
5. То, как в этих фресках совместно использованы и переработаны сочинения двух классических астрологов, являет собой замечательную параллель к методам Ж.Понтано. В соответствующих (третьей и четвертой) книгах «Урании» описывается влияние тех же созвездий, но при сравнении видно, что фрески и поэма не связаны напрямую, а лишь восходят к одной классической традиции. Далее ссылки на издания Манилия, которое осуществил Т.Breiter (Leipzig, 1908). Существует английский перевод *The Five Books of M.Manilius... done into English Verse* (London, 1697).
6. См. ниже, стр.
7. Эта композиция, безусловно, оказала сильное влияние на «Танец под музыку Времени» Пуссена из собрания Уоллеса.
8. Идиллический настрой сцены, обилие цветов и преобладание женского начала вполне могут быть почерпнуты у Манилия, V, 254 sqq.:

“... hinc dona puellae  
 namque nitent, illinc oriens est ipsa puella.  
 ille [sic] collet nitidis gemmantem floribus hortum,  
 pallentes violas et purpureos hyacintos  
 liliaque et Tirias imitata papavera lucas  
 vernantisque rosae rubicundo sanguine florem;  
 caeruleum follis viridemve in germine collem



conseret et veris depinter prata figuris,  
aut varios nectet flores sertisque locbit”.

9. Ср. Venturi, *Storia dell Arte Italiana*, XI/I, 1938, fig. 260 и обсуждение этого вопроса в статье J.Hess, “On Raphael and Gulio Romano”, *Gazette des Beax Arts*, 1947, p. 102, примечание. Согласно С. d’Arco, Gulio Pippi Romano (Mantua, 1842), p. 65, фреска практически исчезла, но была достаточно близко восстановлена.

10. *Gesammelte Schriften*, I (Leipzig-Berlin, 1932), p. 303. Ср. Манилий, V, 390 sqq.:

“Anguitenes magno circumdatus orbe Draconis  
cum venit in regione tuae, Capricorne, figurae,  
non inimica facit serpenta membra creatis;  
accipient sinibusque suis peploque fluenti  
osculaque horrendis iungent impune veneris”.

11. *Philostrats Gemaelde*, No 74.

12. *Manilius*, V, 660 sqq.:

“... extendis laqueare profundum  
retibus et pontum vinclis armare fürentem.  
et velut in laxo securas aequore phocas  
carceribus claudet raris et compede nectent  
incautosque trahent facularum lumine thynnos”.

13. *Manilius*, V, 415–45.

14. И Вазари, побывавший во дворце в 1541, и Джакомо Страда в 1577, считали, что медальоны представляют собой календарный цикл с занятиями каждого месяца. Отдельные медальоны также получили ошибочные названия. Скажем, А.Саламанка в 1941 (В, XV, 29, 2) воспризвел гладиаторов в «*Ungula Tauri*» с подписью “*Trigeminorum Horatioium Curatioiumque pro Patria Gloriosum Certamen*” (Славное сражение трех Горациев и Курициев за Отечество).

15. Ср. A.Warburg, “*Italienische Kunst und Internationale Astrologie im Palazza Schifanoja zu Ferrara*”, *Gessammelte Schriften*, II, S. 459 f.

16. *Manilius*, II, 439-47. Ср. Warburg, loc. cit., fig. 107 и p. 470. Двенадцать олимпийцев на потолке идентифицировал и отделил от двенадцати месяцев Frederick Hartt, op. cit.

17. Полный обзор потолка см. Frederick Hartt, op. cit., Pls. 192, 193.

18. Ср. *J.C. Webster, The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art* (Evanston and Chicago), 1938.

19. Ср. *Lucas Gauricas, Opera Omnia* (Basileane, 1575). Месяцы обсуждаются в *Calendarium Ecclesiasticum*, p. 694 (на ней ошибочно напечатан номер 946) и далее, а также в *De Geometria et eius Partibus*, p. 1753 sq.

20. *Gauricas, loc. cit.*, p. 694 (напечатано 946).

21. *Ibidem*, p. 693 и 1760.

22. *Ibidem*, p. 1760.

23. *Ibidem*, p. 1762.

24. *Ibidem*, p. 1762.

25. *Ibidem*, p. 1763.

26. *Ibidem*, p. 1764.

27. *Ibidem*, p. 1764.

28. *Ibidem*, p. 1765.

29. Ср. письмо Каланды от 27 сентября 1527: “No veduta la camera dei venti, alla quale se lavora et de stucchi et de pictura; ... in la volta hanno dipinte doi di quelli spattii che dicono mandole ed comincio a tertza, in uno hanno fatto un Jano, in'altra putti che coliono d'una oliva.” (Я видел комнату ветров, где идут работы лепниной и фреской... На своде они написали две или три истории, которые называют lozenge и приступил к третьей. В одной они изобразили Януса, в других – путтов, которые собирают маслины.) Ср. *S. Davari, Il Palazzo del Te, L'Arte* (1899, и Mantua, 1904 и 1925). Согласно стихам Драконтия, маслины собирают не в декабре, а в ноябре; ср. *D. Levi, The Allegories of the Months in Classical Art*, *The Art Bulletin*, 1941, p. 270.

30. Гаурико (*loc. cit.*, p. 1741 sq.) обсуждает классическую терминологию ветров по Витрувию, а также обсуждает дополненную розу ветров с шестнадцатью ветрами, которую называет новейшим изобретением.

31. *G. Romano, Cronaca del Soggiorno di Carlo V in Italia* (Milano, 1892), p. 262. См. ниже.

32. Ср. *G. Romano, op. cit.*, p. 262 (рассказ записан, скорее всего, со слов Л. Гонзара): “Poi entro nell'altra camara qual si chiama la camara delli Pianetti et Venti, dove ora alloggia il prefato Sr. Marchese, quale cammara sommamente piacque a sua Maestà...” (Затем вошел в другую комнату, которая зовется комнатой Планет или Ветров, где помещается вышесказанный синьор маркиз, и она чрезвычайно понравилась Его Величеству...) стр. 266: “...et sua Maestà si rittirò nella camara delli venti, et raggionò per

un' hora così pubblicamente con il Cardinale Cibo, laudando molto queste camere, et così il Maestro et inventore di esse, et di tante diversitate di cose vi fūrno et erano, et così minutamente sua Maestà volse intendere il tutto..." (... и Его Величество удалились в комнату ветров и, видимо для всех, в течение часа разговаривали с кардиналом Чибо, всячески превознося эти комнаты, а также тех, кто их придумал и выполнил, и все разнообразие содержащихся в них вещей, и так Его Величество хотели получить полнейшее объяснение вплоть до самой малой подробности.)

33. Ср. *E. Percopo*, "Luca Gaurico, ultimo degli Astrologi", Società Reale di Napoli, Atti della Reale Academia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, XVII, parte II, 1895.

34. *Lucae Caurici Neapolitani Prognotica ad illustrissimum ac invictissimum Mantuae Marchionem ... 1503–1535; Op. Omnia*, p. 1572.

35. Он жил в Мантуе в 1512 и около этого года, а также, вероятно, в 1524. Ср. *E. Percolo*, loc. cit.

36. В памфлете-предсказании "Al Clemente 7 Pontifici clementissime..." мы читаем такой совет: "A Federigo Gonzaga, marchese de Mantua, Illust. Illustrissimo Signore, per tutto Junio 1526 te aquisiterai gran gloria in lo mistiero dele arme et li nimici poco poteranno offendere tua Maiesta, starite sano sa fugirte el superfluo coito et alcun sinistro de Cavalli per liquali haverite gran danno, tua Matre clarissima havera uno poco de alteratione..." (Федериго Гонзаге, Сиятельному маркизу Мантуи: Сиятельнейший синьор, весь июнь 1526 ты будешь одерживать большие победы в предприятиях, подобных военным и твои супротивники не смогу сильно повредить Твоему Величеству; ты будешь здоров, если будешь избегать излишних сношений с женщинами и некой дурной лошади из твоих конюшен, которая может сильно тебе повредить; здоровье твоей светлейшей матушки малость изменится.) Гороскоп Федериго напечатан и обсуждается Гаурико в его "Tractatus Astrologus" (Venezia, 1552), p. 44.

37. Ср. предисловие к "De Rebus Coelestibus" Bonicontri (Venezia, 1526). "Illustrissimo Mantuae Marchioni Federigo Gonzagae... L. Gauricus Neapolitanus Felicitatem. Quom septimo Idus April. 1526 statuissem invictissime Imperator, pro communi utilitate, Laurentii Miniatenis Bonicontri De rebus cum naturalibus, tum Divinis Libellum Aldinis typis excudendum promulgare, e vestigio oblatae sunt nobis literae Maiestatis tuae, quibus ultro accersitus nefas

duxī absque munuscolo tuam adire celsitudem, imitates Parthorum consuetudinem, apud quos non licebat quempiam ire salutayum claros sine munere reges. Suscipe igitur Augustissime Princeps Fausto Sidere pro Gaurici Munusculo Bonicontri opusculum paene divinum...” (Сиятельнейшему маркизу Мантуанскому, Федерико Гонзаге... Л.Гаурико из Неаполя желает радоваться. Когда, непобедимый военачальник, я седьмой иды апреля 1526 года решил напечатать книгу Лоренцо Бониконтри о предметах естественных и божественных в Aldinis typis, для общественного блага, в этот миг мне принесли письма Твоего Величества, от которых я пришел в восхищение и счел за преступление явиться к Твоему Высочеству без какого-нибудь скромного дара, следуя примеру парфян, которые не разрешали подступить к своему славному царю иначе как с подарками. Прими же, августейший государь, под счастливой звездой, этот скромный труд Бониконтри в дар от Гаурико.) Исследования, которое директор Архива Гонзага, доктор Джованни Пратико, любезно предпринял в Мантуе, подтверждают, что Гаурико писал маркизу из Венеции 9 апреля 1526 года, выражая желание приехать в Мантую и служить ему “viribus et ingenio”, однако никаких свидетельств их дальнейших отношений пока не найдено.

38. Pietro Aretino, *Judicio over prognostico de mastro pasquino quinto evangelista de anno 1527, a marchese Federico Gonzaga*. В предисловии высмеивается Гаурико и “quella pecora de Abumasar”. Памфлет, к сожалению, не сохранился. Ср. E.Percoro, loc. cit., p. 25.

39. Ср. A. Luzio, *Pietro Aretino... e la Corte dei Gonzaga* (Turin, 1888). В другом месте я привожу хвалебное высказывание Аретино о Венере Сансовино. Продолжение отрывка еще более откровенно: “Ho detto a Sebastiano, pittor miracoloso, che il desiderio vostro e che vi faccia un quadro de la invenzione che gli piace, purché non ci sien su ipocrisie ne stigmati ne chiodi. Egli ha girato di dipingervi cose stupende”. (Я сказал Себастьяно, этому замечательному художнику, что Вы хотите, чтобы он написал Вам картину, и что подойдет любая выдумка, лишь бы там не было ханжества, стигматов и гвоздей. Он поклялся, что напишет для Вас изумительные вещи.) Pietro Aretino, *Il Primo libro delle Lettere*, ed. F. Nicolini (Bari, 1913), p.16.

40. Невозможно не заметить «аретинианскую» составляющую в Сале де Псиче. Тем более интересно задуматься над надписью, идущей по карнизу этой странной комнаты: FEDERICVS GONZAGA. II. MAR... HONES-

TO OCIO POST LABORES AD REPARANDAM VIRT. QUIETI CON-  
STRVI MANDAVIT. (Федерико Гонзага, маркиз... повелел воздвигнуть  
для честного отдохновения от трудов для восстановления сил в тиши.) Воз-  
можно, ударение на здоровое и восстанавливающее действие “*honestum  
ocium*” – не более чем попытка упредить критику. Но только ли совпадение,  
что все у того же Луки Гаурико есть трактат, озаглавленный “*De Ocio Lib-  
erali*”, в котором мы читаем следующий отрывок: “*Est huiusmodi ocium nihil  
aluid, nisi vacatio quaedam, et intermissio a gravibus seriisque rebus, ad relax-  
ationem animi, atque vires aliquantum reparandas quum nullum in se turpitudi-  
nem habeat, sed potius honestatem*”? (И ЭТОТ ВИД ОТДЫХА ЕСТЬ НИЧТО ИНОЕ, КАК  
своего рода опустошение и прерывание серьезных дел, для отдохновения  
души и некоторого восстановления духа, ничуть не зазорное, но скорее за-  
служивающее чести.) (Ed. cit., p. 1849.) Правда, этот трактат опубликован  
позже, но совпадения в формулировках все равно примечательны.

### Сюжет пуссеновского “Ориона”

1. Sacheverell Sitwell, *Canons of Giant Art. Twenty Torsos in Heroic Landscapes* (London, 1933). В этом томе содержатся две поэмы и заметки об «Орионе» Пуссена.

2. “Per lo Signore Michele Passart, Maestro della Camera de’ Conti di Sua Maesta Cristianissima, dipinse due paesi; nell’uno la fauola d’Orione cieco gigante, la cui grandezza si comprende da uno hommacino, cho lo guida in pie sopra le sue spalle, et un’altro l’ammira”. G.P. Bellori, *Le Vite de’ pittori, scultori, et architetti moderni* (Roma, 1672) (reprint of 1968), *Quaderni dell’Istituto di storia dell’arte della Università di Genova*, 4), p. 546.

3. T. Borenius, “A Great Poussin in the Metropolitan Museum”, *The Burlington Magazine*, LIX, 1931, pp. 207–8.

4. Luciani de domo, 28–29; рус. пер. Н. П. Баранова в: Лукиан, *Собрание сочинений*, т. I. М.–Л., 1935, стр. 73 слл.

5. A. Felibien, *Entertiens sur les vies et sur les ouvrages des plus exellens Peintres...* (Trevoux, 1725), vol. 4, Entertien VIII.

6. Цитируется в книге Douglas Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English poetry* (Minneapolis, 1932), p. 31.

7. Charles Mitchell, "Poussin's Flight into Egypt", *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937–1938, p. 342 и примечание 4, в котором впервые привлекается внимание к использованию Пуссенем Наталиса Комеса.

8. J. Seznec, *The survival of the Pagan gods*, trans. B.F. Sessions, *Bollingen Series*, XXXVIII (New York, 1953).

9. Комес пишет Аэропа вместо Меропа, чтобы истолковать ее имя как «aer» – воздух.

10. *Natalis Comes, Mythologiae, sive Explicationis fabularum libri decem ...* (Padua, 1616), книга VIII, глава XIII, стр. 459.

11. W. Hazlitt, *Table Talks*, vol. II (London, 1822).

12. loc. cit., p. 208.

### Icones Simbolicae

1. *Histoire du Ciel*, II, p. 427, приводится в книге Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, *Bollingen Series*, no. XXXVIII (New York, 1953), p. 273 n. Атаку в этом же направлении продолжает J.B. Du Bos, *Reflections Critique sur la Poesie et sur la Peinture* (Paris, 1719), part I, sect. 24.

2. Этот взгляд лежит в основе определений аллегорической образности почти во всех трудах восемнадцатого-девятнадцатого веков. Например, К.Н. Heydenreich пишет в *Ästhetisches Wörterbuch über die bildenden Künste* (Leipzig, 1793): "Die Allegorie... ist ein... Mittel, welches der Künstler anwendet, um durch Hülfe symbolischer Figuren,.. und durch andere Dinge, wegen welchen man sich übereingekommen ist, geistige Gedanken und abstrakte Ideen mitzuteilen". (Аллегория – это метод, который художник использует.... чтобы передать отвлеченные идеи и абстрактные мысли посредством символических фигур... и других предметов, согласно принятым правилам.)

3. Hans Tietze, "Programme und Entwürfe zu den grossen Oesterreichischen Barockfresken", *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. XXX, 1911. Эстетическую значимость этих программ подчеркивает К.Л. Schwarz в "Zum aesthetischen Problem des Programms", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. XI, 1937.

4. Полное название книги *Bibliothecae Alexandrinae Icones Simbolicae* P. D. Cristofori Giardi Cler. Reg. S. Pauli Elogiis illustratae, Illustrissimo Ioanni

Baptistae Trotto Praesidi et Reg. Consilario dicatae. Есть два издания apud Io. Bidellium (Milano), 1626 и 1628 годов. Текст и иллюстрации воспроизведены в G. Graevius et P. Burmannus, Thesaurus Antiqu. et Histor. Italiae, IX, 6. Автор, Кристофоро (Пьетро Антонио) Джарда, был членом ордена варнавитов, родился в 1595 в Весполате (Новара), принял постриг в 1613, изучал риторику в Милане, философию и теологию – в Павии, рукоположен в священники в 1620 и три года преподавал риторику в Монтаржи (Франция), затем вернулся в варнавитский институт Сан Алессандро в Милане. Незадолго перед тем миланский дворянин и дипломат Карло Босси (1572-1649) подарил этому заведению библиотеку. Согласно вступлению Джарды, новая «александрійская» библиотека в богатстве, разнообразии, порядке и красоте собрания была достойной преемницей старой. Ее разделы (scrinia) были украшены персонификациями шестнадцати свободных искусств, соответственно тематике книг. Примечательно, что нам не сообщают имя художника – судя по слабым гравюрам у Джарды, он не был большим мастером. Возможно, фигуры эти придумал сам жертвователю, К. Босси, во всяком случае, мы знаем, что он интересовался эмблематикой и даже написал книгу “De impresiis et emblematicibus”. Речь или проповедь Джарды об аллегорических фигурах из «александрійской» библиотеки была произнесена на собрании варнавитской конгрегации в Милане в 1626 – обычай требовал, чтобы кто-то из профессоров показал гостям образчик своего мастерства. В опубликованном виде она посвящена Дж.Б.Тротто, председателю миланского сената. Любопытна дальнейшая судьба Джарды. Он с большим успехом проповедовал в Болонье и Риме и продвигался по иерархической лестнице, так что в конце концов стал директором всей римской провинции. Благодаря покровительству кардинала Франческо Барберини его пригласили в комиссию по составлению списка запрещенных книг. После восшествия Иннокентия X Джарда, похоже, в основном занимался тем, что настойчиво добивался канонизации Франциска Сальского. В мае 1648 в жизни Джарды произошел решительный поворот – папа лично рукоположил его в епископы Кастро. Это назначение показывает, что понтифик явно считал его человеком отважным и преданным. Дело в том, что Кастро тех времен – необычная епархия. За этот небольшой город в Орвьето спорили папа и семья Фарнезе. Десять месяцев Джарда медлил в Риме, затем в марте 1649 с небольшой

свитой двинулся к месту назначения. По дороге он остановился в корчме, где и был убит наемниками Рануккьо Фарнезе. Папа отомстил страшно. Город был стерт с лица земли, на его месте воздвигнут обелиск с надписью "Qui fu Castro". Епархия, разумеется, прекратила свое существование. Ср. P. G. Boffito, *Scrittori Barnabiti o della Congregazione dei Chierici di San Paolo 1533-1933*, с полной библиографией.

5. Giarda, *op. cit.*, см. приложение, параграф первый.

6. См. Robert Klein, "La théorie de l'expression figurée dans les traités Italiens sur les Imprese, 1555-1612", *La Forme et l'Intelligible* (Paris, 1970), p. 146.

7. Ср. E. Panofsky, *Studies in Iconology* (New York, 1946), p. 3 ff. В терминологии Чарльза Морриса, "Signs, Language and Behavior" мы должны различать образы и «образные знаки» (iconic signs) как «пост-языковые символы».

8. Carl Nordenfalk, "Van Gogh and Literature", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, X, 1947, pp. 132 ff.

9. Edwin Bevan, *Holy Images, An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and Christianiti* (London, 1940), p. 29.

10. A. Warburg, "Heidnisch-antike Weisagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten", *Gesammelte Schriften* (Berlin, 1932), S. 491. См. также мою книгу *Aby Warburg* (London, 1970).

11. См. мой очерк «Арсенал карикатуриста» в *Meditation on a Hobby Horse* (London, 1963).

12. Ср. Roscher, *Mythologisches Lexicon*, статья «Personifikation» (автор – L. Deubner), мою статью "Personification", *Classical Influences on European Culture*, под редакцией R. Volgar (Cambridge, 1971) и Morton W. Bloomfield, "A grammatical approach to Personification Allegory", *Modern Philology*, LX, 1963, pp. 161–71.

13. В статье, упомянутой в предыдущей ссылке, я привожу предварительные изыскания, из которых вроде бы получается, что подобный образ мыслей и обороты речи встречаются в Индии и Персии, но не в Китае.

14. Ruth S. Magurn, *The Letters of P. P. Rubens* (Cambridge, Mass., 1955), no. 242, pp. 408–9. Русский перевод приводится по книге "Рубенс. Письма, документы, свидетельства современников" в серии "Мир художника", М., Искусство, 1977.



15. Carlo Ridolfi, *Le Meraviglie dell'arte* (Venice, 1648), vol. 2, p. 43.

16. Ernst Robert Curtius, *European Literature in the Latin Middle Ages* (London, 1953), p. 131.

17. Последовательнее других взгляд аббата Пляуша развивал Бенедетто Кроче, которых изгнал аллегория из «эстетической сферы», поскольку тоже видел в ней условный и совершенно произвольный «способ письма», принадлежащий, в лучшем случае, к «сфере практической». В своей рецензии на книгу Seznes (op. cit.) в «*La Parola del Passato*», I, 3, 1946, Кроче объявляет иконографические исследования никчемными, поскольку разрешение подобных «загадок», как правило, «ничего нам не прибавляет». В то время, как его предупреждение, что «детективный» подход к прошлому, цель которого выявить «за видимой историей скрытую», безусловно оправдано, наши доводы, возможно, помогут доказать, что разделение на «сферы» едва ли применимо к сложной проблеме символической образности.

18. "bey einer opera muss schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame tochter seyn", Ludwig Schiedermair, *Die Briefe W.A.Mozarts und seiner Familie* (Munich, 1914), vol. 2, p. 128. 13 October 1781.

19. Fritz Saxl, "Veritas filia temporis", *Philosophy and History. Essays Presented to Ernst Cassier* (Oxford, 1936).

20. Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art* (London, 1939) (Studies of the Warburg Institute, no. X). О «депешках» см. также Frances Yates, "The Art of Ramon Lull", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XVII, 1954, pp. 130, 139, 153.

21. Приводится в книге W.H.Auden, *About the House* (London, 1966), p.66.

22. Эпинетр Эритрейского мастера, ок. 420 до н.э., Афины, Национальный музей. Ср. P. E. Arias, *A History of Greek Vase Painting* (с фотографиями M. Hirmer и примечаниями, дополненными B. Shefton) (New York, 1961), no. 203.

23. Pausanias, V (Elis), 18, 1.

24. См. Katzenellenbogen, как выше в ссылке 20.

25. Oxford, 1936.

26. R. Pfeiffer, "The Image of the Delian Apollo and Apoline Ethics", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XV, 1952, pp. 20-32.

27. Propertius, II, 12.

28. Ausonius, *Opuscula*, ed. R.Pfeiffer. Иллюстрации к этой эпиграмме см. R.Wittkower, "Chance, Time and Virtue", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. I. 1937-8, pp. 313-21.

29. Пер. Ф.А.Петровского. Цит. по книге «Памятники средневековой литературы IV–IX веков», М., Наука, 1970. О предыстории см. T.Gruber, "Die Erscheinung der Philosophie in der *Consolatio Philosophiae* des Boethius", *Rheinisches Museum für Philologie*, N.F., Frankfurt a.M., 1969.

30. W.Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig, 1926.

31. *Loc. cit.*, p. 177.

32. Howard R.Patch, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature* (Cambridge, Mass., 1927). А также A.Doren, "Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1922–1923, SS. 71–144.

33. Hans Liebeschütz, *Fulgentius Metafloralis* (Leipzig, 1926) (*Studien der Bibliothek Warburg*, no. IV). Об авторе и истории жанра см., в первую очередь, Beryl Smalley, *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century* (Oxford, 1960).

34. Liebeschütz, *op. cit.*, pp. 79 sqq.:

«... De pictura autem poetica caritatis sub ymagine dei Iovis notare possumus, quod Iupiter iste pingitur:

Vertice curvatus, arena locatus,  
aquilis stipatus, cum palma sceptratus,  
auro velatus,

vultus est amenus et color serenus;

fulmen iaculatur et cornu cibatur.

Iste sunt novem partes picture Jovinialis, quibus corespondent novem proprietates benivolencie et amoris. Nam Jupiter pingitur cum vertice curvatur, quia pingitur cum capite arietis. Et bene convenit virtuti benevolencie et amoris, que virtus est capitalis et principalis inter ceteras virtutes. Aries enim dicitur ab Ares Grece quod est virtus Latine; et ideo capud istius virtutis est arietinum ad signandum dignitatis et perfeccionis excessum, quem habet caritas in ordine omnium aliarum virtutum. De cuius dignitate tractat Augustinus in diversis locis sicut 15. de trinitate... Secunda pars picture est de Iovis situacione. Nam poete eum vocant Amon, id est arenosum; unde recitant poete: Iupiter iste potissime colitus in arenis Libie, ubi solempne est templum deo Amoni, Iovi scilicet, dedicatum,

sicud tangit Lucanus in sua poesi. Et istud proprium amoris veri et benevolencie se ostendere pro loco et tempore necessitatis et indigencie. Necessitas enim probat amicum, ut dicit Cassiodorus libro [de amicitia];... Quia ergo arena est locus adversitatis, quia in arena consueverunt apud antiquos gladiatores pugnare et su mutuo interficere, ideo locus vere amicitie a poetis ponitur in arena. Et ideo signanter dicit Seneca in quadam epistula, quod ille errat, qui amicum querit in atrio vel aula. De isto multa essent notanda, que scriptura dicit sacra, sicut patet in proverbiiis, in ecclesiastico et aliis locis. Tercia pars picture est de Iovis administracione. Nam poete fingunt aquilam armigerum dei Iovis; et ideo pingitur a poetis vallatus undique aquilis, sicut dominus aliquis magnus consuevit circumdari armigeris suis. Quomodo autem istud conveniat virtuti caritatis, pulcre docent auctores. Nam, ut docet Plinius in historia naturali, in aspectu et auditu aquile terrentur omnes aves alie et ex terrore aves, que sunt aves prede, cessant a predacione. Applicando ergo ad virtutem caritatis docet Hugo de sancto Victore in sua expositione super regulam beati Augustini, quomodo demones, qui aliquando in scriptura dicuntur aves et celi volucres, quia sunt in celo... iste, inquam, aves nihil tantum timent in hominibus quantum caritatem. Si distribuemus totum, quod habemus, pauperibus, hoc diabolus non timet, quia ipse nichil possidet; si ieiunamus, hoc ipse non metuit, quia cibum non sumit; si vigilamus, inde non terretur, quia sompno non utitur. Sed si caritate coniungimur, inde vehementer expavescit, quia hoc tenemus in terra, quod ipse in celo servare contempsit... »

35. См. Beryl Smalley выше цит., п. 33.

36. Frances Yates, *The Art of Memory* (London, 1956).

37. Об этой традиции см. F.Saxl, "Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures", *Lectures*, vol. I (London, 1957), pp. 58-72 с дальнейшей библиографией.

38. Fritz Saxl, "A Spiritual encyclopedia of the later Middle Ages", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. V, 1942, pp. 82-134.

39. Saxl, loc. cit., p. 128.

40. Carlo Pedretti, *Studi Vinciani* (Geneva, 1957), pp. 54, по Giampaolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura* (Milan, 1584), книга VI, глава 54.

41. Lomazzo, loc. cit., VI, 55.

42. Rosamund Tuve, "Notes on the Virtues and Vices", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXVI, 1963, pp. 264-303 и vol. XVII, 1964,

pp. 43–72; см. также книгу того же автора, *Allegorical Imagery. Some medieval books and their posterity* (Princeton, N.J., 1966).

43. Émile Mâle. *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France* (Paris, 1908), p. 335. См. также R.Tuve, loc. cit., part I, pp. 278 ff.

44. Erna Mandowsky, "Ricerche intotno all'Iconologia di Cesare Ripa", *La Bibliofilia*, vol. XLI, 1939, и, этого же автора гамбургская диссертация, *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, экземпляр которой есть в Институте Варбурга.

45. Приводится по базельскому изданию 1586, *Praelectiones*, CCXXII, p. 731. См. также B.Smalley, op. cit., p. 180.

46. Я цитирую по изданию 1603 года, стр. 16–17.

47. См. примечание 1.

48. Cesare Ripa, *Iconologia, ampliata da G.Zaratino Castellini* (Venice, 1645), p. 568.

49. Francesco Patrizzi, *De Regno et Regis Instutione* (Paris, 1567).

50. Дух непреклонен, и слезы текут понапрасну.

51. Последний пример – из «Второй Аналитики» 96 Аристотеля, где обсуждается теория определений «делением».

52. Об этом убеждении см. J. Seznec, op.cit., глава 2.

53. Об отношении «атрибутов» и «акциденций» см.у Аристотеля, например, «Вторая Аналитика» 83.

54. См. W.Bedell Stanford, *Greek Metaphor* (Oxford, 1936). Пример, который здесь обсуждается – из «Поэтики» XXI.13.

55. Ср. *Desperantia* Джотто в Arena Chapel.

56. *Ad Pisones* 180–181.

57. Giarda, op. cit., см. Приложение, параграфы 6 и 7.

58. См. «Федон», пер. А.С. Лосева.

59. I Коринфянам, XIII.12

60. Платон, «Законы», II. 656 D. Я разбираю этот отрывок и его следствия в "Art and Illusion" (London, 1960), глава IV.

61. Hans Leisegang, *Die Gnosis* (Leipzig, 1924), p. 13.

62. Giarda, op. cit., см. Приложение, параграфы 4 и 5.

63. См. введение.

64. J.Seznec, op. cit.; см. также Charles Trinkaus, *In Our Image and Likeness*, 2 vols. (London, 1970), chapter XV.

65. См. D.P. Walker, "Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XVI, 1953, pp. 100-20 и "The Prisca Theologia in France", *ibid.*, vol. XVII, 1954, pp. 204-59; также Frances Yates, *Giordano Bruno and Hermetic Tradition* (London, 1964).

66. "Иудейские древности", I, 70-72, история эта попала в Petrus Comestor, *Historia Scholastica*. Migne, P. L., CXCVIII, col. 1079.

67. Giarda, *op. cit.*, см. Приложение, параграф 8.

68. *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, перевод, предисловие и примечания Maurice de Gandillac (Paris, 1943 и 1958), p. 191.

69. О неоплатоническом происхождении этого деления ср. Hugo Koch, *Pseudodionysius Areopagita in seinen Beziehungen zum Neoplatonismus und Mysterienwesen* (Mainz, 1900), SS. 208 ff.

70. Ср. цит. выше E. Bevan, примечание 9.

71. Frederick Hartt, *Giulio Romano* (New Haven, 1958), vol. I, pp. 249-50.

72. Giovanni Pico della Mirandola, *Heptaplus*, ed. E. Garin (Firenze, 1942), p. 188.

73. *Ed. cit.*, p. 192.

74. Giarda, *op. cit.*, см. Приложение, § 2.

75. Giarda, *op. cit.*, см. Приложение, §§ 1 и 2.

76. Erwin Panofsky, *Idea* (Leipzig-Berlin, 1924) (*Studien der Bibliothek Warburg*, no V) (Английский перевод, Columbia, 1968).

77. Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni* (Rome, 1672), p. 370 sg.

78. *Oesterreichische Kunsttopographie*, III, Hanz Tietze, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk* (Vienna, 1909), p. 197.

79. H. Tetius, *Aedes Barberinae* (Rome, 1642). О программе фрески Сакки? см. Giovanni Incisa dell' Rocchetta, "Notizie inedite su Andrea Sacchi", *L'Arte*, vol. XXVII, no. 2-3, 1924, p. 64.

80. Torquato Tasso, *Del Poema Eroico*, *Opere* (Venice, 1735), vol. V, p. 367.

81. Плотин, "Эннеада", V, 8 (см. также главу 6). См. George Voas, *The Hieroglyphics of Horapollo* (New York, 1950) и F. Cumont, "Le Cult Egyptien et le Mysticisme de Plotin", *Monuments Piot*, vol. XXV, 1921-2.

82. Ficino, *Opera Omnia* (Basileage, 1578), p. 1768: "*Sacerdotes Aegyptii ad significanda divina mysteria, non utebantur minutis literarum characteribus, sed fig-*

*uris integris herbarum, arborum animalium, quoniam videlicet Deus scientiam rerum habet non tanquam excogitationem de re multiplicem, sed tanquam simplicem firmamque rei formam.* Cap. VI “Excogitatio temporis ampud te multiplex est et mobilis, dicens videlicet tempus quiden est velox, et revolutione quadam principum rursus cum fine coniungit: prudenciam docet, profert res, et aufert. Totam vero discursionem eismodi una quadam firmaque figura comprehendit Aegyptius alatum serpentem pingens, caudam ore praesentem: caeteraque figuris similibus, quas describit Horus.” Первым внимание к этому важнейшему отрывку привлек Karl Giehlow, “Die Hieroglyphenkunde des Humanismus”, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*, XXXII, 1915.

83. См. G.Boas, *op. cit.*

84. См. настоящее издание, стр. 139 и др.

85. С тех пор как Weinhandel в *Das aufschliessende Symbol* исследовал роль визуальных символов в видении св.Николая из Флюе, различные авторы занимались проблемой такого типа «символов-прозрений». Ср. Helen Flanders Dunbar, *Symbolism in Mediaeval Thought* (New Haven, 1929) и W.M.Urban, *Language and Reality* (London, 1939). Возможно, такое отношение к символу вернее всего описать как предметным изображением и символизацией в конкретном направлении. Символ считается изображением означаемой им сущности. Восточный мистик, медитирующий над священным слогом «Ом», надеется из его качеств (включая предшествующую и последующую тишину) узнать что-то о природе Божества. Я попытался обсудить некоторые психологические стороны этого подхода в докладе на Ежегодном Съезде Американской Психологической Ассоциации «Использование искусства и изучении символов» *The American Psychologist*, XX, I, январь 1965, перепечатан в J Hogg (ed.) *Psychology and the Visual Arts* (Harmondsworth, 1969).

86. Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, vol. I (Studies of the Warburg Institute, vol. 3) (London, 1939) (первоначально опубликованы под названием *Studi sul cocettismo*, Milan, 1934).

87. Приводится у Praz, *op. cit.*, p. 53.

88. См. Robert Klein, *цит. выше*, примечание 6.

89. Emmanuele Tesauro, *Il Connocchiale Aristotelicoo* (Venice, 1655); я цитирую по венецианскому изданию 1696 года.

90. loc. cit., p. 419, см. Praz. Loc. cit., p. 56 f.

91. Scipione Bargagli, *La prima parte dell'Imprese* (Siena, 1578). См. также Praz, op. cit., p. 60 sq.

92. Henry Estienne, *The Art of Making Devices*, перевод на английский Т.Бланта (London, 1696), p. 13.

93. Camillo Camilli, *Imprese Illustri di diversi co i discorsi* (Venice, 1586).

94. Jean Cousin, *Livre de Fortune*, ed. L.Lalanne (Paris and London, 1883), no. 86.

95. Cp. Rozamund Tuve, *Elizabethan and metaphysical Imagery* (Chicago, 1947), особенно стр. 371 и далее.

96. Girolamo Ruscelli, *Le Imprese Illustri* (Venezia, 1566), pp. 353–359.

97. Король Генри IV, часть I, действие I, сцена 2.

98. W. Bedell Stanford, *Greek Metaphor* (Oxford, 1936).

99. Cicero, *De oratore*, III, 155.

100. Cicero, loc. cit.

101. Последнюю библиографию по вопросу метафоры см. С.С. Anderson, "The Psychology of Metaphor", *The Journal of Genetic Psychology*, vol. 105, 1964, pp. 53-73, а также Max Black, *Models and Metaphors* (Ithaca, 1962).

102. Имеется в виду главным образом Benjamin Lee Whorf, *Language Thought and Reality* (New York etc., 1965).

Здесь я, как всегда, обязан сэру Карлу Попперу, который помог мне увидеть и любопытные стороны, и ограниченность гипотезы Хорфа: язык не должен быть преградой для критической мысли.

103. Cicero, *De Oratore*, III, 161.

104. R.L.Colie, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox* (Princeton, N.J., 1966).

105. L.Volkman, *Bilderschriften der Renaissance* (Leipzig, 1923), p. 17.

106. Dionysius, ed. cit., p. 182. О предыстоках этого учения см. Peter Crome, *Symbol und Unzulänglichkeit der Sprache*, Munich, 1970.

107. M.Ficino, *Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone*, ed. G.Rensi (Lanciano, 1914), *Orazione VII*, глава 13:

"De lo amore divino, e quanto e utile,  
e di quattro spezie di fùrori divini

"...Il fùrore divino e una certa illustrazione della Anima razionale, per

la quale, Dio, l'anima de la cose superiori a le inferiori caduta, senza dubbio de la interiori a le superioro ritira. La caduta della Anima da un principio dell'universo infino a'corpi, passa per quattro gradi, per la mente, ragione, op-penione e natura. Imperocche essendo nell'ordine delle cose sei gradi, de' quali il sommo tiene essa unita divina, lo infimo tiene il corpo: ed essendo quat-tro mezzi i quali narrammo, e necessario qualunque cade da 'l primo insino a l'ultimo, per quattro mezzi cadere. Essa unita divina e termine di tutte le cose e misura: senza confusione e senza moltitudine. La mente Angelica e una certa moltitudine di Idee: ma e tale moltitudine che e stabile e eterna. La ragione della Anima e moltitudine di notizie e d'argomenti, moltitudine, dico, mobile, ma ordinata. L'opinione ch' e sotto la ragione, e una moltitudine di immagini disordinate, et mobili: ma e unita in una sustanzia e in un punto. Consio sia che la Anima nella quale abita la opinione, sia una sustanzia la quale non occepa luogo alcuno. La natura, cioe la potenza del nutrire che e da l Anima, e ancora la complessione vitale, ha simili condizione: ma e per i punti del corpo diffusa. Ma il corpoe una moltitudine indeterminata di parti a d'accidenti, soggetta al movimento, e divisa in sustanzie, momenti e punti. L'Anima nostra risguarda tutte queste cose: per queste discende, per queste saglie”.

108. Ficino, op. cit., глава 14.

109. Goethe, Faust I, Hexenküche:

“Ich kenn' es wohl, so kling't das ganze Buch;  
Ich habe manche Zeit damit verloren,  
Denn ein vollkommner Widerspruch  
Bleibt gleich geheimnißvoll für Kluge wie für Thoren”.

110. Связь между этой традицией и флорентийским неоплатонизмом полностью прослежена Will-Erich Peuckert, Pansophie, Ein Versuch zur Ge-schichte der weissen und schwarzen Magie (Stuttgart, 1936 и Berlin, 1956).

111. Гете, «Фауст», пер. Н.Холодковского.

112. Geheime Figuren der Rozenkreuzer aus dem 16. und 17. Jahrhundert (Altona, 1785; репринт Берлин, 1919). Я выбрал вкладку 8, который дол-жен показывать «как три вида миров влияют на этот мир, земной солнце-мир, небесный и преисподний, а также как Земля Мертвых (лимб и тьма кромешная)... не менее Земли Живущих и небесного Рая или третьего Неба, не выходят за пределы этого мира. И что человек носит все вещи, небо и ад, свет и тьму, жизнь и смерть, в своем сердце». Три мира пока-



заны в виде пересекающихся кругов, заключенных в божественный круг, причем центральная точка сердца принадлежит им всем. Надписи и пиктограммы облегают толкования и размышления. Н. Birven, *Goethes "Faust" und der Geist der Magie* (Leipzig, 1924), SS. 75 ff., указывает на Georg von Welling, *Opus Mago-Cabbalisticum et Theosophicum* (Hamburg vor der Hoher, 1735), p. 96. Что до космических схем подобного рода, Harold Jantz, *Goethe's "Faust" as a Renaissance Man* (Princeton, N.J., 1951), pp. 61 ff., ссылается на рисунки из Fludd и сходных трудов.

113. Анализ этой книги и вытекающих из нее следствий см. D.P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella* (London, 1958) (Studies of the Warburg Institute, vol. XXII), и Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (London, 1964), особенно глава 4.

114. F. Saxl, *Antiken Gotter in der Spatrenaissance* (Studien der Bibliothek Warburg, VIII), p. 17: "Dieser Begriff der Form entspricht der Rolle des Namens in der Zauberei. Beide sagen etwas uber das Wesen des aus". Ср. высказывание Дж. Сантаяны о Суде Париса: "Срывание одежда с богинь... не вписывается в мои принципы экзегезы, и я объявляю его еретическим. Богини не могут снимать одежды, ибо их атрибуты суть их субстанция». (Soliloquies in England and later Soliloquies, London, 1937, p. 241.)

115. Opera Omnia, p. 355.

116. Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century* (London, 1948) (Studies of the Warburg Institute, vol. XV), pp. 36 ff.

117. Battista Fiera, *De Iustecia Pingenda*, ed. and trans. James Wardrop (London, 1957). См. также мою статью, на которую я ссылаюсь в прим. 12.

118. Migne, PL LXXVI, col. 1251. У Григория это название может означать только «силу», однако в литературе попроще единство имен, похоже, всегда принималось за единство понятий. Ср. К.С. Льюис, «Аллегория Любви» (Оксфорд, 1936) стр. 86: «Семь (или восемь) Смертных Грехов так долго изображали в людском облиции, что верующий, похоже, научился отличать аллегория от духоведения. Добродетели и пороки стали реальны, как ангелы и бесы».

119. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura*, etc. (Rome, 1844), книга VII, глава iii.

120. Ср. E. v. Moller, "Die Augenbinde der Justizia", *Zeitschrift für christliche Kunst*, XVIII, 1905.

121. Ср. A.Warburg, *I Costumi Teatrali per gli Intermezzi del 1589*, ed.cit., особенно стр. 280, где показано, что некоторые эмблемы были невидимы зрителям, и что даже образованные и умные наблюдатели ничего не ведали об истинном значении этих фигур.

122. Giovanfrancesco Pico della Mirandola, *Strix, sive de ludificatione daemoniorum* (Bologna, 1523), liber II. По поводу неоплатонической теории наглядной демонстрации ср. Ficino, ed cit., pp. 876 и 938. Первый отрывок примечателен, поскольку речь в нем идет о «добрых демонах», заключенных в своих (духовных) телах, которые «начальствуют» над определенными животными, плодами, умеренными ветрами, хорошей погодой, а – среди людей – над живописью и музыкой, медициной, гимнастикой и др. Мы вновь на границе демонологии с аллегорией.

123. Ср. Dante, *Paradiso*, IV, 40 и далее, где доктрина приспособления излагается в рациональном томистском виде. Об истоках см. издание G.A. Scartazzini (Leipzig, 1882), III, pp. 88 sgg. См. также в настоящей работе, стр 271.

124. Ср. K.Lange, *Der Papstesel* (Gottingen, 1891); A.Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luther's Zeiten*, ed. cit., S. 524; H.Grisar, S. F. и F.Heege, S. J., *Luthers Kampfbilder*, *Lutherstudien*, V, 3, 4 (Freiburg, 1923).

125. В современной литературе и искусстве есть не мало занятных примеров подобного влияния. Скажем, теории Фрейда и Юнга затронули далеко не только тех, кто прочел и сумел понять их ученые труды. Некоторые ключевые слова, почерпнутые из этих теорий, употребляются совершенно не к месту, смысл их искажен до неузнаваемости, но они продолжают зачаровывать слух. «Платонические» слова «идея» или «исступление» воспринимались примерно так же, как теперь «бессознательное», «символ» или «интеграция» – нечто расплывчатое, но эмоционально очень весомое.

126. Giarda, op. cit., см. Приложение, стр.

127. Galileo Galilei, *Dialogo dei due Massimi Sistemi del Mondo*, *Le Opere di Galileo Galilei*, edizione nazionale (Florence, 1933), vol. 7, pp. 129-31.

128. Joseph Addison, *Dialogues on the Usefulness of Ancient Medals*, London, 1726, pp. 30-1.

129. См. выше, стр.

130. Ср. Reynolds, Discourses, IV. «Жанровый живописец изображает человека в общем, портретист – конкретного, а следовательно, ущербный образец».

131. Я не хочу сказать, что эти замечания исчерпывают проблему универсального в искусстве. Однако слово «абстрактное» может ввести в заблуждение. Как заметил I.A. Richards по поводу предмета своих исследований: «Наверное, нужно твердо сказать, что... абстрактное мышление – не какой-то особенный, требующий сложной подготовки интеллектуальный подвиг... простейший организм абстрагирует, когда действует избирательно... Английскую философскую мысль... эта ошибка увлекла в бесплодные споры... считалось, будто ум начинает с конкретного, а затем производит странную операцию, в итоге которой возникает абстрактная мысль. Это не так. Ум склонен к абстракции изначально; за что бы он ни брался, он принимает во внимание одни аспекты и отбрасывает другие...» (Interpretation in Teaching, London, 1938, p. 380.) Смотри также заглавную статью в моей «Meditation on a Hobby Horse» (London, 1963) и мое «Art and Illusion» (London, 1960).

132. См. мой отзыв на Charles Morris, Signs, Language and Behaviour (New York, 1946), The Art Bulletin, vol. XXXI, 1949, pp. 70 ff.

133. Несколько насмешливых замечаний по поводу такого употребления сделал Jakob Burckhardt в прочитанной в 1887 году лекции “Die Allegorie in den Künsten” (Gesamtausgabe, Bd. XIV, hrsg. v. E.Durr (Stuttgart, 1933)).

134. Об истории этого расхождения см. Karl Buhler, Sprachtherie (Jena, 1934), pp. 186-5, и Lieselotte Dieckmann, “Friedrich Schlegel and Romantic Concepts of the Symbol”, Germanic Review, 1959. В 1827 С.Ф. в. Rumohr высмеял моду на слово «символ» в своей “Italienische Forschungen” (под ред. J. v. Schlosser, Frankfurt, 1920), стр. 21. Об истории употребления этого термина во Франции, см. Lloyd James Austin, L’univers poétique de Baudelaire (Paris, 1956) глава 1. О том, что дальше, я написал статью об использовании живописи в изучении символов, на которую ссылаюсь в примечании 85.

135. Джамбаттиста Вико. Основания новой науки об общей природе наций. Пер. и комм. А. А. Губера. М.-Киев, 1994.

136. Vico, § 378.
137. Vico § 405.
138. См. выше, стр. 264.
139. Vico § 478.
140. Ernest Lee Tuveson, *Millennium and Utopia* (Berkeley etc., 1949), особенно приложение «The Age of Fable and an Approach to Romanticism».
141. Arnaldo Momigliano, "Friedrich Creuzer and Greek historiography", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. IX, 1946, pp. 152-63 и Ernst Howald, *Der Kampf um Creuzers Symbolik* (Tubingen, 1926).
142. Приводится в Howald, *op. cit.*, pp. 63–8.
143. G.W.F. Hegel, *Sämtliche Werke*, ed. H.Glockner (Stuttgart, 1927), Bd. XII. (*Vorlesungen über die Ästhetik*, часть II, раздел I, *ed. cit.*, p. 407). Русский перевод Гегель Г.В.Ф., *Эстетика в четырех томах*, М., 1968–1973.
144. *Ibid.*, S. 480.
145. *Ibid.*, S. 420.
146. Johann Jakob Bachofen, *Oknos der Seilflechter*, ed. M. Schroeter (Munich, n.d.).
147. M.Dorer, *Historische Grundlagen der Psychoanalyse* (Leipzig, 1932).
148. R.A.Schherner, *Das Leben des Traumes* (Berlin, 1861).
149. Yolande Jacobi, *Complex, Archetype, Symbol* (New York, 1959).

**Гомбрих Эрнст**  
**СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ**  
Очерки по искусству Возрождения

Главный редактор издательства *И. А. Савкин*

Дизайн обложки *И. Н. Граве*

Оригинал-макет *О. Ю. Марусова*

Корректор *Д. Ю. Былинкина*



ИД № 04372 от 26.03.2001 г.

Издательство «Алетейя»,

192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.

Тел./факс: (812) 560-89-47

Редакция издательства «Алетейя»:

СПб, 9-ая Советская, д. 4, офис 304,

тел. (812) 577-48-72, [aletheia92@mail.ru](mailto:aletheia92@mail.ru)

Отдел продаж: [fempro@yandex.ru](mailto:fempro@yandex.ru), тел. (921) 951-98-99

**[www.aletheia.spb.ru](http://www.aletheia.spb.ru)**

*Книги издательства «Алетейя» можно приобрести  
в Москве:*

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. [www.biblio-globus.ru](http://www.biblio-globus.ru)

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83

«Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2. Тел. (495) 915-27-97

«Фаланстер», М. Гнездниковский пер., 12/27. Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

«Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16

*в Киеве:*

«Книжный бум», книжный рынок «Петровка», ряд 62, место 8.

Тел. +38 067 273-50-10, [gron1111@mail.ru](mailto:gron1111@mail.ru)

*в Минске:*

«Экономпресс», ул. Толбухина, 11. Тел. +37 529 685-70-44, [shop@literature.by](mailto:shop@literature.by)

*в Варшаве:*

«Centrum Nauczania Języka Rosyjskiego»,

ul. Ptasia 4. Тел. (22) 826-17-36, [szkola@jezykrosyjski.com.pl](mailto:szkola@jezykrosyjski.com.pl)

*в Риге:*

«Intelektuāla grāmata»

Rīga, Kr. Varona iela 45/47. Тел. 67315727, [info@merion.lv](mailto:info@merion.lv)

**Интернет-магазин: [www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)**

Формат 60x88 1/8. Усл. печ. л. 24,93. Печать офсетная.

Заказ № 117638



Бенвенуто Челлини. Солонка.  
Вена, Художественно-исторический музей





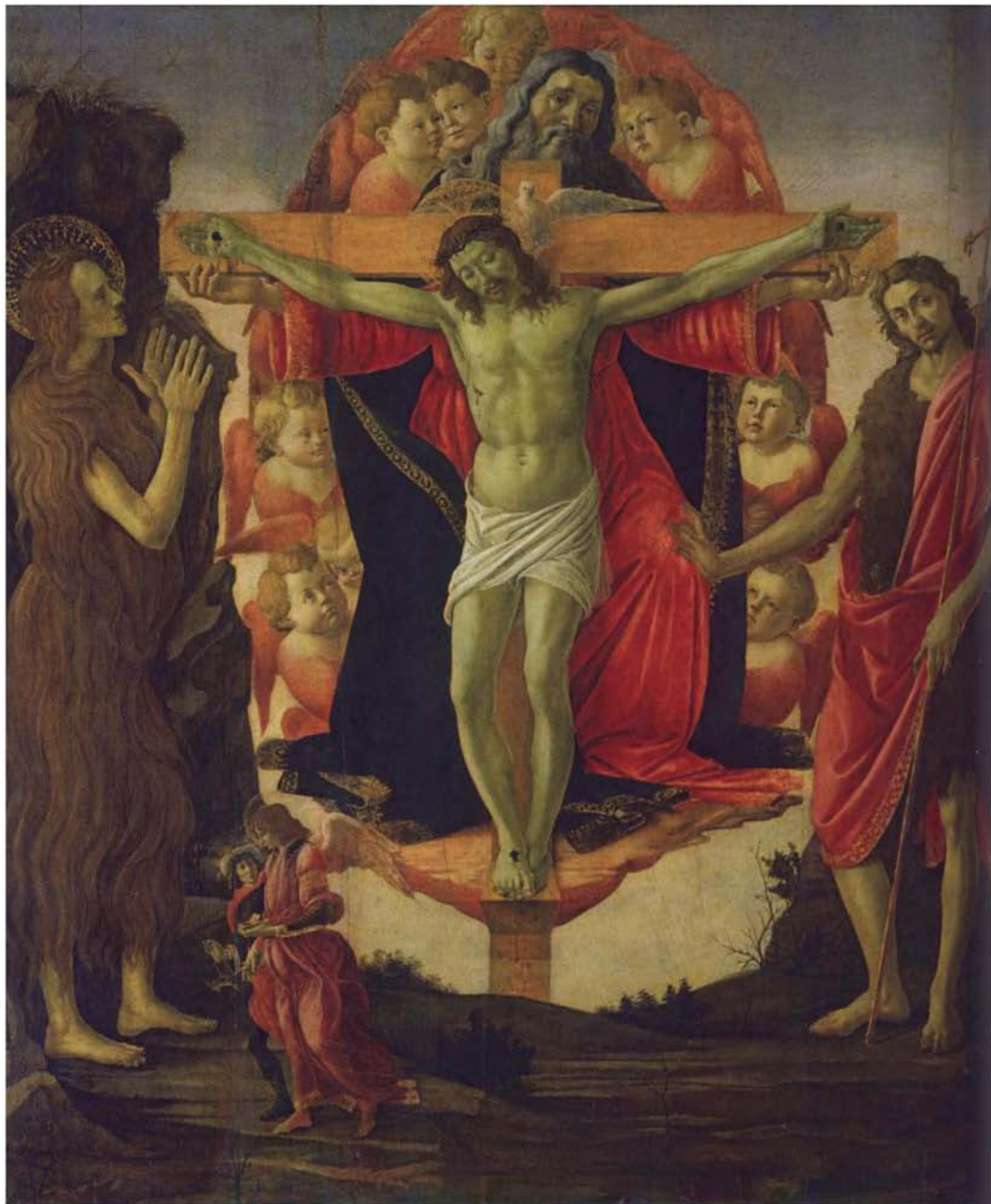
Леонардо да Винчи. Мадонна с Младенцем и св. Анной.  
Париж, Лувр. Фрагмент





Леонардо да Винчи. Мадонна с веретеном.  
Коллекция герцога Бакау





Боттичелли и помощники. Троица со св.Марией Магдалиной, Святым  
Иоанном Крестителем и Товией с Ангелом.  
Лондон, Галереи Института Курто.

Последователь  
Верроккьо. Товия  
и Ангел. Лондон,  
Национальная  
галерея.



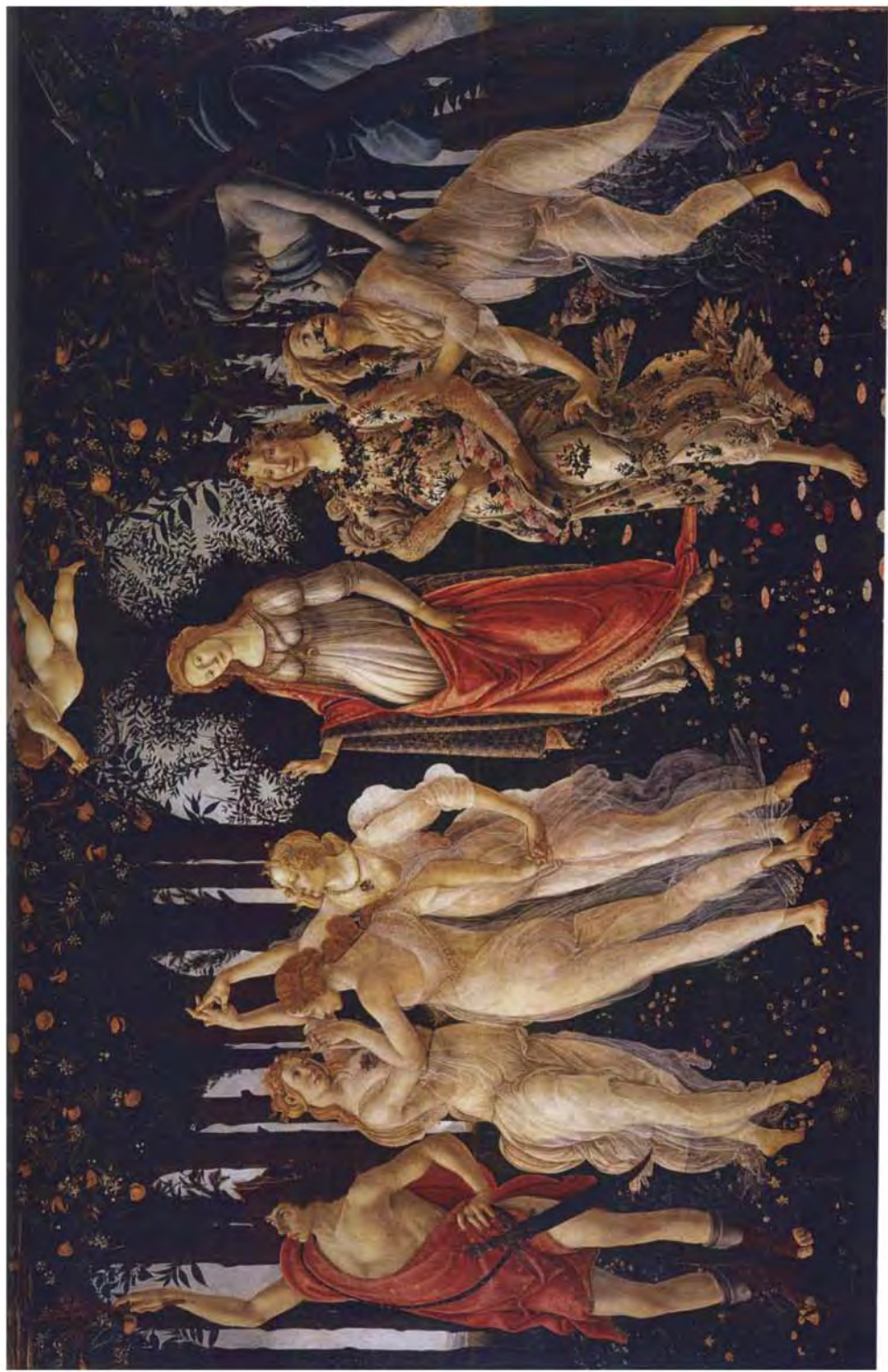
Боттичелли и  
помощники. Троица  
со св.Марией  
Магдалиной,  
Святым Иоанном  
Крестителем и  
Товией с Ангелом.  
Фрагмент.







Боттичини. Три Архангела. Флоренция, Уффици



Боттичелли. Весна, Флоренция, Уффици





Боттичелли. Клевета Апеллеса. Флоренция, Уффици





Боттичелли. Рождение Венеры. Флоренция, Уффици.



Мантенья. Парнас. Париж, Лувр. Фрагмент





Рафаэль. Божественное вдохновение: «Поэзия» и «Парнас». Фрески Станцы делла Сеньятура. Фрагмент





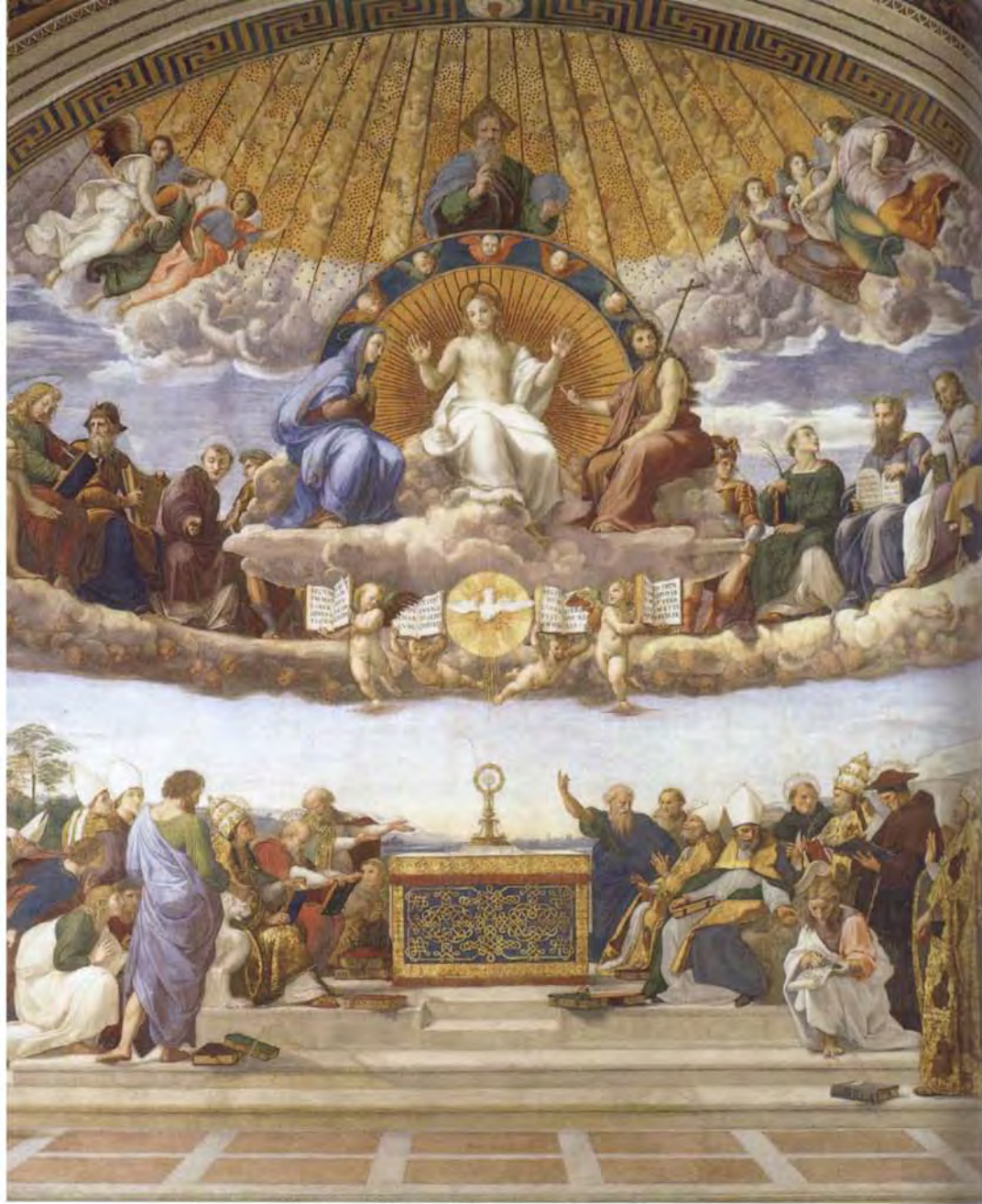
Пинтуриккьо. Диалектика. Ватиканский дворец,  
апартаменты Борджа, Сала делья Арти Либерали.



Филиппино Липпи. Святой Фома обличает еретиков.  
Рим, Санта Мария sopra Минерва. Фрагмент.







Рафаэль. Фрагмент «Спора о причастии»



Рафаэль. Троица. Перуджа, сан Северо.





Боттичелли. Испытание Христа.  
Ватиканский дворец, Сикстинская капелла.





Приписывается Джованни ди Паоло. Танцующие ангелы.  
Шантильи, музей Конде.

Беноццо Гоццоли. Ангелы. Деталь «Шествия волхвов».  
Флоренция, дворец Медичи-Риккарди.





Ариадна.  
Ватиканский музей.





Ажулио Романо. Стена Салы ди Психе с Венерой и Марсом. Мантуя, Палаццо дель Тэ.





Себастьяно дель Пьомбо. Смерть Адониса. Флоренция, Уффици.



Никола Пуссен. Орион. Фрагмент. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.





Рафаэль. Потолок Станцы дельла Сеньятура,  
Ватиканский дворец.





Ланфранко. Фреска купола Сан Андреа делла Валле,  
Рим, 1621.

