



Э. ПАНОФСКИЙ

РЕНЕССАНС
И
«РЕНЕССАНСЫ»
В ИСКУССТВЕ
ЗАПАДА



ЭРВИН
ПАНОФСКИЙ

РЕНЕССАНС
И
«РЕНЕССАНСЫ»
В ИСКУССТВЕ
ЗАПАДА

ПЕРЕВОД
А.Г. ГАБРИЧЕВСКОГО



МОСКВА
«ИСКУССТВО»

ББК 85.1
П 16

ERWIN PANOFSKY
RENAISSANCE
AND RENASCENCES
IN WESTERN ART

Almquist & Wiksell
Gebers Förlag AB
Stockholm
1960

Общая редакция
и послесловие
В.Д.Дажинной

Данное издание выпущено в рамках программы
Центрально-Европейского Университета «Translation Project»
при поддержке Регионального издательского центра
Института «Открытое общество» (OSI — Budapest) и Института
«Открытое общество. Фонд Содействия» (OSIAF — Moscow)

СОДЕРЖАНИЕ

Глава I	
«ВОЗРОЖДЕНИЕ» — САМООПРЕДЕЛЕНИЕ	
ИЛИ САМООБМАН?	

6

Глава II	
РЕНЕССАНС И «РЕНЕССАНСЫ»	

42

Глава III	
I PRIMI LUMI:	
ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ТРЕЧЕНТО	
И ЕЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ	
НА ОСТАЛЬНУЮ ЕВРОПУ	

101

Глава IV	
RINASCIMENTO	
DELL'ANTICHITÀ:	
КВАТРОЧЕНТО	

142

ПРИМЕЧАНИЯ	
------------	--

186

БИБЛИОГРАФИЯ	
--------------	--

309

В.Д.Дажина	
Э.ПАНОФСКИЙ И ЕГО КНИГА	
«РЕНЕССАНС И «РЕНЕССАНСЫ»	
В ИСКУССТВЕ ЗАПАДА»	

340

Глава I

«ВОЗРОЖДЕНИЕ» — САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ИЛИ САМООБМАН?

1

Современная наука становится все более недоверчивой ко всякой периодизации, то есть к делению истории вообще и отдельных исторических процессов в особенности, на то, что «Оксфордский словарь» определяет как «различные отрезки времени»¹. С одной стороны, существуют ученые, считавшие, что «человеческая природа во все времена стремится к постоянству»² и поэтому всякие поиски существенных и определенных различий между следующими друг за другом поколениями или группами поколений принципиально бесполезны. С другой стороны, некоторые исследователи полагают, что природа человека изменяется настолько неотвратно и в то же время настолько индивидуально, что невозможно, да и не следует пытаться подводить эти изменения под общий знаменатель. Согласно такой точке зрения, изменения вызываются «не столько общим духом времени, сколько, скорее всего, индивидуальным решением проблем». «То, что мы называем «периодами», является просто наименованием имеющих влияние изменений, которые постоянно происходили в... истории», и было бы разумнее называть исторические периоды в соответствии с индивидуальностями («Век Бетховена»), чем пытаться определять и характеризовать их в общих понятиях³.

Первый, или монистический, довод может быть опровергнут по той простой причине, что, если он справедлив, то все может случиться где угодно и в любое время, что сделало бы невозможным написание истории, согласно ее определению по «Оксфордскому словарю» (письменное повествование, представляющее собой последовательный методический обзор важных событий в хронологическом порядке)⁴. Второй, или атомистический, довод, сводящий «периоды» к «названиям наиболее значительных нововведений», а сами эти названия к индивидуальным достижениям ставит перед нами вопрос о том, как может историк определить, было ли и когда именно то или иное нововведение, не говоря уже об изменениях значительных.

Всякое новаторство — «изменение того, что устоялось»⁵, — по необходимости предполагает, что то, что уже устоялось (все равно, назовем ли мы это традицией, обычаем, стилем или способом мышления), есть величина постоянная, по отношению к которой нововведение есть величина переменная. Для того чтобы решить, является или нет индивидуальный выбор «новаторством», мы должны принять существование этой постоянной величины и попытаться определить ее направленность. Для того чтобы определить, «насколько влиятельно» то или иное нововведение, мы должны попытаться решить, изменилась ли направленность постоянной величины в ответ на изменения величины переменной. Вся беда в том, что как первоначальная направленность постоянной величины, так и ее последующее отклонение под влиянием того или иного нововведения, что нетрудно обнаружить, если наш интерес не простирается дальше того места, как сказал бы Аристотель, «где еще слышен голос глашатая», могут иметь место в пределах тех территориальных и хронологических границ, где только и возможно наблюдение над культурным взаимодействием (так, история Европы в век Людовика XIV, но отнюдь не история Европы в век крестовых походов, по праву включала бы и то, что случилось в Америке «в то же самое время»).

Если мы имеем дело с историей книгопечатания в Аугсбурге во времена императора Максимилиана, нам легко будет определить изобретение подвижных заставок как «значительное достижение», которое приписывается Йосту де Негкеру, хотя даже такое весьма специфическое утверждение предполагает целый ряд исследований, касающихся общего положения дел в аугсбургском книгопечатании как до, так и после появления Йоста де Негкера в этих краях. Если же мы обратимся к истории немецкой музыки примерно от 1800 до 1830 года, мы, конечно, будем вправе именовать этот период «Веком Бетховена»⁶. Правда, чтобы оправдать подобное решение, мы должны будем показать, что не только произведения Гайдна, Моцарта и Глюка, но и многих других немецких композиторов, ныне почти забытых, имеют столько общих признаков, что их можно рассматривать как проявление единого «устоявшегося стиля»; что Бетховен ввел новые, весьма существенные качества, которых не было в этом устоявшемся стиле, и что именно этим нововведениям и подражало большинство тех композиторов, которые имели возможность познакомиться с его творениями.

Если, с другой стороны, мы обратимся к истории итальян-

ской живописи первой четверти XVI столетия, нам будет очень трудно связать этот период с именами собственными. Даже если мы ограничим себя тремя главными центрами — Флоренцией, Римом и Венецией, — то Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне и Тициан имели бы равное право претендовать на то, чтобы этот период был назван их именами. Однако нам пришлось бы противопоставить их стольким предшественникам и последователям, а также отметить столько характерных черт, отличающих новаторов от предшественников, но сближающих их с последователями, что мы сочли бы более удобным (если еще учесть таких второстепенных, но необходимых художников, как Андреа дель Сарто, Россо Фьорентино, Понтормо, Себастьяно дель Пьомбо, Доссо Досси или Корреджо) обратиться к общим понятиям и разделить периоды Раннего Возрождения и Высокого Возрождения в итальянской живописи. Если же мы обратимся к истории западноевропейского искусства в целом (или литературы, музыки, религии), то нам волей-неволей придется расширить или, вернее, удлинить эти общие понятия до таких определений, как «микенский», «эллинистический», «каролингский», «готический» или же «классический», «средневековый», «ренессансный» и «современный».

Нет нужды говорить о том, что подобные «мегапериоды», как их можно было бы назвать, в отличие от более коротких, вряд ли стоит возводить в некие «всеобъемлющие принципы»⁷ или превращать в метафизические сущности. Их характеристика должна быть внимательно рассмотрена в соответствии с историческим временем и местом и постоянно корректироваться по мере развития науки. Мы вряд ли договоримся, а во многих случаях и не стоит этого делать, когда именно и где кончается тот или иной «мегапериод» и начинается другой. В истории, как и в физике, время есть функция пространства⁸ и любое определение периода как фазы, отмеченной «переменной направления», подразумевает как продолжение, так и распад. Не следует забывать, что подобное изменение направления может появиться не только благодаря воздействию какого-нибудь одного революционного достижения, способного изменить некоторые аспекты культурной деятельности столь же внезапно и глубоко, как это сделала, например, система Коперника в астрономии или теория относительности в физике, но благодаря нарастающему и усиливающемуся воздействию многочисленных и, казалось бы, сравнительно небольших изменений, тем не менее оказавших влияние, например,

на эволюцию готического собора от Сен Дени и Санса до Амьена. Изменение направления развития может быть следствием скорее отрицательных, чем положительных новшеств: так общественное мнение может принять и развить до того неизвестную идею или положение, а так же перестать развивать господствующую до этого идею или решение, чтобы в конце концов от них отказаться. Для примера можно сослаться на постепенное исчезновение из западного театра греческого языка, драмы и перспективного изображения пространства после падения Римской империи; на исчезновение дьявола из искусства XVII и XVIII столетий или резцовой гравюры из искусства XIX века.

Однако, несмотря на все это, можно утверждать, что период — и это относится к «мегапериодам», так же как и к более коротким этапам, — обладает «физиономией» не менее определенной, хотя и не менее трудной для удовлетворительного описания, чем человеческая индивидуальность. Не лишены законного основания споры о том, когда именно человек начинает жить (в момент ли своего зачатия; с первым ли биением сердца; с отрывом ли от пуповины?); когда он перестает жить (с последним ли вздохом; с последним ли стуком сердца; с прекращением ли обмена веществ; с полным ли разложением тела?); когда он, переставая быть ребенком, становится мальчиком; взрослым — перестав быть мальчиком; стариком — перестав быть взрослым; какими характерными чертами он обязан своему отцу, матери, деду, бабушке или кому-нибудь из предков. И все же, когда мы встретимся с ним в определенный момент и в определенном окружении, мы непременно отличим его от товарищей, назвав молодым, старым или человеком среднего возраста, высоким или низкорослым, умным или глупым, жизнерадостным или меланхоликом, и обязательно составим представление о его целостной и неповторимой личности⁹.

2

Главной мишенью для тех, кого в порядке ответного комплимента можно было бы назвать «депериодизаторами», остается Ренессанс — французский термин, одинаково принятый как в английском, так и в германских языках, поскольку именно во Франции значение термина «renaissance» переносит центр тяжести с ограниченного и неконкретного его понимания (возрождение чего-либо в любой отрезок времени) на конкретное, но всеобъемлющее (общее возрождение в определенный период, понимаемый как переход к Новому времени)¹⁰.

Только в 1933 году этот период был с уверенностью определен как «великое возрождение искусства и словесности под влиянием классических образцов, которое началось в Италии в XIV веке и продолжалось в течение XV и XVI столетий»¹¹. Однако нельзя отрицать, что такое понимание периода было особенно уязвимо для «обвинения в неопределенности» («историки не могут договориться ни о его характере, ни даже о том, когда он начался и когда окончился») ¹². За последние сорок или пятьдесят лет «проблема Ренессанса» стала одной из наиболее острых и спорных в современной историографии ¹³.

В настоящее время уже нет нужды останавливаться на том, что можно было бы назвать «псевдоромантикой Ренессанса»: на той реакции XX века против прославления Ренессанса, которая, будучи основана на националистических или религиозных предрассудках, оплакивала вторжение средиземноморской *Diessseitigkeit** в «нордический» или христианский «трансцендентализм», подобно тому как гуманисты прошлого оплакивали вытеснение греческой и римской культуры церковным ханжеством или «готическим» варварством, реакции, которая при случае распространяла свою неприязнь даже на классическую древность ¹⁴. Не стоит тратить время на рассмотрение и тех смехотворных расовых теорий, которые приветствуют творения Данте, Рафаэля и Микеланджело как торжество германской крови и духа ¹⁵. Достаточно признать как факт, установленный многими десятилетиями серьезных и плодотворных исследований, что тысячи нитей связывали Ренессанс и Средневековье; что наследие классической античности, хотя нити традиции и становились временами очень тонкими, никогда не было безвозвратно утеряно и что существовали мощные «малые» возрождения еще до «великого возрождения», достигшего своей кульминации в эпоху Медичи. Дискутировалась роль Италии в этом «великом возрождении» и была ли она действительно настолько значительна, как считают сами итальянцы; вклад Севера представляется теперь не менее важным не только в отношении скульптуры и живописи, но также в области музыки и поэзии. Оспаривалось включение в эпоху Ренессанса четырнадцатого столетия в Италии и пятнадцатого в Северных странах. Вызывало споры толкование XVII века как продолжения Ренессанса или же (а это и мое мнение) следует считать его началом новой, четвертой исторической эры.

Однако за последнее время подобные дискуссии приняли

* посясторонности — нем.

новый оборот. Наблюдается все растущая тенденция не столько пересмотреть, сколько вовсе исключить понятие Ренессанса, то есть оспаривается не только своеобразие Ренессанса, но и сам факт его существования. «К каким бы характеристикам ни обязывал нас более широкий обзор, — читаем мы в блестящем исследовании, искаженном молчаливым допущением, что «средневековое» и «христианское» обязательно означает одно и то же, — характеристики эти не изменяют основного вывода, что классический гуманизм Ренессанса был по существу средневековым и христианским»¹⁶. «Этот период (Ренессанс) является лишь наиболее знаменитым и блестящим примером культурного возрождения, протекающего одновременно и параллельно с возрождением классической культуры; однако в наши дни уже нет нужды доказывать, что существовала постоянная тенденция к возрождению на протяжении всего минувшего тысячелетия западной цивилизации»¹⁷. «Мы вынуждены признать лишь одно — великий Ренессанс не был таким уж уникальным или решающим, как это доселе предполагалось; контраст двух культур не был столь резким, как это казалось гуманистам и их последователям современникам, в недрах средневековья бывали интеллектуальные возрождения... которые носили тот же характер, что и хорошо известное нам движение XV века»¹⁸. И наконец: «Не существует разграничивающей линии между средневековой и ренессансной культурой»¹⁹.

Таким образом, перед нами встают два предварительных вопроса, на которые следует ответить, прежде чем приступить к обсуждению проблем «где», «когда» и «как». Прежде всего, существовало ли такое явление, как Ренессанс, начавшееся в Италии в первой половине XIV столетия, распространившее свои классицизирующие тенденции на изобразительное искусство и архитектуру в XV веке, а впоследствии наложившее свой отпечаток на всю культурную деятельность в остальной Европе? Во-вторых, если и возможно доказать существование такого Ренессанса, то чем он отличается от тех волн культурного возрождения, которые, как это было установлено, имели место в течение Средних веков? Отличаются ли все эти возрождения друг от друга только по своему масштабу или также по своей сущности? Другими словами, имеем ли мы все еще право выделять Ренессанс прописной «Р», как единственное в своем роде явление, по сравнению с которым разные средневековые возрождения были бы не более как «возрождения» с маленькой буквы?

3

Как это ни странно, но даже те, кто отказываются признавать за Ренессансом *sui generis* и *sui iuris** период, готовы его принять, как только представляется возможность опорочить (так же как иное правительство готово очернить и пригрозить тому режиму, которому оно отказало в доверии): «Средние века предпочитали разнообразие, Ренессанс — единообразие»²⁰.

Восхваляя то, чем они восхищаются, в ущерб тому, что не признают, авторы подобных суждений бессознательно отдают должное именно тому периоду, историчность которого отрицают, и тем самым гуманистам, чьи «путаные и докучливые» притязания²¹ они пытаются опровергнуть. Заставляя и отрицающих Ренессанс медиевистов, да и нас грешных говорить и думать об «их» периоде как о «Средних веках», Ренессанс, можно сказать, им отомстил: ведь только благодаря признанию промежутка времени между прошлым, якобы затопленным, и настоящим, якобы спасшим это прошлое от окончательного исчезновения, могли возникнуть такие термины, как *media aetas*** или *medium aevum*²². Не довольствуясь определением того, что оно считало оставленным позади, это настоящее создало стиль и название не только для того, что составило его достижение (*renaissance* — на французском языке Пьера Белона; *rinascita* — на итальянском Вазари; *Wiedergeburt* — на немецком Дюрера), но также, что самое удивительное, для того, на возрождение чего оно претендовало: мира античности, который, насколько мне известно, не имел прежде еще общего названия, а отныне стал известен как *antiquitas*, *sancta vetustas****, *sacra vetustas*, даже как *sacrosancta vetustas*****²³.

Общеизвестный процесс самовоплощения (в двойном значении: в смысле самосознания и самореализации) описывался так часто и так хорошо, что возвращаться к нему еще раз кажется излишним. Подобное возвращение будет полезно разве лишь историку искусства, специально занимающемуся этим вопросом, для которого, собственно, и написаны данные заметки. В то время как Ренессанс осознавал своих предшественников, художественно настроенные гуманисты и гуманистически настроенные художники XIV, XV и XVI столетий, эти истинные носители Возрождения, сыграли немалую роль в

* своеобразный и самостоятельный — латин.

** Средние века — латин.

*** древность, святая старина — латин.

**** святейшая старина — латин.

сложении понятия Ренессанса. Уникальное значение и содержание их вклада заслуживают того, чтобы вкратце остановились на нем²⁴.

Как известно, основная идея «возрождения под влиянием классических образцов» была впервые сформулирована Петраркой, что признавали уже его современники. «Несказанно» взволнованный впечатлением от развалин Рима и остро переживая контраст между величием прошлого, которым овеяны как его искусство и литература, так и живая память о нем, и «жалким» настоящим, наполнявшим его горем, возмущением и презрением, он по-новому истолковал историю. В то время как христианские мыслители понимали историю как непрерывное развитие, начиная от сотворения мира и кончая современностью, Петрарка увидел в ней четкое деление на два периода — на классический и «современный»: первый включал *historiae antiquae**, а последний — *historiae novae***. Если его предшественники видели в истории непрерывное развитие как постоянный прогресс от мрака язычества к свету христианства (все равно, означало ли Рождество Христово последнее из «Четырех Царств» Даниила; или последний из «Шести веков», соответствующих шести дням Творения; или последнюю из «Трех эр», первая из которых была до Закона, вторая — в Законе, третья — с Благодатью), то Петрарка воспринял эпоху, когда «имя Христа стало прославляться в Риме и ему стали поклоняться римские императоры», как начало «темного» времени упадка и обскурантизма, а предыдущий период республиканского и императорского Рима как время славы и света. Он понимал, что родился слишком рано, чтобы увидеть новый день, приход которого он уже ощущал. В посвящении к своей знаменитой поэме «Африка», сочиненной в 1338 году, спустя год после его первого посещения Рима, он напишет:

«Но для тебя, может быть, — душа пребывает в надежде, —
Коль поживешь еще после меня, наступит иное,
Лучшее время: не вечен сон этот, Леты посланник!

После того, как рассеется мрак в потрясениях бурных,
Смогут потомки стяжать себе древнюю чистую радость»^{25***}.

Петрарка был слишком хорошим христианином, чтобы не осознавать, хотя бы в отдельные моменты, что понимание классической античности как эпохи «полной блеска», а времени,

* древняя история — латин.

** новая история — латин.

*** Здесь и далее перевод латинских и древнегреческих текстов Л.А. Фрейберг.

начавшегося с обращения Константина, как эры темного невежества означало полную переоценку общепринятых ценностей. В то же время он был слишком глубоко убежден в том, что «история есть не что иное, как прославление Рима», чтобы отказаться от своих взглядов. Он относил к определению состояния интеллектуальной культуры те значения, которые богословы, Отцы церкви, да и само Священное Писание использовали для описания состояния души: свет (*lux*) и солнце (*sol*) как противоположность ночи (*nox*) и мраку (*tenebrae*); «бодрствующий» как противоположность «спящему»; «зрячий» как противоположность «слепому». Он утверждал также, что римские язычники находились «в мире света», в то время как христиане брели во мраке; все это означало, что Петрарка революционизировал понимание истории не менее радикально, чем Коперник, который спустя двести лет революционизировал понимание Вселенной.

Петрарка смотрел на культуру вообще и на классическую культуру в частности глазами патриота, ученого и поэта. Даже развалины Древнего Рима не способны были вызвать в нем то, что мы назвали бы «эстетической» оценкой. Не слишком греша против истины, можно сказать, что, несмотря на свои личные восторги перед современными ему великими живописцами, Петрарка представлял себе новую эру, на которую он так надеялся, как политическое перерождение и прежде всего как «некое очищение латинской речи и грамматики, как возрождение греческого и как возврат от средневековых компиляторов, комментаторов и авторов назад к древним классическим текстам»²⁶.

Однако такое узкое понимание Ренессанса не было преобладающим среди наследников и преемников Петрарки. К 1500 году понятие великого обновления стало включать в себя почти все области культурной деятельности. Расширение его значения началось уже при Петрарке с включения в него изобразительных искусств, начиная с живописи.

Сконцентрированное в выражении Горация «*ut pictura poesis*»^{*} древнее представление о том, что между поэзией и живописью²⁷ существует не только аналогия, но и естественное родство, сохранялось в общественном сознании благодаря непрекращавшемуся спору, допустимы или нет священные изображения. Однако в начале XIV века представление это было кон-

* «поэзия как живопись» — латин.

кретизировано и получило, так сказать, права гражданства в знаменитых строках Данте о недолговечности человеческой славы. Следует помнить, что эти строки вложены в уста миниатюриста Одеризи да Губбио, которого поэт встречает в первом круге Чистилища, где души очищаются от гордыни. Когда Данте приветствует Одеризи как «Славу» его родного города и его профессии, последний, откровенно допускающий, что при жизни не был таким скромным, отклоняет комплимент, заметив, что другой миниатюрист, Франческо да Болонья, был лучше, чем он, и продолжает стихами 91—99 в XI песне «Чистилища»:

«91 О, тщетных сил людских обман великий,
Сколь малый срок Вершина зелена,
Когда на смену век идет не дикий!»

«94 Кисть Чимабуэ славилась одна,
А ныне Джотто чествуют безлести,
И живопись того затемнена».

«97 За Гвидо новый Гвидо высшей чести
Достигнул в слове; может быть, рожден
И тот, кто из гнезда спугнет их вместе»²⁸.

Сопоставляя отношения между двумя общеизвестными поэтами, некогда знаменитым, но вышедшим из моды Гвидо Старшим (предположительно Гвидо Гвиничелли) и ныне знаменитым Гвидо Младшим (предположительно Гвидо Кавальканти) и отношения между двумя известными живописцами Чимабуэ и Джотто, эти строки придавали в равной мере значительность и актуальность старой идее о родстве поэзии и живописи. Вызывая в памяти призрак некоего «грубого» века (*etati grosse*), они порождали представления о колебании между утонченными и грубыми, продуктивными и непродуктивными этапами истории культуры; таково по крайней мере толкование слов Одеризи у Бенвенуто да Имола: «Если бы во времена Вергилия было бы много тех, кто писал о схожих с ним предметах или равным образом прекрасно, слава его не удержалась бы столько веков на высочайшем уровне»²⁹.

Читатель, знакомый с исторической концепцией Петрарки, почти неизбежно отождествлял период застоя или упадка, подразумеваемый, но, естественно, еще не называемый так в речи Одеризи, с *tenebrae*, о котором говорил Петрарка, возвеличивая таким образом Джотто как преемника Чимабуэ и реформатора живописи после «темных веков».

Предпринять этот шаг, не предусмотренный самим Петrarкой, личные симпатии которого были, по-видимому, скорее на стороне «трансценденталиста» Симоне Мартини, чем Джотто³⁰, было суждено Джованни Боккаччо, верному ученику Петрарки и в то же время профессиональному толкователю Данте. «Джотто, — говорил Боккаччо, — благодаря несравненному своему дару все, что только природа, содетельница и мать всего сущего, ни производит на свет под вечно вращающимся небосводом, изображал карандашом, пером или же кистью до того похоже, что казалось, будто это не изображение, а сам предмет, по каковой причине многое из того, что было им написано, вводило в заблуждение людей: обман зрения был так силен, что они принимали изображенное им за сущее. Он возродил искусство, которое на протяжении столетий затапывали по своему неразумению те, что старались не столько угодить вкусу знатоков, сколько увеселить взор невежд, и за это по праву может быть назван красою и гордостью Флоренции»³¹.

Таким образом, Джотто представлен здесь не только как человек, чья слава затмила славу старшего собрата, но и как художник, после многих веков воскресивший искусство живописи; говорят, он добился этого своим радикальным натурализмом, настолько радикальным, что он не только обманывал зрение многих знатоков, но и шокировал вкус широкой публики. Своими похвалами Боккаччо намекает на то, что Джотто критиковали современные ему «невежды», однако из других источников мы можем заключить, что его критиковали и более искушенные представители молодого поколения³².

Тот же Боккаччо, провозгласивший, что его «знаменитый учитель» Петрарка «снова водворил Аполлона в его древнем святилище, вернул музам, оскверненным деревенщиной, их прежнюю красоту» и «возвратил римлянам Капитолий, не почитавшийся в течение тысячи лет»³³, утверждал, что Джотто — великий человек, подобный Сократу, несмотря на его необычайное уродство, — воскресил мертвое и «похороненное» искусство живописи. Эта доктрина была единогласно одобрена. Начало эпитафии Полициано, посвященной Джотто, до сих пор звучит как сокращенный перевод похвального слова Боккаччо («Ille ego sum per quem pictura extincta revixit»*)³⁴. Слава Джотто как великого реформатора живописи разнеслась так

* «Я тот, через кого ожила умершая живопись» — латин.

далеко и так быстро, что немецкий бенедиктинец начала XVI века, излагавший историю живописи для одной монахини, увлекавшейся книжной миниатюрой, мог приписать «мастеру Дзетусу» (явное искажение «Дзотуса», в свою очередь вызванное неправильным чтением Йоктуса или Йоттуса) «возрождение искусства живописи до уровня древних»³⁵.

Единственной деталью, опущенной в картине, нарисованной Боккаччо, была фигура Чимабуэ в его отношении к Джотто. Для Боккаччо Чимабуэ не существовал, а ранние комментаторы Данте ограничивали его роль намеками, почерпнутыми из текста: он был хорошим живописцем, к несчастью, превзойденным еще лучшим, и либо милостиво покорился судьбе и даже дружил с будущим молодым гением, либо, ослепленный гордыней, отвергал всякую критику³⁶. Однако в более широкой перспективе позднейшего поколения, усматривавшего в Джотто скорее прародителя, чем отца, расстояние между ним и Чимабуэ сокращалось. Чимабуэ более не отвергался как художник, оттесненный на второй план или, согласно Боккаччо, забытый ради великого новатора, а мыслился предтечей, вымостившим дорогу для достижений великого реформатора. «Среди них первым был Иоанн, прозванный именем Чимабуэ, — писал около 1400 года Филиппо Виллани, — который начал живопись, отвергнутую и из-за невежественности живописцев не соответствующую природе, разнузданную и заблуждающуюся, возвращать искусством и талантом к сходству с природой. Известно ведь, что до него греческая и латинская живопись в течение многих веков находилась в подчинении у грубого невежества, как показывают изображения и статуи святых, которые можно видеть в качестве украшений на церковных плитах и стенах.

После него на торной уже дороге, среди новых [художников], Джотто, которого по блеску славы можно сравнить с древними художниками, а по таланту и исполнению следует поставить выше их, в полной мере вернул живописи ее прежнее достоинство и название»³⁷. Так Чимабуэ был перенесен в сумеречную область между мраком «темных веков» и новыми днями, заря которых занялась вместе с Джотто; в этой области он и остался навсегда после тщетных попыток сохранить его в области чистой легенды, к крайнему затруднению для Вазари и как неразрешенная проблема для нынешних историков искусства³⁸.

Может показаться нелепым утверждение, что Боккаччо, опираясь на историческую теорию Петрарки в отношении упо-

минания Данте о Джотто, возродил понятие живописи, развивающейся вровень с литературой, и тем самым расширил представление о великом возрождении, переведя его из сферы произносимого и написанного слова в область визуального опыта. Однако едва ли случайно то, что Эней Сильвио Пикколомини чуть ли не столетие спустя утверждал это почти в тех же словах, что и Боккаччо, используя проводимую им параллель между Петраркой, его «знаменитым учителем», и Джотто: «Эти искусства — риторика и живопись — влюблены друг в друга. Живопись требует таланта, высокого и наивысшего таланта жаждет риторика. Удивительно, что, когда процветала риторика, процветала и живопись, как учат времена Демосфена и Цицерона. После того как наступил упадок красноречия, пришла в упадок и живопись. Когда возродилась одна, подняла голову и другая. Мы видим, что в течение двухсот лет произведения живописи были лишены совершенства. Литература того времени была груба, нелепа, беспорядочна. После Петрарки возродилась словесность, после Джотто заработали руки художников: оба искусства, как мы видим, достигли высшего мастерства»³⁹.

Лоренцо Валла, расширяя это сопоставление от живописи к скульптуре и архитектуре и тем самым составляя триаду, знакомую нам отныне как «изящные искусства»⁴⁰, располагал эту триаду если не в самом святилище, то по крайней мере на пороге храма *artes liberales**: «Я не знаю, почему искусства, настолько близкие к свободным искусствам, как живопись, ваяние, чеканка, зодчество, находились так долго и так глубоко в упадке и почти вымерли вместе с самой литературой; я не знаю также, почему они воскресли и возродились в этом веке и почему сейчас вырос столь богатый урожай как хороших художников, так и хороших писателей»⁴¹.

Веспасиано да Бистиччи и Марсилио Фичино (последний объединил грамматику и музыку, с красноречием и с изящными искусствами) приветствовали возрождение культуры в том же примерно духе. Даже Эразм Роттердамский, скорее интересовавшийся тем, что можно выразить словами, нежели тем, что обращено к зрению, радовался в письме, написанном примерно в 1489 году, новому расцвету скульптуры в металле и камне, живописи, архитектуры и всех видов ремесла как спутникам «красноречия»⁴². Наконец территория, завоевание ко-

* свободные искусства — латин.

торой прославлялось в победных песнях гуманистов, включила в себя и естественные науки в дополнение к «гуманитас» и искусствам. «Все добрые науки благодаря особой божественной благодати возвратились домой из изгнания»⁴³, — писал Рабле в 1532 году, имея в виду, очевидно, медицину. Пьер де Раме (Петрус Рамус) радовался тому, что врачи сейчас читают Галена и Гиппократу скорее, чем арабов, а философы — Аристотеля и Платона более, чем последователей Скотта и Петра Испанского⁴⁴. Пьер Белон, прежде всего натуралист, хотя и остро интересовавшийся классической древностью, восхвалял «eureuse et desirable renaissance toutes especes de bonnes disciplines»⁴⁵. А немецкий математик Иоганн Вернер не скрывал своего удовольствия от знакомства с новыми идеями и проблемами, особенно с коническими сечениями, которые недавно «перекочевали из Греции к латинским геометрам нашего времени»⁴⁶.

4

Постепенное расширение гуманистической вселенной от литературы к живописи, от живописи к другим искусствам и от других искусств к естественным наукам внесло значительные коррективы в первоначальную оценку того процесса, который обозначался как «обновление», «восстановление», «пробуждение» или «возрождение».

Когда Петрарка восклицал: «Кто мог сомневаться, что Рим снова воспрянет, стоит ему только познать самого себя»⁴⁷, и надеялся, что будущее в самом общем смысле будет способно «вернуться к чистому сиянию прошлого», он, вне сомнения, представлял себе этот новый расцвет как возврат к классической, по его мнению римской, древности. Эта точка зрения разделялась, в большей или меньшей степени, всеми, чье внимание было сосредоточено на «обновлении» словесности и учености, философской мысли и политических идей. Такие признанные гуманисты, как Никколо Никколи или Леонардо Бруни, доходили до того, что смотрели свысока на всю поэзию на народном языке, включая священного Данте и еще более священного Петрарку, хотя не следует забывать, что сам их экстремизм заставлял многих острее воспринимать те возможности, которые были заложены в родном языке⁴⁸. Итальянская поэзия достигла новых высот не столько наперекор, сколько благодаря вызову со стороны неолатинского классицизма, и даже чрезмерная реакция

* «удивительное и желанное возрождение всех видов добрых наук» — франц.

на этот вызов была причиной своего рода националистического пуризма среди самых горячих поклонников классической древности. Так, переводя Гесиода, Антуан де Баиф гордился странным фонетическим правописанием, подчеркивающим независимость французского языка. Он переводил имя Пандоры словом «Toutedon» — «все дарующая»; под непосредственным влиянием Аполлония и Спора Дюрер сочинил такие названия, как «Eierlinie» [«яйцевидная линия»] — для эллипса, «Brennlinie» [«пылающая линия»] — для параболы, «Mutchellinie» [«ракушечная линия»] и «Spinnenlinie» [«паукообразная линия»] — для конюиды и эпициклоиды.

Однако те, кто обращал внимание на изобретательные искусства, начиная — и этого никогда не следует забывать — с живописи, на первых порах не прославляли великое возрождение как возврат к классическим истокам. Боккаччо утверждал, что Джотто «поднял искусство живописи из гроба», а Филиппо Виллани, без сомнения, сравнивая свой обзор флорентийской живописи с тем, что классические авторы писали о Зевксисе и Поликлете, Апеллесе и Фидии, не говоря уже о Прометее, мог смело утверждать, что Джотто скорее превосходил древнегреческих и древнеримских живописцев, чем был им равен. Однако ни Боккаччо, ни Виллани не имели основания настаивать на том, что Джотто или кто-либо другой из известных им живописцев вырабатывал свой стиль, подражая классическим прототипам или состязаясь с ними. Джотто, и в меньшей мере Чимабуэ, можно было приписать лишь реформу, заключающуюся в требовании *ad naturae similitudinem**.

Включение живописи в теорию возрождения привело, таким образом, и это мне кажется немаловажным обстоятельством, к своего рода раздвоению, или дихотомии, в пределах так называемой исторической концепции Петрарки. Главной теме Петрарки — «назад к классикам» — Боккаччо и Виллани (вместе с многими другими, писавшими о живописи, как, например, Бартоломео Фацио или Микеле Савонарола⁴⁹) противопоставили в качестве контрапункта тему «назад к природе»; переплетению этих двух тем суждено было сыграть решающую роль в гуманистической мысли не только в связи с взаимоотношениями между визуальными искусствами и литературой, но также со временем и между отдельными видами изобразительных искусств. Ведь если вторая тема (новое открытие природы)

* сходство с натурой — *латин.*

была введена в обиход как отражение возрождения живописи в начале XIV века, то первая тема (новое открытие античности) получила мощное подтверждение в обновлении скульптуры, и даже более того — в обновлении архитектуры, в начале XV столетия⁵⁰. Если Джотто прославлялся как натуралист, то Донателло считали равным древним и их подражателем: согласно Христофоро Ландино, писавшему около 1480 года, он был выдающимся художником не только благодаря разнообразию, жизненности и согласованности композиций, пониманию пространства и умению придавать подвижность фигурам, но также как *grande imitatore degli antichi*⁵¹. То, что считалось «подражанием» в скульптуре, воспринималось как «возрождение», даже (буквально) как «ре-формация» в архитектуре.

«Мне тоже нравились современные [то есть готические. — Э.П.] здания, — пишет архитектор и скульптор Антонио Филарете в трактате об архитектуре, написанном им между 1460 и 1464 годами, — но, когда я начал находить вкус в классических зданиях, я возненавидел первые... Услышав, что люди во Флоренции начали строить в классической манере (а *questi modi antichi*), я решил заполучить кого-нибудь из тех, кого мне называли; и, когда я встретился с ними, они пробудили меня настолько, что теперь я не смог бы создать и маленькой вещи иначе как в классической манере»⁵². «Мне кажется, мой господин, — пишет он далее, — что я вижу [в новых постройках, возведенных согласно *modi antichi*] те самые благородные сооружения, которые существовали в Риме в классические времена, и те, которые, как мы читаем, существовали в Египте; эти благородные сооружения, кажется, возрождены настолько, чтобы опять стать видимыми, и они прекрасны»⁵³.

Нечего и говорить, что если во Флоренции «начали строить в манере древних», то лишь благодаря влиянию человека, которого современники считали вторым Джотто из-за его гения, универсальности и невзрачной внешности⁵⁴; его ценили за то, что он сделал для архитектуры то, что Петрарка для литературы, — это Филиппо Брунеллески. Он, говоря словами Филарете, «воскресил древний способ строительства» (*questo modo antico dell'edificare*), который следует применять повсюду вместо *usanza moderna*^{**}. Оценка Филарете получила отклик, прозвучавший с удвоенной силой в словах восторжен-

* великий подражатель древним — *итал.*

** современный прием — *итал.*

ного биографа Брунеллески Антонио Манетти, считавшего, что его герой «обновил и вывел на свет тот стиль строительства, который он назвал римским и античным» (*alla Romana et alla antica*), в то время как «до него все постройки были немецкими и назывались современными»⁵⁵.

Как только «возрождение» трех пластических искусств предстало как цельная картина, историографы заметили, что дополняющие это «возрождение» признаки — возврат к натуре и возврат к классической древности — стали определяющими в разное время и с разной силой в зависимости от способов выражения. Так обращение к натуре играло важнейшую роль в живописи, возврат к классической древности — в архитектуре, а среднее между этими двумя полюсами было достигнуто в скульптуре. Мы уже знаем, что Манетти говорил о Брунеллески, а Ландино — о Донателло. Однако тот же Ландино, вовсе не упоминая об античности, сказал о Мазаччо только, что тот был «отличным подражателем природы, весьма значительным во всех отношениях, превосходным в композиции, ясным без каких-либо украшений, всецело посвятившим себя наблюдению над реальностью и над пластикой фигур, и столь же хорошим перспективистом, как любой из его современников»⁵⁶. Спустя три поколения у Вазари все еще слышится отзвук этой триады в его утверждении в одном из абзацев, что Брунеллески вновь открыл меры и пропорции древних, что творения Донателло несколько им не уступали и что Мазаччо — упоминавшийся им снова без всякой ссылки на классическое искусство — полностью владел «новой манерой в колорите, ракурсах, естественных позах и более выразительных движениях души, равно как и движениях тела»⁵⁷.

5

В связи с тем, что как новизна, так и классические реминисценции нового стиля были более очевидны в архитектуре, чем в изобразительных искусствах⁵⁸, а также потому, что наличие римских памятников, волею судьбы превращенных в руины, привносило в настоящее дух прошлого и живо свидетельствовало об идее упадка и возрождения, авторы, писавшие об архитектуре, были более склонны к развитию целостной исторической концепции — «Geschichtskonstruktion» («историческое построение»), чем те, кто писал о живописи и скульптуре.

Первое из известных нам свидетельств «Geschichtskonstruktion», которому мы до сих пор отдаем должное, когда говорим о «готическом стиле» (термин, первоначально имевший отно-

шение только к архитектуре и архитектурному орнаменту⁵⁹, а ныне распространенный на все виды искусства)⁶⁰, можно найти в только что упоминавшемся трактате Филарете, однако эскизность и некоторая неуклюжесть его изложения свидетельствуют о том, что автор лишь пытается подытожить то, что считалось общепризнанным в его время: «По мере того как в Италии угасала словесность, иными словами, по мере того как люди грубели как в речи, так и в употреблении латинского языка, последовало всеобщее огрубение (только не раньше пятидесяти или шестидесяти лет тому назад умы утончились и пробудились)... то же произошло и с искусством архитектуры из-за разрушений и войн, которые вели в Италии варвары, не раз ее разрушавшие и порабошавшие. Так случилось, что с севера, из-за Альп проникло множество обычаев и традиций. Когда в Италии хотели что-нибудь построить, то заказчики обращались к живописцам, каменщикам и особенно к золотых дел мастерам, а не к архитекторам. Они применяли те приемы, какие знали и какие приходили им в голову, следуя современной манере. Ювелиры делали постройки наподобие табернаклей и кадил для курения ладана... Эти привычки и приемы они переняли, как было сказано, от живущих за Альпами (*tramontani*), то есть от немцев и французов»⁶¹.

Сама теория была разработана следующими поколениями. Так, Манетти — биограф Брунеллески, по всей вероятности, отразивший наблюдения самого мастера, — не только уделяет особое внимание периоду между падением Римской империи и появлением своего героя, периоду, спокойно проигнорированному Леоном Баттистой Альберти⁶², но и признает существование возрождения, имевшего место в так называемом тосканском Проторенессансе, приписывая его не кому иному, как Карлу Великому. Таким образом, он датировал большинство памятников на несколько столетий раньше, проявляя, однако, тонкое понимание стилистических критериев и как бы интуитивно предвосхищая то, что позднейшая наука определила как Каролингское *renovatio**. Так, он писал, что «после изгнания варварских племен — готов, гуннов, вандалов и, наконец, лангобардов» — великий восстановитель империи стал использовать архитекторов из Рима, «не особенно опытных из-за недостатка практики, но все же способных возвести постройку по образцу тех зданий, среди которых они родились», но так как

* обновление — латин.

его династия была не слишком долговечной и была свергнута германскими правителями, стиль варварских завоевателей снова возобладал и продолжал господствовать «вплоть до нашего столетия, до времен Филиппо». Манетти отмечал также, что общепризнанное преимущество римской архитектуры над греческой объясняется не столько врожденной одаренностью римской расы, сколько политическими и экономическими факторами, когда перемещение власти и богатства из Греции в Рим заставило архитекторов «перейти туда, где была власть и богатство», и там продвинуть свое искусство, «сделав его более чудесным, чем оно было в Греции»⁶³.

Следующий важный шаг был предпринят лет тридцать спустя в знаменитом письме, адресованном Льву X, которое приписывают то Браманте, то Бальдассаре Перуцци, то Бальдассаре Кастильоне, но, вероятнее всего, оно относится к сотрудничеству последнего с Рафаэлем⁶⁴. В нем выкристаллизовались взгляды Филарете и Манетти, превратившись в определенную археологическую классификацию⁶⁵, и, что важнее, первое объяснение происхождения «готического» стиля было сделано благодаря смелому переосмыслению того, что классические авторы писали о зарождении архитектуры на заре человеческой цивилизации. Согласно Витрувию, первобытный человек строил себе шалаши «из поставленных стоймя неотесанных бревен, переплетая их ветвями» (*furcis erectis et virgulis interpositis*)⁶⁶. Поставив вторгшихся варваров на место первобытного человека Витрувия и заменив «неотесанные бревна с переплетенными ветвями» на «живые деревья с согнутыми и перевязанными сверху ветвями», автор или авторы письма к Льву X предложили правдоподобное объяснение самому удивительному и спорному признаку готического стиля — стрельчатой арке, которую они считали менее совершенной, чем полуциркульная арка, не только с эстетической, но и с технической точки зрения. Такое объяснение, знай они это, могло послужить толчком к появлению тех сравнений готических столбов с «божьими деревьями» и аллей с «готическими нефами», которые как эпидемия распространились в эпоху романтизма⁶⁷.

Продолжали размышлять и над историей изобразительных искусств, в особенности живописи, правда, менее подробной и систематизированной, подгоняя ее под историю архитектуры: так считалось, что архитектуру уничтожил вандализм завоевателей, а живопись и скульптуру задушил иконоборческий фанатизм христианской церкви.

Напомним, что Боккаччо видел причину неблагоприятного состояния живописи раннего треченто в некомпетентности некоторых (alcuni) живописцев. В хронике Виллани эти «alcuni» более определенно и одновременно более обще отождествляются с представителями «греческой и латинской живописи, которые в течение многих столетий прозябали в грубой невежественности»⁶⁸. Подобное выделение «греческих и латинских» живописцев относилось, с одной стороны, к художникам, действительно происходившим из Византии, с другой — к уроженцам Италии, работавшим в византийской манере, но об этом скоро забыли и их «устаревший» стиль, невзирая на национальность художников, стали называть *maniera greca**. Ченнино Ченнини, писавший в то же время, что и Филиппо Виллани, говорит про Джотто, что он «снова перевел искусство живописи с греческого на латынь и таким образом сделал его современным»⁶⁹, а Лоренцо Гиберти в своих «Комментариях», написанных около середины XV столетия, употребляет термин *maniera greca* как общепринятый и пренебрежительный.

Именно в его «Комментариях» мы находим первое точное определение того, что можно было бы назвать теорией внутреннего подавления как противоположность теории внешнего разорения: «Во времена императора Константина и папы Сильвестра утвердилась христианская вера. Идолопоклонство подверглось яростному гонению, все статуи и картины, выполненные с величайшим совершенством, древние и превосходного достоинства были уничтожены и изуродованы; вместе со статуями и картинами сжигались книги, и комментарии, и чертежи, и правила, по которым обучали столь отменному и благородному искусству... Когда же погибло искусство, храмы простояли побеленные (*bianchi*) около шестисот лет. Затем греки немного возродили искусство живописи и творили в нем с превеликой грубостью; насколько древние были в нем опытные, настолько художники были грубы и неуклюжи в то время»⁷⁰.

На первый взгляд такое резкое и по-своему логичное разграничение между варварскими разрушениями и иконоборческим фанатизмом (первые нанесли ущерб архитектуре, вторые уничтожали произведения изобразительных искусств) свидетельствует лишь об отсутствии живой связи между предста-

* греческая манера — *итал.*

вителями этих двух областей художественной деятельности. Однако вскоре мы замечаем, что обе теории имеют одну важную, общую им обоим черту: говоря о «насильственном преследовании идолопоклонства», Гиберти объясняет упадок скульптуры и живописи разрывом классической традиции, который в силу его осознанности был более опустошительным, чем разрушения, приведшие к упадку архитектуры, то есть был в большей степени делом рук человеческих, чем провидения. Тем самым он подразумевает, что этот разрыв можно восполнить столь же сознательным возвратом к античности. Будучи ревностным поклонником и собирателем античной скульптуры⁷¹, Гиберти недвусмысленно призывает собратьев по искусству брать за образец не только природу, но и то, что сохранилось от классического искусства. Оплакивая потерю «книг и комментариев», так же как уничтожение и искажение «статуй и картин», он столь же определенно призывает их включить в свои исследования и то, что осталось от классической литературы.

Этот призыв был развит в подлинное учение более красноречивыми современниками и последователями Гиберти, прежде всего и главным образом Леоном Баттистой Альберти. В «Трактате о живописи», написанном около 1453 года, Альберти учит живописца обращаться к гуманисту за светским (то есть классическим) сюжетом, предлагая ему в качестве образца историю о клевете Апеллеса, рассказанную Лукианом, демонстрируя при этом, как можно использовать в живописи греческого автора, практически неизвестного Средним векам, вместе с тем подчеркивая и достоинство живописца⁷². К тому же Альберти попытался, правда, лишь эпизодически, применить к профессии живописца категории классической риторики, употребляя такие понятия, как: «отбор», «порядок» (замененные на «circoscriptione» и «compositione», а столетие спустя на «disegno») и «красноречие» (замененное на «receptione de lume», а спустя сто лет на «colorito»)⁷³. А также, что чрезвычайно существенно, он ввел или, вернее, вновь возродил в теории изобразительных искусств то, чему предстояло стать центральным понятием ренессансной эстетики, — старый принцип *convenienza* или *concininitas*, который лучше всего передается словом «гармония»: «Художник должен прежде всего стараться, чтобы все части были согласованы друг с другом; и они будут согласованы, если по количеству, назначению, виду, цвету и во всех других отношениях они будут соответствовать (*corresponderanno*) друг другу, образуя красоту»⁷⁴.

Это учение, повторенное *ad infinitum** последователями Альберти (достаточно назвать наиболее знаменитых — Леонардо и Дюрера), противопоставило старому постулату правдоподобия постулат эстетического отбора и, по крайней мере в отношении «гармонии числа», то есть соразмерности, математической рациональности. То, что у негра темная кожа, является общим местом, результатом повседневного опыта: но кто возмется судить о «гармонических» взаимоотношениях между, скажем, длиной ступни, шириной груди и толщиной кисти без сочетания эмпирических наблюдений с археологическими изысканиями и точными математическими расчетами? Альберти собирался помочь художникам в этом в своем втором художественном трактате «*De Statua*» [«О скульптуре»]⁷⁵. В то время как его принцип определения и фиксации человеческих пропорций был и в течение некоторого времени оставался уникальным, интерес Альберти разделялся многими его современниками, а сам метод задним числом приписывался великим мастерам прошлого.

Если Боккаччо и Виллани восхваляли Джотто исключительно за правдоподобие, то Гиберти к тому же превозносил его за то, что он достигал того сочетания изящества и достоинства, которое итальянцы называют *gentilezza*, а также за то, что он вновь открыл не только практику, но и теорию (*doctrina*), похороненную на шестьсот лет, и, что особенно важно, за то, что он всегда соблюдал «правильные пропорции» (*non uscendo delle misure*). Ландино, относя к «учителю» и то, что Гиберти видел в «ученике», и еще более отчетливо взывая к духу классической древности, уверял, что Чимабуэ был первым, заново открывшим не только «*vera proportione*»**, которые называли «симметрией», но и «*lineamenti naturali*»***⁷⁶. Даже нефлорентийский поэт, восхваляя около 1440 года нефлорентийского живописца, к понятиям «натуральности», «искусства», «композиции», «рисунка», «стиля» и «перспективы» добавляет также и понятие «пропорции» (*misura*)⁷⁷.

Во всех этих источниках XV века мы видим, что функция живописи, до сих пор ограниченная подражанием действительности, распространяется и на рациональную организацию формы; эта рациональная организация подчиняется «правильным пропорциям», про которые говорили, что они постига-

* до бесконечности — латин.

** «верные пропорции» — итал.

*** «природные очертания» — итал.

лись в утраченном ныне «учении древних»⁷⁸. В эти же десятилетия функции архитектуры, до того ограниченные целесообразным сочетанием строительных материалов, стали распространяться на воссоздающее подражание природе, которое в свою очередь подчинялось «правильным пропорциям».

«Если я не ошибаюсь», — говорит тот же Альберти, который ввел принцип *convenienza* в художественную теорию и преобразовал теорию пропорций человека и метода *per legere mentem ovver** в то, что можно было бы назвать эстетической антропометрией⁷⁹: «Архитектор заимствовал у живописца (то есть у того, кто по определению «подражает природе») свои эпистили, капители, колонны, фронтоны и другие подобные им вещи»⁸⁰. И «греки, пытаясь превзойти богатые азиатские и египетские постройки гениальностью и качеством, проводили различие между хорошим и менее хорошим и обращались к природе, следуя ее намерениям, вместо того чтобы смешивать друг с другом неподходящие вещи; наблюдали, как мужское и женское начала производят на свет лучшее третье, изучали рисунок и перспективу»⁸¹. Манетти уверяет, что Брунеллески достиг того, чего достиг, не только потому, что заново открыл классические ордера, но и потому, что «обладал хорошим умственным взором» (*buono occhio mentale*), был знатоком «скульптуры, размеров, пропорций и анатомии»⁸². Авторы письма к Льву X недвусмысленно утверждали то, что было общим достоянием в результате изучения Витрувия, а именно, что знаменитые классические ордера представляли собой архитектурное воплощение и прославление человеческого тела: «Римляне имели колонны, рассчитанные согласно пропорциям мужчины и женщины».

Это утверждение, явно основанное на выведении Витрувием дорической, ионической и коринфской колонн из пропорций мужчины, зрелой женщины и стройной девушки⁸³, выражает тот основополагающий факт, что классическая архитектура в противоположность средневековой, если мне только будут позволены такие ужасные выражения, скорее катантропична, чем эпантропична, то есть ее размеры определяются по аналогии с пропорциями человеческого тела, но ее масштабы не выводятся из абсолютных его величин⁸⁴.

В готическом соборе двери достаточно велики, чтобы пропустить любую процессию с хоругвями. Капители, если тако-

* помогающего в работе — *итал.*

вые имеются, редко превосходят среднюю высоту баз, в то время как высота столбов или стволов может быть увеличена или уменьшена без учета их толщины. Ни одна из статуй не бывает выше человеческого роста (когда Томас Грей, автор «Элегии, написанной на сельском кладбище», посетил Амьенский собор, то он смог сказать о нем только то, что он был «обставлен тысячами *маленьких* статуй»).

В классическом храме, а следовательно, и в ренессансной церкви базы, стволы и капители колонн более или менее соизмеримы друг другу по аналогии с соотношениями между ступней, туловищем и головой нормального человека⁸⁵. Отсутствие такой аналогии между архитектурными и человеческими пропорциями заставляло теоретиков Ренессанса обвинять средневековую архитектуру в отсутствии «каких бы то ни было пропорций»⁸⁶. Двери Собора св. Петра достигают около двенадцати метров, а херувимы, поддерживающие чаши для святой воды, почти четырех. В результате посетитель как бы увеличивает свой идеальный рост по отношению к размерам постройки и по этой причине он часто заблуждается относительно ее объективных масштабов, какими бы гигантскими они ни были (Собор св. Петра, правда, полушутя, описывали как «маленький, но стройный»); между тем готический собор, гораздо меньших размеров, заставляет нас помнить о нашем реальном росте в противоположность величине постройки. Средневековая архитектура проповедует христианское смирение; классическая и ренессансная архитектура провозглашают достоинство человека.

6

Все это сводится к старому вопросу: «Когда люди Ренессанса гордились оживлением или возрождением искусства и культуры, представляли ли они себе это оживление или возрождение как спонтанное восстановление культуры как таковой (сравнимое с весенним пробуждением природы) или как сознательное оживление классической культуры?»⁸⁷ На этот вопрос нельзя ответить без системных и исторических оговорок.

Для Петрарки эта альтернатива была бы лишена всякого смысла. Она появилась на свет тогда, когда, начиная с Боккаччо, возрождение литературы стали сопоставлять с возрождением живописи и скульптуры, проблема обострилась в самом начале XV века, когда в архитектуре возобладало классическое влияние, в живописи же это влияние было минималь-

ным, в ней преобладал натурализм, как, например, у Мазаччо. Однако вскоре пропасть между различными областями культурной деятельности, а также пропасть между двумя постулатами: «назад к природе» и «назад к классикам», начали сближаться, теория пропорций сблизила изобразительные искусства с архитектурой (и архитектуру с музыкой)⁸⁸, а понятия инвенции (выдумки, разнообразия. — *Ред.*), композиции и вдохновения связали искусство с литературой.

Таким образом была подготовлена почва для общего, хотя и временного, примирения; для такого толкования истории, которое рассматривало варварские разрушения и церковное уничтожение классических ценностей как два аспекта одного и того же бедствия, излечимого одним и тем же средством⁸⁹. Была подготовлена почва и для эстетической теории, которая до конца Ренессанса не сопротивлялась серьезно этому противоречию, скорее опираясь на него, чем ослабляясь им. Теория разрешила противоречие между «обращением к природе» и «обращением к античности» тем, что считала само классическое искусство высшей и «истинной» формой натурализма, исходя из того, что *natura naturans** лишь подразумевает, а не обладает совершенством *natura naturata***. «Античное, — говорит Гете, — есть часть природы, и поистине, когда оно нас волнует, — часть естественной природы»⁹⁰.

Когда Дюрер, писавший около 1523 года, обсуждает *Wiedererwachung*, он, как честный человек, приписывает его итальянцам и начало его датирует примерно годами зрелости Джотто (или, другими словами, примерно временем рождения Брунеллески)⁹¹. Характерно, что выражение «искусство» он частью применяет к живописи (*die Kunst der Malerei*), а частью — к теории пропорций человеческого тела (*die Kunst, die Menschea zu messen*), но в обоих случаях он не оставляет никаких сомнений в том, что «извлеченное на свет после тысячелетней утраты» искусство «у греков и римлян» достигло совершенства и славы и «погибло вместе с падением Рима»⁹². Для Дюрера различие между «возрождением искусства» и «возрождением классического искусства» перестало быть альтернативой. То же самое, правда, на новой ступени исторического знания и систематизации, относится к великому координатору и, если угодно, компилятору Джорджо Вазари.

Он первым с определенностью заявил о кровном родстве

* творящая природа — латин.

** сотворенная природа — латин.

трех изящных искусств «как дочерей одного отца — рисунка»⁹³, объединив их в одном труде, в то время как все его предшественники писали или предпочитали писать об архитектуре, скульптуре и живописи в отдельных трактатах. Вазари первым представил разрушительное насилие варваров и «чрезмерное усердие новой христианской религии» как общие причины одной катастрофы, а не как два не связанных друг с другом бедствия⁹⁴. Он видел в «возрождении искусства» тотальное явление, которое он окрестил общим названием *la rinascita*⁹⁵. С выгодной позиции 1550 года он оглядывался назад на «развитие этого возрождения» (*il progresso della sua rinascita*) как на эволюцию, проходящую три фазы (*età*), соответствующие этапам человеческой жизни, и начавшуюся, грубо говоря, с начала нового столетия. Первая фаза, сравнимая с детством, открывалась в живописи творчеством Чимабуэ и Джотто, в архитектуре Арнольфо ди Камбио и в скульптуре — семьей Пизано; вторая, сравнимая с юностью, определялась деятельностью Мазаччо, Брунеллески и Донателло; третья, знаменовавшая зрелость, началась с Леонардо да Винчи и достигла кульминации в творчестве Микеланджело, воплотившего идеал *uomo universale*^{**96}. Вазари разбил свои «Жизнеописания» на три части, а в общем вступлении к этой триаде (*Proemio delle Vite*), равно как и в отдельных предисловиях, предваряющих каждую из трех частей, он попытался определить отдельные этапы *rinascita* в целом.

Общее вступление не оставляет сомнения в том, что, по мнению Вазари, новый расцвет искусства обязан своему появлению возврату к классической античности: «Гении, которые пришли ему [то есть Чимабуэ] на смену, прекрасно умели отличать хорошее от плохого и, оставив прежний стиль, обратились к подражанию классическому искусству со всем своим умением и талантом»⁹⁷. Однако во вступлении к первой части, там, где речь идет о треченто, классическое влияние не упоминается вовсе, а Джотто рассматривается как натуралист до такой степени, что именно ему приписывают введение знаменитого насекомого, «обманывающего зрение» в постклассическое искусство (согласно Вазари, он украсил нос фигуры, только что законченной его «учителем» Чимабуэ, мухой, которую пожилой господин несколько раз пытался смахнуть). Во вступлении ко второй части, посвященной кватроченто, Ваза-

* возрождение — *итал.*

** универсальный человек — *итал.*

ри проводит, о чем уже говорилось выше, характерные различия между деятельностью Брунеллески, вновь открывшего античную архитектуру, Донателло, соперника древних скульпторов, и Мазаччо, чей стиль для него никогда не ассоциировался с античным искусством. Только во вступлении к третьей части, описывая решающий третий этап (*terza età*), он дает полное и самое широкое признание влияния античности.

Подводя итог развитию искусства в целом, Вазари показывает постепенную реализацию пяти художественных качеств или принципов (*aggiunti*): правило, порядок, мера, рисунок и «манера» (последний принцип сводится к тому, что можно назвать интуитивным синтезом, с помощью которого из индивидуального опыта художник вырабатывает «тип» красоты, свойственный ему одному). Во всех этих отношениях Джотто и «все художники первого этапа» имеют изъяны, хотя они уже «стали осознавать главные принципы» (*principi di tutte queste difficoltà*), добившись определенных успехов в правдоподобии, колорите и композиции. Мастера второго этапа достигли значительных успехов; однако им не удалось достичь того сочетания точности, изящества и свободы, которое для Вазари и есть совершенство: их произведения, как бы похвальны они ни были, имели в себе нечто «сухое» и мало соответствовали классическим стандартам в деталях, даже тогда, когда «фигура в целом была согласна с античностью» («*wir wollen dem Naturalisten sein Vergnügen lassen*»*, — писал Генрих Вёльфлин в 1898 году, говоря о предосудительной детали в «Марсе и Венере» Пьеро ди Козимо).

«Те, однако, кто пришли после них, — продолжает Вазари, — увидели, как восстают из земли некоторые классические произведения, упоминаемые Плинием, в том числе такие знаменитые, как Лаокоон, Геркулес, могучий Бельведерский торс, Венера, Клеопатра, Аполлон и бесчисленное множество других; и они, в их нежности и точности (*dolcezza e asprezza*), с их полнокровными и воссоздающими величайшую красоту реальной жизни очертаниями, с их позами, свободными и подвижными, с весьма грациозным изяществом (*graziosissima grazia*), вызвали исчезновение (*fuono sagione di levar via*) некой определенной, сухой, жесткой и угловатой манеры», к которой «от излишнего старания» пришли мастера второй половины XV века от Пьеро делла Франческа и Кастаньо до Боттичелли,

* «доставили удовольствие натуральному» — *нем.*

Мантеньи и Синьорелли. Их «ошибки» были преодолены Леонардо да Винчи, который «помимо живости и смелости рисунка и помимо передачи всех мельчайших подробностей натуры такими, как они есть, поистине сообщил своим фигурам движение и дыхание жизни, основываясь на добрых правилах (*la buona regola*), лучшем порядке, правильной мере, совершенном рисунке и божественной грации». После вклада Джорджоне, Рафаэля, Андреа дель Сарто, Корреджо и других вершина искусства была достигнута «божественным Микеланджело Буонарроти» — «высшим авторитетом» во всех трех искусствах, превзошедшим не только своих непосредственных предшественников, которые «уже почти что победили природу» («*costoro che hanno quasi che vinto già la natura*»), но и знаменитейших древних мастеров, «которые, без сомнения, столь похвально ее превзошли» («*che si lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono*»)⁹⁸.

Нечего и говорить, что этот вывод полон непоследовательностей, за которые Вазари подвергался серьезным нападкам. Два его «принципа», а именно «правило» и «порядок», перенесены на скульптуру и живопись из архитектуры. Пытаясь доказать постепенную и, если можно так выразиться, саморазвивающуюся эволюцию по направлению к все большему правдоподобию, он признавал важность таких сенсационных открытий, как находки Лаокоона или Аполлона Бельведерского. Вазари пришел к тому, что ни он, ни его читатели уже не могли точно определить, чем же эта эволюция была обязана возрастающему приближению к натуре, а чем более глубокому знакомству с античностью.

Из того, что было сказано, понятно, что эти непоследовательности были почти неизбежны в тот момент, когда первоначально расходившиеся линии развития двух форм художественной практики (архитектура и изобразительные искусства) совпали в одной точке и два первоначально столь различных исторических принципа (возврат к природе и возврат к античности) примирились друг с другом. Однако в одном отношении Вазари внес ясность: он систематизировал терминологию.

Термины, связанные с временными отношениями, по самой своей природе неопределенны. Взятые сами по себе слова «*antiquus*» и «*antico*» обозначают только «нечто старое» или «прошедшее», но вовсе не обязательно нечто «античное» в противоположность «чему-то другому», что последовало за этим. Взятые сами по себе слова «*modernus*» (явно введенное Кассиодором) и «*moderno*» обозначают только нечто «недавнее» или

«сегодняшнее», но не обязательно «современное» в противоположность «чему-то другому», что было раньше. Ченнино Ченнини, как мы помним, утверждал, что Джотто сделал искусство живописи «современным». Филарете и Манетти, однако, говорили о старых зданиях, построенных заальпийскими архитекторами (стиль которых мы бы назвали готическим), как о *moderni*, называя постройки, возведенные в новом, «ренессансном» стиле *antichi* или *alla romana et alla antica*⁹⁹. Такое применение термина *moderno* было настолько устойчивым, что Виньола все еще пользовался им, говоря о вызывавших горячие споры готических частях фасада Сан Петронио в Болонье. Большинство неитальянских авторов XV и XVI веков, в особенности в Испании, пользовались им для отличия современной, по существу позднеготической традиции от занесенного извне чисто итальянского стиля Высокого Возрождения¹⁰⁰. И наоборот, один из болонских соратников Виньолы воспользовался словом *vecchio* (в то время употреблявшимся в Риме и во Флоренции как синоним «старомодного» и «устаревшего», а потому как антоним *antico*) в смысле «классический»¹⁰¹. Вместе с тем болонский академик более позднего времени мог применить священное в то время выражение «*gli antichi*» по отношению «к сухим и тощим» живописцам, работавшим до Высокого Возрождения¹⁰².

Короче говоря, во времена Вазари господствовала неразбериха, усугубленная тем, что те самые греки, которые дали имя достославной *maniera greca*, некогда создали тот классический стиль, который достиг апогея в искусстве римлян.

Полностью отдавая себе отчет в этой неразберихе и прямо заявив о намерении помочь читателям лучше разобраться в отличии между *vecchio* и *antico* («старое» и «античное»), Вазари изобрел несколько громоздкую, но вполне последовательную терминологию. Термин «*maniera vecchia*»**, как он объясняет, применим только к стилю «*greci vecchi e non antichi*»***, что равнозначно тому, что мы называем византийским или византизирующим. Термин «*maniera antica*»****¹⁰³ следует ограничить тем, что можно назвать «*la buona maniera greca antica*»*****¹⁰⁴ и что равнозначно нашему понятию «классическое».

* в римском или античном духе — *итал.*

** «старая манера» — *итал.*

*** «старых, но не античных греков» — *итал.*

**** «античная манера» — *итал.*

***** «добрая античная греческая манера» — *итал.*

В архитектуре живописной *maniera greca* соответствует «*maniera tedesca*»* (не следует забывать, что ни Вазари, ни какой-либо другой автор XVI века, менее всего в Италии, не применяли прилагательное *gotico*), которая также может называться *vecchia*. Для того чтобы отличать искусство своего времени как от «устаревшего» стиля Средних веков, так и от «классического» стиля античности, Вазари предлагает называть его тем самым термином, который применялся только к Средним векам, то есть термином «*moderno*». Согласно терминологии Вазари, это слово не означает больше стиля, противоположного «*buona maniera greca antica*», а означает возрожденную *buona maniera greca antica* и противопоставленную ее изначальному смыслу. Часто сопровождаемый такими эпитетами, как «добрый» или «славный»¹⁰⁵ (*buona maniera moderna; il moderno si glorioso*), термин «*moderno*» становится, таким образом, синонимом стиля «Возрождения», отличного от стиля Средних веков. В более узком смысле он может быть ограничен Высоким Возрождением или искусством чинквеченто (*terza età*) в противоположность двум более ранним стадиям *rinascita*. Так, например, во вступлении к второй части Вазари хвалит Мазаччо за то, что он «вывел на свет ту современную манеру (*quella maniera moderna*), которой тогда и вплоть до наших дней пользовались все художники»; но во вступлении к третьей части он прославляет Леонардо да Винчи за то, что тот «зложил фундамент того третьего стиля, который мы решили назвать современным» («*dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna*»).

Вполне понятно, что такое смелое изменение современного словоупотребления очень медленно прививалось. В тех случаях, когда контекст не оставлял повода для сомнений, Вазари по старой привычке пользовался словом «*moderno*» в смысле «не классический» (то есть средневековый) вместо «не средневековый» (то есть нынешний)¹⁰⁶. Со временем начало этого «современного», естественно, все более отодвигалось в наши дни: например, Музей современного искусства по большей части не содержит ничего, что было бы старше второй половины XIX века. Видимо, стоит согласиться с ограничением термина «современный» тем, что называется «четвертым периодом истории», существенно отличным от Ренессанса и начавшимся примерно в 1600 году, а сейчас как будто приближа-

* «немецкая манера» — *итал.*

ющимся к своему завершению¹⁰⁷. Все эти недавние перемены предполагают трехчастную систему периодизации, первая важная демаркационная линия которой проходит в западноевропейских анналах между античностью и Средними веками, а вторая между Средними веками и тем, что Вазари и его современники предлагали называть «современной» эрой.

7

Начиная с четырнадцатого и вплоть до шестнадцатого столетия во всей Европе люди Возрождения были убеждены в том, что период, в котором они живут, был «новым веком», столь же отличным от средневекового прошлого, как средневековое прошлое отличалось от классической древности, а также в том, что их век отмечен сознательным стремлением возродить культуру классической древности. Вопрос в том, правы они были или нет.

На основе того факта, что гораздо раньше Петрарки, особенно в IX и XII столетиях, довольно много ученых вслушивались в латинские стихи, кое-что понимали в философии Платона и даже сличали и исправляли классические тексты, делался вывод, что гуманисты Ренессанса пытались «продавать» свою ученость как нечто новое, потому что «новизна их товара повышала его цену в глазах некоторых» и что те расхождения, которые могут быть обнаружены между ними и их средневековыми предшественниками, заключались «скорее в количестве, чем в качестве»: «В ту или другую эпоху существует различие в количестве работы, потраченной в каждом виде деятельности, в количестве занятых этой работой людей... Короче говоря, Ренессанс в XIV веке отличается от других возрождений не по существу, а количественно»¹⁰⁸. Однако действительно ли поэты и ученые Каролингской эпохи делали то же самое, что Петрарка и Лоренцо Валла; был ли «платонизм» XII века действительно тем же платонизмом, что у Марсилио Фичино или у Пико делла Мирандола? Это как раз то, что требуется доказать. Утверждать, что две формы гуманизма отличаются друг от друга только «количественно», все равно что говорить, будто крестовые походы отличались от более ранних экспедиций в Святую землю только большим количеством участников и более активной пропагандой.

В истории, поскольку она имеет дело с поступками людей, эффект деятельности тысячи человек не эквивалентен эффекту деятельности одного человека, хотя бы помноженной на тысячу. И, что еще важнее, учитывается не только то, что люди делают, но и то, что они думают, чувствуют, во что верят: судь-

ективные эмоции или убеждения не более отделимы от объективных поступков или достижений, чем «качество» от «количества». Вера магометан в призвание Пророка, вера христиан в Евангелие, истолкованного Отцами церкви, вера современного американца в свободное предпринимательство, науку и воспитание — все эти верования определяют или по крайней мере содействуют определению сущности магометанской, христианской и современной американской цивилизаций, невзирая на доказательства «истинности» того, во что верят люди.

Как заметил один автор, «девушка восемнадцати лет, в платье, которое носила ее бабушка, когда ей было восемнадцать, может быть более похожей на свою бабушку, какой она была в то время, чем на саму себя; тем не менее девушка не будет чувствовать или поступать так, как чувствовала и поступала ее бабушка за сто лет до этого»¹⁰⁹. Правда, если девушка привыкнет к бабушкиному платью, будет носить его все время и убедится, что оно ей больше к лицу и больше подходит, чем то, которое она носила раньше, то она не сможет не приспособить своих движений, манер, речи и даже чувств к своей обновленной наружности. С ней произойдет внутренняя метаморфоза, которая если и не превратит ее в двойника бабушки (да никто и не требовал этого от Ренессанса в отношении его к классической античности), то заставит «чувствовать и действовать» совершенно иначе, чем она это делала, когда носила широкие брюки и куртки для поло: перемена костюма будет служить показателем, а позднее и гарантией, перемены в ее сердце.

Однако ощущение «метаморфозы», свойственное человеку Возрождения, было бóльшим, чем просто перемена в его сердце: эту метаморфозу можно описать как опыт, интеллектуальный и эмоциональный по содержанию, но почти религиозный по характеру. Такие антитезы, как «мрак» и «свет», «сон» и «пробуждение», «слепота» и «прозрение», которые, как мы помним, служили отличительными признаками «нового века» по отношению к средневековому прошлому, были заимствованы из Библии и творений Отцов церкви, о чем уже говорилось. Не менее очевидно религиозное происхождение и глубокий смысл таких слов, как «revivere», «reviviscere» и особенно «renasci»^{*110}. Достаточно сослаться на текст Евангелия от Иоанна: «Если кто не родится свыше, не может увидеть

* «оживать», «оживлять», «возрождать» — *итал.*

Царствия Божия»¹¹¹ — *locus classicus* — для того, что Уильям Джеймс описал, назвав опытом «дважды рожденного человека».

Как мне кажется, такого рода заимствования не следует истолковывать как недостаток оригинальности или искренности: величайшие мастера прибегали к пересказу, даже просто к цитированию как приему усиления. Чтобы выразить муку Спасителя, поверженного под тяжестью креста, Дюрер повторил позу Орфея, убиваемого Менадами; дабы передать чувство наивысшего упования в «*Dona nobis pacem*» («Даруй нам мир») и как высшей торжественности в «*Gratias agimus tibi*» («Возносим Тебе благодарения») Бах заимствовал тему обеих фуг у св. Григория; а Моцарт для создания соответствующей атмосферы в финале «Волшебной флейты» превратил старинный хорал «*Herr Gott, vom Himmel Sieh darein*» («Господи, с неба воззри») в *cantus firmus* (устойчивый напев) «*Der, welcher wandelt diese Strasse voll Beschwerde*» («Грядущий по этому многострадальному пути»), используя в оркестровом сопровождении повторяющуюся скрипичную тему, заимствованную из арии «*Blute nur*» («Истекай же кровью») в «Страстях по Матфею» Баха. Когда люди Возрождения, вместо того чтобы описывать новый расцвет искусства и литературы просто как *renovatio*, прибегали к религиозным понятиям возрождения, просветления и пробуждения¹¹², можно предположить, что они это делали под влиянием подобного же импульса: они испытывали чувство второго рождения, чувство слишком радикальное и слишком интенсивное, чтобы его можно было выразить на другом языке, кроме языка Священного Писания¹¹³.

Таким образом, самосознание Ренессанса необходимо воспринимать как объективное и отличительное «обновление»¹¹⁴ даже в том случае, если бы удалось доказать, что это был своего рода самообман. Однако дело обстоит иначе. Следует признать, что Ренессанс, подобно строптивому юнцу, восстающему против родителей и ищущему поддержки у дедов, был вполне готов забыть или отвергнуть то, чем он в конце концов был обязан своим прародителям, то есть Средним векам. Ученье, сколь велика эта задолженность, — святая обязанность историка. Но после того как она учтена, баланс, думается мне, останется в пользу ответчика; действительно, некоторые его неучтенные долги в конечном счете оказались компенсированы не предъявленными ему счетами.

Видимо, не случайно итальянским Ренессансом наиболее активно интересовались те, в чьи профессиональные интере-

сы вовсе не входят эстетические аспекты цивилизации: историка, изучающие экономическое и социальное развитие, политическую и религиозную ситуацию и особенно, естественные науки¹¹⁵, только в виде исключения — литературоведы и едва ли когда-либо историки искусства.

Исследователю литературы будет трудно отрицать, что Петрарка, помимо того что «вернул водам горы Иппокрены их прежнюю прозрачность», установил новые критерии словесной выразительности и эстетической восприимчивости как таковой. Возможно, разница только в нюансах, но христианский неоплатонизм, лежащий в основе «*Dolce stil Nuovo*» («сладостного нового стиля»), кажется более субъективным и светским в «*Canzoniere*» Петрарки, чем в «*Vita Nuova*» и «*Divina Commedia*» Данте, само имя Лауры связано с понятием славы, даруемой Аполлоном, а имя Беатриче ассоциируется с искуплением, обеспеченным Иисусом Христом. Существенным отличием является и то, что Петрарка, определяя последовательность частей в сонете, основывал свой выбор на представлениях о благозвучии («Я собирался изменить порядок первых четырех станс так, чтобы первое четверостишие и первое трехстишие стали вторыми и наоборот, но я от этого отказался, ибо в таком случае более насыщенный звук оказался бы посередине, а более пустой в начале и в конце»); Данте же анализировал содержание каждого сонета или канцоны по «частям» или «частям частей» в соответствии с принципами схоластической логики¹¹⁶. Вне сомнений, что задолго до «эпохального» восхождения Петрарки на вершину горы Венту некоторые епископы и профессора бродили по горам, однако столь же несомненно, что он первый описал свои переживания так, что независимо от того, нравится он вам или нет, вы вынуждены либо хвалить его как человека глубоко чувствующего, либо порицать как человека сентиментального.

Точно так же и историк искусства независимо от количества спорных деталей, которое он найдет в картине, набросанной Филиппо Виллани и дополненной Джорджо Вазари, будет вынужден признать тот основополагающий факт, что первый решительный разрыв со средневековыми принципами изображения видимого мира с помощью линии и цвета произошел в Италии на исходе тринадцатого века; что второе фундаментальное изменение, начавшееся скорее в архитектуре и скульптуре, чем в живописи, и предполагавшее интенсивное приобщение к классической древности, произошло в начале пятнадцатого, и что третья, венчающая стадия общего развития,

объединившая все три искусства и временно сгладившая двойственность натуралистической и классицистической точек зрения, началась на рубеже шестнадцатого века.

Когда мы сравниваем Пантеон, построенный около 125 года нашей эры, с одной стороны, с церковью Богоматери в Трире, примерно 1250 года нашей эры (одной из очень немногих центральных построек, возникших в готическую эпоху), а с другой — с виллой Ротонда Палладио, примерно 1550 года нашей эры, мы не можем не согласиться с автором письма к Льву X, который чувствовал, что, несмотря на более длительный разрыв во времени, постройки его века гораздо ближе к тем, что возникли при римских императорах, чем к тем, которые относятся «к времени готов». Без учета всех различий, у виллы Ротонда больше общего с Пантеоном, чем у обеих построек — с церковью Богоматери в Трире, несмотря на то, что церковь Богоматери в Трире и виллу Ротонда разделяют около трехсот лет, а Пантеон и церковь Богоматери — больше одиннадцати веков.

Видимо, нечто весьма значительное должно было произойти между 1250 и 1550 годами. Когда мы сопоставим две постройки, появившиеся за это время в одно и тоже десятилетие, но по разные стороны Альп, — церковь Сант Андреа в Мантуе Альберти, начатую в 1472 году, и хор церкви св. Зебальда в Нюрнберге, законченный как раз в том же году, — мы можем точно утверждать, что это решающее событие произошло в XV веке и на итальянской земле.

Нам, мудрым историкам искусства XX века, легко утверждать, что стиль Брунеллески не был таким уж неожиданным отступлением от средневекового прошлого, как это казалось его современникам и ближайшим последователям. Мы замечаем, что в Сан Лоренцо и Санто Спирито господствует ощущение пространства более сходное с тем, которое преобладает в некоторых испанских и южнонемецких церквях, чем с тем, которое воплотилось в базилике Максенция, и что во многих творениях Брунеллески обнаруживается влияние тех романских и дороманских построек, которые он с раннего детства мог видеть в своей родной Тоскане¹¹⁷. Однако, вне сомнения, архитектура Брунеллески основана скорее на классической, чем на средневековой системе пропорций и задумана в системе скорее однофокусной, чем так называемой рассеянной перспективы. Было бы преувеличением утверждать, что «всякое влияние классического Рима можно исключить из ранней стадии ренессансного стиля, не нарушая его развития»¹¹⁸, сколь-

ко бы его зачинатели ни были в долгу перед «тосканским Проторенессансом». Последние исследования подтверждают первоначальную традицию раннего посещения Брунеллески Рима еще до начала его практической деятельности как архитектора, которое оспаривалось современной критикой или относилось к более позднему времени¹¹⁹. И если верно то, что знакомство с Сан Пьеро Скераджо, с Санти Апостоли, с Сан Миньято и с Бадиа во Фьезоле подготовило его к восприятию римских памятников, то не менее верно и то, что восприятие римских развалин сделало его (с юности считавшего готику Флорентийского собора и Санта Кроче живым стилем) способным оценить значение Сан Миньято, Сан Пьеро Скераджо, Санти Апостоли и Бадиа во Фьезоле.

* * *

Когда венецианский фальсификатор, работавший между 1525—1535 годами, создал копию, которая, как он надеялся, сойдет за подлинный греческий рельеф V или IV века до нашей эры, он ловко объединил две фигуры, заимствованные с подлинной аттической стелы (греческая скульптура была более доступной и ценимой в Венеции, чем в Риме и во Флоренции), и немного видоизмененные варианты двух широко известных статуй Микеланджело: «Давида» и «Воскресшего Христа» из церкви Санта Мария Сопра Минерва.

Этот сам по себе обыденный случай дает возможность увидеть то, что было достигнуто Ренессансом. Творения великого скульптора чинквеченто казались современникам не менее, если не более, классическими, чем греческие и римские подлинники (аналогичную роль играли на севере «обнаженные фигуры» Альбрехта Дюрера); или, иначе, греческие и римские подлинники казались им не менее, если не более, современными, чем творения великого скульптора чинквеченто. Венецианский фальсификатор рассчитывал на то, что в его время не видели существенной разницы между *buona maniera greca antica* аттического рельефа и *moderno si glorioso** Микеланджело. Потребовалось четыреста лет, чтобы отделить их друг от друга¹²⁰.

* славная современность — *итал.*

Глава II

РЕНЕССАНС И «РЕНЕССАНСЫ»

На первый из наших предварительных вопросов можно, таким образом, ответить утвердительно: да, был Ренессанс, «начавшийся в Италии в первой половине четырнадцатого столетия, распространивший свои классицизирующие тенденции на изобразительные искусства в пятнадцатом веке и оставивший свой отпечаток на всей культурной деятельности в остальной Европе». Остается второй вопрос: можно ли обнаружить качественные или структурные различия, в противовес только количественным, для того чтобы отличить не только упомянутый Ренессанс от более ранних, видимо, аналогичных ему возрождений, но также отличить эти более ранние возрождения друг от друга. А если так, то можно ли оправдать определение последних как чисто средневековых явлений?

Мы все согласны с тем, что решительное отчуждение от античности, которое характерно для зрелой и поздней стадии того, что называется готическим стилем, проявлялось, за некоторыми исключениями, в каждом произведении искусства, созданном к северу от Альп примерно около середины тринадцатого и до конца пятнадцатого века, а также служило предварительным условием даже в Италии для кристаллизации *buona maniera moderna*, однако не было результатом постепенного ослабления классических традиций. Напротив, это была лишь самая нижняя точка волнообразной кривой, выявляющей ритм то отдалений, то сближений (*rapprochements*); именно потому, что византийское искусство никогда не достигло самой нижней точки, оно не смогло бы создать полноценного Ренессанса, даже если бы Константинополь не был завоеван турками в 1453 году¹.

I

Первое из этих сближений (уже «угаданное», как мы помним, Антонио Манетти) известно под названием Каролингского возрождения или, согласно обозначению, принятому в кругу самого Карла Великого, как Каролингское «*renovatio*»². Во время и после распада Западной Римской империи взаимосвязанные и перекрещивающиеся процессы варваризации,

ориентализации и христианизации привели к почти полному затмению классической культуры вообще и классического искусства в частности. Оазисы сохранились в таких областях, как Италия, Северная Африка, Испания и Южная Галлия, в которых мы наблюдаем пережитки того, что можно назвать «sub-antique»* стилем; по крайней мере в двух центрах мы встречаемся с фактами скорее возрождения, чем просто пережитков. Определенные усилия приобщения к латинским образцам наблюдаются в Англии, которая создала, например, *Codex Amiatinus*, а в скульптуре — кресты из Рутвелла или из Бьюкастла, и где классическая традиция всегда оставалась силой, как более устойчивой, так и более осознанной (как в смысле пуризма, так в смысле романтики), чем на материке. Своего рода греческое или ранневизантийское возрождение, видимо, вызванное или по крайней мере поддержанное наплывом художников, бежавших от арабского завоевания или иконоборческих преследований, имело место в Риме в VII и VIII веках, откуда оно отчасти распространилось по другим областям полуострова³. Но как раз те области, которым суждено было образовать ядро Каролингской империи — северо-восток Франции и запад Германии, — представляли собой своего рода культурный вакуум по отношению к классической традиции.

Как это часто бывает в истории (достаточно вспомнить образование готического стиля в сравнительно непродуктивной до этого области Иль-де-Франс или сложение как Высокого Ренессанса, так и раннего барокко в Риме, где не родился и не учился никто из больших мастеров), именно в таком вакууме произошло накопление и слияние сил, которые привели к новому синтезу — первой кристаллизации своеобразной северо-западной европейской традиции. Главной среди этих сил была сознательная попытка восстановления римского наследия, в котором «Рим» означал Юлия Цезаря и Августа наравне с Константином Великим. Когда Карл Великий принялся за реформу политической и церковной администрации, за реформу счета и календаря, искусства и литературы и — в качестве базы для всего этого — за реформу письменности и языка (документы его собственной канцелярии, восходящие к ранним годам его правления, еще достаточно безграмотны), ведущей его идеей было «*renovatio imperii romani*»**. Для этого ему пришлось пригласить британца Алкуина как главного советника

* «как бы античным» — латин.

** «обновление Римской империи» — латин.

по делам культуры (подобно тому как его внуку, Карлу Лысому, пришлось обратиться к помощи ирландца Иоанна Скота для получения от него удовлетворительного перевода с греческого Псевдо-Дионисия Ареопагита); однако все эти старания были, пользуясь фразеологией того времени, направлены лишь к тому, чтобы добиться наступления «*aurea Roma iterum renovata*»*.

Реальность и размах этого движения не могут быть поставлены под вопрос. В течение VII и VIII столетий, когда даже в Англии такой культурный человек, как Альдхельм Мальмсберийский (около 640—709 года), нападал на языческую религию и мифологию с такой же одержимостью, как когда-то Тертуллиан или Арнобий, когда изложение Гомера и Вергилия, уже сведенное «Диктисом» и «Даресом» в нечто подобное «*des procès-verbaux*»** дошло до полного инфантилизма в анонимном «*Excidium Troiae*»***, копировались лишь немногие римские поэты и еще более немногочисленные римские прозаики⁴: статистический обзор палимпсестов, в которых как верхний, так и нижний тексты относятся ко времени до 800 года, показал, что по крайней мере в двадцати пяти случаях из сорока четырех ортодоксальные религиозные тексты были наложены на светские латинские, в то время как обратное — показательный контраст к практике последующих столетий — случается лишь дважды⁵. Ныне мы можем читать латинских классиков в оригинале главным образом благодаря энтузиазму и мастерству каролингских переписчиков.

Без сомнения, заказчики и советчики этих переписчиков хорошо усвоили урок. Их нередко превосходные стихи в классических размерах составляют четыре толстых тома «*Monumenta Germaniae Historica*»****, и их ухо сделалось необыкновенно чувствительным к тонкостям латинской прозы. Благодаря Карлу Великому, как пишет величайший представитель каролингской учености Лу из Ферьера (человек, сличавший и правивший классические тексты с разборчивостью, достойной современного нам филолога), и благодаря Эйнгарду, биографу великого императора, науки подняли голову; после же (подразумевается правление Людовика Благочестивого, поразившее Лу как полная противоположность столь яркому началу) они

* «обновление Золотого Рима» — латин.

** «судебные протоколы» — франц.

*** «Падение Трои» — латин.

**** «Исторические памятники Германии» — латин.

снова были унижены, так что писатели «начинают заблуждаться, забывая о достоинствах Цицерона и других классиков, с которыми лучшее христианские авторы пытались соперничать»⁶. В творениях Эйнгарда, поистине эпохальных, поскольку он стремился возродить жанр биографии как один из жанров изящных искусств, принимая за образец «Жизнеописания императоров» Светония, вместо того чтобы довольствоваться простодушным накоплением вымышленных фактов и не менее простодушными панегириками, Лу все еще находит то «изящество мысли, ту утонченность идейной связи», которыми он любит у классических писателей (для него просто-напросто *auctores*).

В искусстве движению «назад к Риму» приходилось бороться с ориентализирующими тенденциями и с островными влияниями. Те же Британские острова, которые в докаролингские времена были столь надежным убежищем классической традиции, примерно в ту же эпоху начали создавать антинатуралистический «кельто-германский» линейный стиль, или иступленно выразительный, или застывший и геометрический, который противодействовал классической традиции и в конце концов восторжествовал над ней. Однако на каролингском материке эти противоборствующие силы скорее стимулировали, чем ослабляли энергию движения *renovatio*.

Дворцовая капелла Карла Великого в Аахене в общих чертах была создана по образцу Сан Витале в Равенне времен императора Юстиниана; но ее западный фасад напоминает римские городские ворота, а ее внешний вид был оживлен не восточными слепыми аркадами, как в Сан Витале, а классическими коринфскими пилястрами, примененными совершенно сознательно. В портале монастырских ворот в Лорше полихромная облицовка стен следует докаролингской традиции; но ее структурная концепция, не говоря о капителях пилястров, обнаруживающих тот же классицизирующий дух, что и капители дворцовой капеллы в Аахене, перекликается с Аркой Константина, а возможно, и с Колизеем. Идея соединения башен с базиликой, столь важная для развития церковной архитектуры зрелого Средневековья, возникла, по-видимому, в Малой Азии, а план базилики был пересмотрен «*gotano more*»^{*} по образцу базилик Сан Пьетро, Сан Паоло и Сан Джованни ин Латерано. Как показал Рихард Краутхеймер⁷, постройки, воз-

* «по римскому обычаю» — *латин.*

двигнутые во времена Константина, были, с точки зрения каролингских архитекторов, не менее, а быть может, даже более «классическими», чем Пантеон или Театр Марцелла, точно так же как Лу из Ферьера находил и приветствовал «*Tulliana gravitas*»* у христианских Отцов церкви.

В декоративных и изобразительных искусствах дух «*aurea Roma iterum renovata*» был даже более заметен, чем в архитектуре. Восточный компонент сохранялся, но был нейтрализован к началу IX века, когда «*modus operandi*»** в живописи, резьбе и ювелирном деле определялся мощными влияниями, идущими с Британских островов и из Италии, где, как уже говорилось, VII и VIII столетия были свидетелями художественного расцвета, затмить который было суждено именно тому движению, какое он вызвал на Севере⁸. Оба эти влияния, однако, подвергались сильному воздействию со стороны третьего — классической античности. Черпая из всех доступных им источников, как материальных, так и умозрительных, каролингские мастера пользовались наряду с римскими также раннехристианскими и «субантичными» прототипами, будь то книжная миниатюра или рельефы из камня и стука, резьба по слоновой кости или каменья и монеты; как и в архитектуре, здесь не делалось существенного различия между языческой и христианской античностью. Интенсивность и универсальность их усилий позволила с невероятной быстротой развиться чувству качественных ориентиров в выбранном ими «материале» и определенную легкость и свободу его использования.

В орнаментальных полосах или заглавных буквах классические мотивы — яйцевидно-остролистые узоры, пальметты, виноградная лоза и аканф — стали снова утверждаться в противовес абстрактным переплетениям и схематизированным животным орнаментам островного или «Меровингского» искусства; в изображениях фигур и предметов художники в первую очередь восприняли то положительное отношение к природе, которое было характерно для классического искусства. Более прогрессивные мастера пытались воспринимать человеческое тело как организм, подвластный законам анатомии и физиологии; пространство как трехмерную среду (один каролингский миниатюрист предвосхитил искусство XII и XIII столетий, заимствовав из раннехристианского образца настоящий

* «цицероновская солидность» — латин.

** «характер работы» — латин.

интерьер с потолком, сокращающимся по всем правилам⁹ и, наконец, свет как то, что определяет собою видимую поверхность твердых тел. Словом, они добивались своего рода правдоподобия, которое давно уже отсутствовало в западноевропейском искусстве.

Англосаксонские школы были на высоте не тогда, когда они пытались равняться на запоздалый натурализм позднесредиземноморского искусства, но когда сводили фигуры и их окружение к великолепному строгому узору плоскостей и линий; лишь в виде исключения две эти противоположности совпадали — в таких островных рукописях, как Евангелие конца VIII века из Ватиканской библиотеки и, главное, знаменитый «Codex aureus»* в Стокгольме¹⁰. Но когда материковый миниатюрист, способный соревноваться с лучшими произведениями ювелирного искусства в таких чудесах абстрактного рисунка и пламенеющего цвета, как заглавный лист рукописи «Св. Августина» середины VIII века из Национальной библиотеки в Париже, вступал в область повествовательной изобразительности, результаты были неудовлетворительными, если не сказать смехотворными, как, например, фигуры евангелистов в Евангелии Гундохина 754 года¹¹.

Если сравнить с ними евангелистов в венском «Schatzkammer Evangeliar», главном произведении так называемой «дворцовой школы» Карла Великого, то они производят такое сильное псевдоантичное впечатление, что их даже приписывали византийским мастерам, настолько мощна пластика их тел под белыми одеждами, настолько изящно они выделяются на фоне так называемого импрессионистического пейзажа¹². Мифологические фигуры, олицетворяющие планеты и созвездия в таких «Aratea» [рукописях Арата], как «Codex Vossianus Latinus 79» из Лейденской университетской библиотеки¹³, могли бы сойти с помпейской фрески. А воздушные ландшафты в Утрехтской псалтири 820—830 годов, уходящие в глубину волнистыми рядами холмов с домиками all'antica, с легкими, пронизанными светом деревьями, оживленные буколическими или свирепыми зверями и другими классическими персонификациями, напоминают стенную живопись и лепные рельефы в римских виллах и дворцах¹⁴.

Эти мифологические фигуры и классические персонификации, с нашей точки зрения, являются, быть может, самой

* «Золотой кодекс» — латин.

важной чертой Каролингского *renovatio*. Персонализации местностей, природных явлений, человеческих страстей и абстрактных понятий, а также столь привычные классические образы, как виктории, путти, тритоны и nereиды, продолжали играть свою роль в раннехристианском искусстве вплоть до начала VII столетия. Правда, к тому времени они уже сошли со сцены, и каролингские художники не только возобновили прерванную традицию, но и совершали новые экскурсии в область греко-римской иконографии. Помимо иллюстраций к «Психомехии» Пруденция (где борьба между Добродетелями и Пороками изображается по образцу римских батальных сцен, а Сладострастие появляется в облике Венеры, сопровождаемой Шутом и Купидоном) авторы миниатюр воспроизводили многочисленные картины вполне светского характера: миниатюры в научных трактатах по ботанике, зоологии, медицине или по эмблемам римских государственных учреждений, миниатюры к комедиям Теренция и к басням Эзопа, к календарям и энциклопедиям, а главное, к только что упоминавшимся астрономическим рукописям, которые более чем какой-либо другой источник передавали потомкам подлинный облик языческих богов и героев, имена которых были даны небесным светилам¹⁵. Резчики по слоновой кости, создатели гемм и ювелиры ассимилировали различные классические образцы, с одной стороны, поставляя дополнительный материал для миниатюристов, а с другой — свободно используя их рисунки.

Так каролингское искусство приобрело богатый и подлинный словарь того, на что я отныне буду ссылаться как на классические «образы»: фигуры (или группы фигур) классические не только по форме, что относится к бесчисленным мотивам, переданным античностью раннехристианскому искусству и как бы запасенным для Каролингского возрождения, но и по смыслу. Для Каролингского *renovatio* характерно то, что этим классическим «образам», включая «*gramatis personae*»* пасторалей и божеств языческого пантеона, была предоставлена свобода вырваться из первоначального контекста, не утрачивая первоначальной природы. По крайней мере в одном случае (а таких могло быть множество) каролингский «ivoirié»** украсил футляр и ручку флабеллума (литургическое опахало, чтобы отгонять мух от священника, отправляющего богослужение) сценами из «Эклог» Вергилия, едва ли подходящих для хрис-

* «действующих лиц» — латин.

** «резчик по слоновой кости» — франц.

тианского истолкования. Некоторые из арок, обрамляющих в миниатюрах изображения святых и евангелистов в Евангелии Ады, предполагаемой сестры Карла Великого, украшены почти факсимильными воспроизведениями римских камей, сохраняющих свою иконографию¹⁶. Согласно новейшим исследованиям, классическим персонификациям (например, Солнцу на колеснице, запряженной четверкой; Луне на колеснице, запряженной парой волов; Океану в обличе речного бога Эридана; Земле с двумя детьми или змеями на руках; Атласу, или Сейсмосу, раскачивающему «основание земли») в каролингскую эпоху было дозволено не только бытовать в иллюстрациях Восьмикнижия и Псалтири, где в раннехристианском искусстве они играли довольно скромную роль, но и заполнять сцены Страстей Господних, куда они, насколько нам известно, не допускались¹⁷.

За Каролингским возрождением, фактически закончившимся со смертью Карла Лысого в 877 году, последовало восемь или девять десятилетий, которые называют «столь же бесплодными, как VII столетие». Эта оценка, главным образом отражающая точку зрения историков искусства, за последнее время оспаривалась. Эпохе, которую можно назвать «темным временем» в пределах «темных веков», начали приписывать не только ряд существенных сельскохозяйственных и технических достижений, связанных с огромным и неизбежным приростом населения, но также и показательные успехи в области литературы и музыки. В музыке были введены смычковые инструменты, новая система нотописания и ошибочная, но плодотворная теория ладов; в литературе помимо нескольких чудесных гимнов интересны трогательные попытки Гросвиты из Гандерсгейма поставить Теренция на службу монастырской учености и морали и весьма субъективная хроника и воспоминания Лиутпранда из Кремоны и даже еще более личные откровения такого человека, как Ратхер Лоббский (или Веронский)¹⁸.

Все эти достижения следует, однако, рассматривать как положительные стороны отрицательного, или регрессивного, развития как своего рода реакцию на Каролингское *renovatio* — реакцию, которая, недооценивая или сбрасывая со счетов результаты несколько самонадеянной попытки построить жизнь согласно «классическим» меркам, освободила созидательные возможности, заложенные в отдельных личностях, не избегнув, однако, общего падения культуры.

Что касается искусства, то следует признать справедливым

определение времени примерно от 880 до 970 года лишь как «инкубационный период». Не раньше последней трети, а в Англии около середины X века наблюдается общий подъем художественного мастерства и выучки, возрождение это настолько заметное, что часто говорят об «Оттоновском ренессансе» в отношении произведений, созданных в Германии, и об «Англосаксонском ренессансе» в отношении произведений, созданных в Англии. Однако, несмотря на подобные названия, этот новый расцвет не относится к нашей теме. Это было возрождением во всех возможных смыслах, кроме согласованной попытки возродить античность. Пропитанное религиозным пылом клюнийской реформы, оно провозглашало христовцентрическую направленность духовной энергии, глубоко чуждую универсалистской установке, которая во времена Карла Великого и Карла Лысого пыталась перекинуть мост через пропасть, разделявшую «эру, подчиненную Благодати», от «эры, подчиненной Закону», а последнюю от «эры до закона». Литературный портрет оттоновского императора едва ли мог быть построен, как портрет Карла Великого в биографии Эйнгарда по образу римского императора; да и близкие императору люди едва ли могли обращаться к нему как к библейскому Давиду.

Лишь за немногими хорошо аргументированными исключениями возрождение, наступившее примерно с 970 по 1020 год¹⁹, черпало свое вдохновение из раннехристианских, каролингских и, что очень важно, византийских источников. Тем самым расширялся и углублялся поток, который нес с собой из эллинистических и римских истоков в море средневекового искусства классические мотивы, поставленные на службу иудейско-христианской вере. Однако немного было сделано для увеличения этого потока благодаря новым и прямым заимствованиям из области «языческой» античности. Что же касается классических «образов», то «Оттоновский ренессанс» стремился к тому, чтобы лишить их своего значения, и к тому, чтобы «деклассицизировать» (да простят мне этот неологизм) их внешний вид. Вообще говоря, искусство L'An Mil* было вдохновлено как по форме, так и по содержанию скорее пророческим видением будущего зрелого Средневековья, чем ретроспективной мечтой о классическом прошлом²⁰.

По прошествии сотни лет, когда будущее зрелое Средневековье было близко к тому, чтобы стать реальным настоящим,

* тысячного года — франц.

когда искусство приближалось к высокому романскому стилю по всей Европе и когда стиль ранней готики охватил вотчину французских королей, мы встречаемся с движением возрождения в только что обсуждавшемся здесь смысле, или, точнее, с двумя параллельными, дополняющими друг друга ренессансными движениями. Оба начались в конце XI века, оба достигли вершины в XII веке и продолжались в XIII, и оба решительно обратились к классическим источникам. Однако они отличались друг от друга как местом возникновения, так и направленностью интересов.

2

Одно из этих движений обычно, хотя и не очень точно, называется Проторенессансом XII века²¹. В противоположность Каролингскому, Оттоновскому и Англосаксонскому возрождениям около тысячного года он был явлением средиземноморским, возникшим на юге Франции, в Италии и в Испании. Хотя, по-видимому, он черпал свои силы от скрытых «кельтско-германских» тенденций (так что первоначальный вклад Бургундии оказался более жизненным, чем Прованса, а вклады Ломбардии, Апулии и Сицилии — большими, чем Тосканы и даже Рима), все же родился он вне каролингской территории, то есть в таких областях, где классический элемент был и до известной степени продолжает быть неотъемлемым элементом цивилизации; где разговорный язык оставался достаточно близким к латинскому, а памятников древнего искусства было не только очень много, но они имели в некоторых областях действительно существенное значение. Далее, в противоположность двум более ранним возрождениям Проторенессанс XII века сложился в такое время, когда, с одной стороны, в связи с урбанизацией, а с другой — в связи с развитием организованных паломничеств, не говоря уже о Крестовых походах, значение местных художественных центров, по большей части монастырских, стало вытесняться более или менее секуляризованными региональными школами (до XI века нельзя говорить о «школах Оверни, Нормандии или Бургундии», также как о «школах Реймса, Тура или Рейхенау», а до середины XII века практически не встречается профессионального светского архитектора) и была сделана попытка распространить влияние искусства на «простого человека».

Новый акцент сместился в сторону таких форм выражения, которые могли бы в наибольшей степени воздействовать на массы, столь трогательная забота об этом заметна в сочине-

ниях аббата Сугерия из Сен Дени. Неслыханных размеров достигло число распятий, гробниц святых, алтарей, украшенных образами и всякой утварью, поскольку отправляющий службу священник обычно стоял перед престолом, а не позади него, находясь таким образом во главе ведомой им общины, а не лицом к ней. Стенная живопись эмансипировалась от книжной иллюстрации, так что если оттоновские росписи уподобляются увеличенным миниатюрам, то романские миниатюры подобны небольшим стенным росписям (достаточно вспомнить незабываемое впечатление от парижской выставки доготических иллюминированных рукописей в 1954 году). Была дополнена и стенная живопись, а в странах к северу от Альп постепенно вытеснена двумя великими искусствами, которые фактически отсутствовали в дороманское время: это фигурная и повествовательная живопись на стекле и, главное, крупная скульптура в камне — виды искусства, почти забытые вплоть до второй половины XI века²² и расцвету которых было суждено превратить обитель Бога в богато украшенное общественное сооружение.

Так, впервые после падения Римской империи столкнувшись с проблемой монументальности, романские художники подошли к классическому прошлому совсем с другой точки зрения, чем их предшественники. Менее всеядные, чем каролингцы, и обратившие принцип отбора, установленный оттоновцами, в свою противоположность, создатели Проторенессанса стремились сосредоточить внимание на реальных остатках дохристианской античности, а именно на римской и галло-римской архитектуре и архитектурном орнаменте, на каменной скульптуре, на ювелирных изделиях, геммах и монетах.

Новые контакты с античностью прослеживаются почти исключительно в области трехмерных искусств, кроме тех случаев, когда живописное повествование или книжная иллюстрация требовали присутствия языческого божества или когда мастер вроде Виллара де Оннекура (профессионального архитектора!), пользуясь чернилами и пером, запечатлевал какой-нибудь классический объект. Когда конная статуя Марка Аврелия, предположительно изображавшая первого христианского императора Константина и повторенная в бесчисленных романских рельефах и свободно стоящих монументах, встречается в стенной живописи XII века, заметно, что именно современная скульптура была посредницей между живописным произведением и римским оригиналом²³. Именно в мастерской известного скульптора-ювелира Никола Верденского, и не рань-

ше 1180 года, облегающие и струящиеся волнами драпировки, столь характерные для классической скульптуры от Парфенона до императорского Рима, были впервые переведены на двухмерный язык эмали; благодаря влиянию скульптуры Парижа, Шартра и Реймса спустя лет тридцать или сорок этот стиль укоренился в живописи, книжной миниатюре и витраже²⁴.

Романская архитектура не только присвоила себе богатейший набор доселе игнорируемых деталей, но и создала ряд произведений столь убедительно антикизирующих, как фасады церкви Сен Трофим в Арле, капеллы Мазон церкви Сен Габриэль или Бадии во Фьезоле. Мастера Клюни, Отена и Боне, выкладывая трифории по образцу трифория в Порт д'Арру (влияние которого до сих пор чувствуется в слепых аркадах соборов в Лионе и в Женеве), возродили римскую технику выведения сводов над обширными, продольными пространствами. В романской скульптуре классические влияния были, если только это возможно, еще более сильными. Уже в середине XI столетия саркофаг Изарна, аббата Сен Виктора в Марселе (умер в 1049 году), возрождает, немного видоизменив, провинциальный образец, в котором как смутное воспоминание о египетских и финикийских антропоморфных саркофагах бюст и ноги покойного выступают за пределы плоскости большой мемориальной доски²⁵; в течение следующего столетия влияние римской и галло-римской скульптуры ощущается на территории от Салерно, Палермо и Монреалья до Модены, Феррары и Вероны, от Прованса и Аквитании до Бургундии и Иль-де-Франса, от Испании до Далмации и прилегающих к ней районов.

Для монументальных тенденций проторенессансной скульптуры было характерно стремление высвободить скрытое, если можно так сказать, величие, таившееся в малых по размеру, но потенциально монументальных в силу их классического родства или происхождения образцах. Так, например, образцы сирийской и византийской слоновой кости были «монументализированы» в рельефах обходной галереи Сен Сернен в Тулузе и в троне из Бари 1098 года²⁶, вызывающем горячие споры. Не менее существенную роль в этом процессе играли произведения классической глиптики.

В XII веке — сначала, видимо, в Сицилии, управляемой норманнами, и, вероятно, благодаря помощи художников, приглашенных из Византии, — древнее искусство *scalptor** снова сделалось живой практикой в Западном мире. В то время как

* резчик — латин.

немногие каролингские и оттоновские художники, интересовавшиеся классическими камнями и их менее значительными родичами — классическими монетами, довольствовались тем, что подражали им, сохраняя размеры оригинала (предпочтительно в книжной миниатюре, а не «во плоти»), их романские преемники использовали их как образцы не только, что вполне естественно, для изготовления камей или монет, для печатей или небольших металлических рельефов²⁷, но, что более удивительно, для каменной скульптуры большого размера.

Необходимо, однако, отметить, что подобная монументализация классических гемм или монет встречалась гораздо реже и не с таким постоянством на «родной» почве Проторенессанса (юг Франции и Италия), как в тех областях, которые стали главными очагами готического стиля: в королевских владениях и в Шампани. Начало этому процессу было положено в середине XII столетия в саркофаге, хранящемся в соборе в Лизьё и, вероятно, заказанном епископом Арнульфом (епископ с 1141 по 1181 год), но выполненном художником или из Иль-де-Франса, или (что, по моему мнению, менее вероятно) из Бургундии, но, во всяком случае, не норманном²⁸. Другой подходящий пример — огромный бассейн для омовения конца XII века из Сен Дени (ныне — в парижской Школе изящных искусств), на котором умело увеличенные классические геммы или монеты гармонически сочетаются с раннеготическими медальонами²⁹. Триумфальной вершиной этого процесса следует считать большие профильные головы, заполняющие распалубки внутренней западной стены Реймского собора³⁰.

Эти великолепные скульптурные головы, созданные примерно в середине XIII столетия, свидетельствуют о том, что я считаю фактом первостепенной важности: они появились в самом сердце Франции, то есть вне круга собственно Проторенессанса и не раньше конца XII века, то есть не раньше того времени, когда готический стиль перешел, как бы сказал Вазари, от своего детства к юности и зрелости и когда средневековое искусство приобрело умение встречаться с античностью на равных.

В пределах первоначальных географических границ и на начальных стадиях развития проторенессансная скульптура выбирала и толковала свои образцы в духе либо слишком эмоциональном и независимом, либо слишком холодном и подражательном, чтобы воспринять существенные качества классического искусства. Некоторые школы, в особенности бургундская и ее производные, использовали классические ком-

позиции для своего рода *transposition à la bourguignonne** как это было удачно сформулировано, принося их первоначальный характер в жертву выразительности, затемняя их смысл излишней линейностью, удлинённостью и изощренностью: фигуры кажутся уже почти что не человеческими, а их одежды «чем-то средним между тогами и современным платьем, овеваемым сильным и произвольным дыханием». Другие школы — а это относится в первую очередь к школам Прованса, античной *Provincia Romana*** — повторяли римские или галло-римские оригиналы с таким вниманием к декоративным деталям³¹, мотивам драпировок, типам лиц и фактуре поверхности, что в результате оказывались иногда в опасной близости к простому повторению, лишённому всякой выдумки. Некоторые маски и головы ангелов на фасаде собора Сен Жиль легко спутать с галло-римскими оригиналами, а, в частности, по отношению к саркофагу в Сен Гильхельм дю Дезер вопрос о том, имеем ли мы дело «с XII или IV веком», все еще *sub judice*³².

Однако в то время еще никем не было замечено, да и не могло быть замечено романскими художниками, то, что следует считать существенным принципом классической скульптуры: толкование человеческого тела как автономной единицы, в буквальном смысле «замкнутой на самой себе», отличающегося от неодушевленного мира подвижностью, контролируемой изнутри.

До тех пор пока скульптор представлял свое произведение как часть неорганической и однородной материи, существующей в выступах и углублениях, ограниченной резко очерченными контурами, но не теряющей своей однородности, он не был способен изобразить живое существо как единый организм, состоящий из отдельных, структурно различимых частей. Для того чтобы сообщить человеческой фигуре ограниченное равновесие и свободу, которые лучше всего передаются греческим словом *εὐρυστία****, и трактовать драпировки так, чтобы они казались независимыми от тела и одновременно функционально с ним связанными, необходимо было заменить однородную материю («массу») дифференцированной структурой. Последнее случилось лишь тогда, когда проторенессансная скульптура стала применяться в пределах архитектурной системы, основанной на том, что можно было бы на-

* переложение на бургундский лад — *франц.*

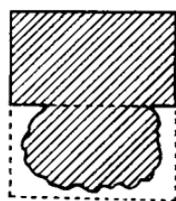
** римская провинция — *латин.*

*** уравновешенность — *греч.*

звать «осевым принципом»³³. Этот осевой принцип, преобладавший в классическом искусстве начиная с VI века до нашей эры, перестал соблюдаться после распада греко-римского мира. Он фактически не использовался в романском стиле и был восстановлен — как это ни парадоксально, но вполне понятно — лишь тогда, когда восторжествовал тот архитектурный стиль, который мы называем готическим.

В архитектуре этот стиль требовал того, чтобы масса стены и свода концентрировалась в пучках опор и ребер, их центры ясно показаны маленькими точками в тогдашних архитектурных чертежах, в скульптуре он требовал, чтобы то, что я однажды предложил называть «*relief en sautoir*», то есть форма, воспринимаемая как бы выступающей за пределы плоскости (независимо от того, существует ли эта плоскость в реальности или она только подразумевается), превратилась в форму, построенную вокруг центральной оси, находящейся в ее пределах. Выступающая за пределы плоскости фигура, первоначально, если можно так выразиться, «раздувшийся рельеф» (см. ил. в тексте, *A, B*), даже тогда, когда «фоном» этому рельефу служила в исключительных случаях колонна (см. ил. в тексте, *C*), развилась в настоящую статую, приставленную к колонне, причем оба этих составляющих возникли в результате того, что блок обтесывался не спереди или сбоку, а по диагонали (см. ил. в тексте, *D*). Этот новый подход привел как к выделению самой фигуры, так и того, что можно было бы назвать «остаточной массой», причем из того и другого образовались две цилиндрические единицы — статуя и колонна (см. ил. в тексте, *E*). Постепенно колонна становилась все тоньше, пока не исчезла совсем (см. ил. в тексте, *F*). Фигура полностью отделилась от стены и или помещалась в нише (см. ил. в тексте, *G*), или ставилась перед гладкой стеной (см. ил. в тексте, *H*), в этом случае развитие прошло полный круг. Аналогичный процесс можно наблюдать в эволюции архивольта и его декорации (см. ил. в тексте, *J*); фигуры в композиции рельефа двигаются и действуют перед воображаемым задником, напоминая актеров на подмостках небольшой театральной сцены³⁴.

Такого рода новый, вдохновленный архитектурой осевой принцип стал возможным, думается мне, только во Франции, единственной стране, граничащей как со Средиземным, так и с Северным морем, и утвердился в середине XII века. А когда спустя двадцать пять или тридцать лет³⁵ новая волна византизма (впервые заметная по вполне очевидным причинам в



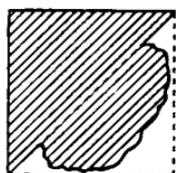
A



B



C



D



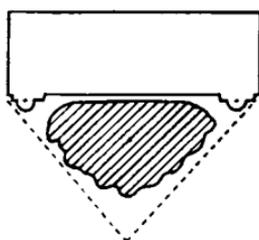
E



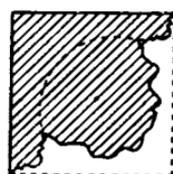
F



G



H



I

Схематическое изображение развития готической архитектурной скульптуры

A и B. Ортогональный и фронтальный разрезы романской косяковой скульптуры (церкви Сен Сернен в Тулузе, Сен Жиль в Сен Жиль дю Гар, фасад церкви Сен Трофим в Арле). C. Романская косяковая фигура прикрепленная к колонке (собор Сант Амброджо в Милане). D. Диагональный разрез романской косяковой фигуры (церковь Сен Этьен в Тулузе, двор церкви Сен Трофим в Арле, собор в Ферраре). E. Протогоthicкая косяковая фигура приставленная к колонке (собор аббатства Сен Дени, восточный фасад собора в Шартре). F. Ранняя и классическая готика. Косяковая фигура приставленная к колонке (трансепт собора в Шартре, собор в Реймсе, собор в Амьене). G и H. Последний период высокой и поздняя готика (западный фасад собора в Страсбурге). I. Архивольтная фигура высокой готики.

таких «малых искусствах», как книжная миниатюра, резьба по слоновой кости и изделия из металла, но скоро распространившаяся и на монументальную скульптуру из дерева и из камня) захлестнула всю Европу, то именно в сердце Каролингской империи, там где суждено было родиться высокой готике, — в Лотарингии, в Иль-де-Франс и в Шампани — искусство научилось вычленять все, что еще было эллинского в византийском стиле.

Вместе с Никола Верденским, стоявшим у истоков этой эволюции, в школах Лана, Санлиса, Шартра и Парижа фигуры вновь обрели просветленную одухотворенность, настолько близкую к греко-римской *humanitas**, насколько это вообще было доступно средневековому искусству. Поставленные в гибкие, подвижные позы, напоминающие классический *contrapposto*, со складками одежды, скорее подчеркивающими, чем скрывающими их пропорциональные тела, фигуры пришли в естественное, но ритмически организованное движение («*das schreitende Stehen, nun wards Wandeln*», цитируя непереводаемую фразу Вильгельма Фёге) и установили друг с другом психологическую связь.

Атмосфера ранней готики способствовала тому, что так называемый поверхностный классицизм перерос в «глубинный классицизм», который достиг вершины своего развития в школе Реймса. Достаточно упомянуть апостолов портала Страшного суда, в особенности две великолепные фигуры св. Петра и св. Павла, причем голова первой явно напоминает Антония Пия³⁶; и фигуру одного из воскресших в тимпане того же портала. Некоторые из воскресших воспроизводят фигуры усопших на римских саркофагах; другие восстают из урн, а не из могил как бы для того, чтобы показать языческий обряд сожжения в противоположность христианскому захоронению³⁷. Два борющихся чудовища на капители, относящейся примерно к 1225 году, повторяют раненого охотника и львиную лапу на римском саркофаге, который с незапамятных времен хранился в Реймсе, но никем никогда не замечался до этого времени³⁸. Следует упомянуть и знаменитого «Мужчину с головой Одиссея». Еще более знаменитая группа «Встречи Марии и Елизаветы» настолько классична по своим позам, одежде и типу лиц, что ее долгое время относили скорее к XVI, чем к XIII веку.

* человечность — латин.

Однако показательно, что именно те фигуры, которые по своему духу ближе всего к классической античности, часто труднее всего бывает вывести из определенного образца. Как пример «малых форм» можно упомянуть удивительную небольшую «*Mater Dolorosa*» («Скорбящую Богоматерь»), созданную, вероятно, вскоре после 1200 года, — любимое произведение Фёге из его коллекции, ныне в память о нем находящееся в Институте истории искусств при Фрейбургском университете³⁹. Наиболее талантливые из средневековых мастеров научились владеть языком классического искусства до такой степени, что они уже больше не нуждались в заимствовании отдельных фраз и оборотов. Необходимо считаться с возможностью того, что они вдохновлялись не столько монументальной каменной пластикой, сколько теми изящными греческими и эллинистическими бронзовыми или серебряными статуэтками, которые хорошо нам известны по слабым отголоскам в терракотовых фигурках, часто отражающих произведения монументального искусства и проникающих вплоть до Германии⁴⁰.

Итак, во Франции средневековое искусство ближе всего подошло к античному как раз тогда, когда рожденное на романском юге проторенессансное движение было втянуто в орбиту готического стиля, получившего развитие в королевском домене и в Шампани. Теперь нетрудно понять, почему в Италии аналогичная стадия не была достигнута до тех пор, пока готический стиль не пропитал собой и в известном смысле не изменил местного Проторенессанса. В Апулии и в Сицилии, управляемых норманнами и потому особенно подверженных французским влияниям, процесс этот принес свои плоды, например, в фигурных капителях из Монреалья (между 1172 и 1189 годами), которые, несмотря на недавние опровержения, не могут быть объяснены иначе, как влиянием ранней Шартрской школы, особенно Королевского портала. Здесь состоялось новое тесное сближение с античностью, и не вопреки этому влиянию, а как следствие его, и хотя ни в Королевском портале, ни в его производных нет ничего, чем мог бы быть объяснен классический словарь монреальских капителей, включая обнаженных *putti*, только опыт стиля, оживившего «осевые представления», мог позволить создателям этих капителей понять классический синтаксис⁴¹. Полагаю, что именно благодаря продолжению и усилению контакта с Францией, за последнее время подтвержденного великолепной капителью из Трои в Апулии, выполненной до 1229 года и, вне всякого

сомнения, стилистически зависимой от северного трансепта Шартрского собора, в Италии сложился классицизм, сравнимый с классицизмом Реймса. Там же, где этот контакт был более поверхностным, как, например, в Далмации, «Ева» середины XIII века, повторяющая образец *Venus Pudica* (Стыдливой Венеры), так и осталась тяжеловесным подражанием, граничащим с карикатурой⁴².

Какова бы ни была роль местной римской традиции⁴³ в создании школ скульптуры, глиптики и резных печатей, вызванных к жизни императором Фридрихом II, и до какой бы степени в них ни господствовали его личные привязанности, их французское родство очевидно во всем. Неудивительно, что монарх, считавший себя вторым Августом, награждая основанные им города такими названиями, как Августа, Цезаря и Аквила, и посвятив церковь своего зимнего лагеря перед Пармой (недаром названной им Викторией) св. Виктору⁴⁴, стремился подчеркнуть классический элемент в своих художественных начинаниях, за одним характерным исключением — сравнительно небольшим количеством живописи и иллюминированных книг, возникших по его инициативе. Вполне вероятно, что он при случае лично указывал на те образцы, которым надлежало следовать⁴⁵. Поощряя классицизирующие способы выражения в искусстве точно так же, как он поощрял классицизирующее направление в законодательстве, городской планировке и прочем, он поощрял уже давно наметившееся движение и давал ему новый импульс. Он выдвигал классический стиль как дело скорее имперской политики, чем «эстетического» предпочтения, и никогда не шел так далеко, чтобы преграждать путь другим тенденциям — местным, византийским, сарацинским и, главное, французским⁴⁶.

Знаменитые монеты «*Augustales*»*, увековечившие «*Puer Apuliae*»** в обличье римского Цезаря, были отчеканены не раньше 1231 года; им предшествовали романские печати 1212 и 1215 годов и, безусловно, раннеготические печати, такие, как печати 1220 и 1225/26 годов⁴⁷. Несколько более поздние консольные бюсты из Кастель дель Монте обозначают переход от ранней к высокой готике, традиция же Проторенессанса утверждает себя в других частях скульптурной декорации. В арке в Капуи, воздвигнутой только в 1235—1239 годы и столь

* «Августалии» — латин.

** «Дитя Апулии» — латин.

же смело возрождающей триумфальные памятники и статуи римских императоров, как «Августалии», готическое влияние не только преобладает в архитектурных элементах (хорошо известно, что Фридрих нанимал большое число цистерцианских архитекторов), но накладывает отпечаток даже на сознательно классицизирующий стиль скульптуры, включая загадочную до сих пор «голову Юпитера»⁴⁸. Что же касается тех якобы античных камней, в которых ныне усматривают произведения южноитальянского Проторенессанса, таких, например, как христианизированный «Геркулес» в собрании Юрицкого в Париже, как «Wettspiel-Kamee» в Венском музее или как камья с «Отплытием Ноя», некогда собственность Лоренцо Медичи, хранящаяся ныне в Британском музее, — то ни одна из них не может, видимо, быть старше того периода классицизма, который расцвел в Иль-де-Франс и в Шампани⁴⁹.

В связи с «Отплытием Ноя» произносилось славное имя Никколо Пизано (около 1205—1280 года)⁵⁰. Он действительно является наиболее характерной фигурой для той ситуации, которую я пытался описать. Родившийся и воспитанный, по всей вероятности, в Апулии и, конечно, с самого начала близко знакомый с «фридриховской» традицией, питаемой как классическими, так и готическими истоками, он сумел синтезировать оба эти течения на новом уровне, однако достиг этого лишь в новом политическом и духовном окружении.

То, что он установил новые контакты с «готическим севером», доказывается помимо более общих факторов такими второстепенными, хотя и специфическими мотивами, как капители и орнаментальные узоры. Еще более показательным то, что он был первым итальянским художником, на несколько десятилетий предвосхитившим Джотто и Дуччо, который принял готическое новшество прикрепления к кресту распятого Христа не четырьмя, а тремя гвоздями. Оно было признано настолько значительным, что современный прелат заклеил его, правильно поняв, что французские скульпторы начала XIII века бросили дерзкий вызов иконографической традиции, соблюдавшейся чуть ли не тысячу лет, ради того, чтобы усилить впечатление пластического объема и естественного движения (то есть из соображений чисто художественных)⁵¹.

Именно эти современные тенденции, действенность которых усиливалась благодаря перемене обстановки, перенесшей Никколо Пизано из сферы имперской авторитарности в сферу республиканского самоуправления, позволили ему стать величайшим и в известном смысле последним средневековым классиком.

Подобно тому как большая итальянская поэзия, впервые расцветшая в «сицилийской школе» при Фридрихе II, достигла совершенства благодаря великим флорентийцам, от Гвидо Гвиницелли до Данте и Петрарки⁵², так и южноитальянский Проторенессанс достиг своей вершины в творениях Никколо Пизано, созданных им после переезда в Тоскану: всем известно, что в своей Пизанской кафедре, созданной около 1260 года, он превратил Диониса, поддерживаемого сатиром, в престарелого Симеона, участника Сретения Иисуса Христа во храме; обнаженного Геркулеса — в олицетворение христианской добродетели Силы; Федру — в Деву Марию⁵³. Спустя пять или шесть лет в «Избиении младенцев», которое можно видеть на его Сиенской кафедре, он заимствовал жест, выражающий печаль, из саркофага Мелеагра с той же фигуры, что вдохновила и Джотто, когда он изображал отчаяние св. Иоанна в «Оплакивании», и легла в основу образа одного из плачущих на известном памятнике мастерской Верроккио «Смерть Франчески Торнабуони»⁵⁴. Не следует, однако, забывать, что Никколо Пизано, «заново открывая» целый пласт римских памятников, которые были у всех перед глазами в Пизе и во Флоренции, но на которые никто из его предшественников никогда не обращал внимания, лишь повторял то, что реймские мастера уже сделали за поколение до него.

Словом, вершина средневекового классицизма была достигнута в рамках готического стиля, также как вершина классицизма конца XVIII и начала XIX века в лице Флаксмана, Давида или Асмуса Карстенса в рамках «романтической чувствительности».

3

В противоположность Проторенессансу, обсуждавшемуся в предыдущем разделе, второе из двух ренессансных течений, о которых мы говорили вначале, можно было бы назвать «протогуманизмом» с той оговоркой, что термин «гуманизм» не рассматривается как синоним таких общих понятий, как уважение к человеческим ценностям, индивидуализм, секуляризм или просто как либерализм, но определяется более узко — как специфический идеал культуры и образования.

Этот идеал, если обратиться к его величайшему средневековому поборнику, Иоанну Солсберийскому (умер в 1180 году), основан на убеждении, что «Меркурий не должен быть вырван из объятий филологии», или, говоря менее поэтическим языком, что необходимо уберечь — или восстановить — тот

союз между ясной мыслью и словесным ее выражением, между *ratio** и *oratio***, которого требовали классики, от Сократа до Цицерона⁵⁵. В этом понимании гуманизм мыслит *liberalia studia****, как это сказано у Иоанна Солсберийского, или *studia humanitatis*, если воспользоваться позднейшим академическим термином, до сих пор еще живым в нашем выражении «*the humanities*»⁵⁶, как культуру классической традиции, рассматриваемую скорее с точки зрения литератора и человека со вкусом, чем просто логика, государственного деятеля, юриста, врача или ученого. И в этом понимании некая «протогуманистическая» тема действительно может быть выделена в полифонии культуры XII века, образуя своего рода контрапункт к тому возрождению классического искусства, с которым мы познакомились как с Проторенессансом.

Возрождение классического искусства возникло, как мы помним, на юге Франции, в Испании и в Италии и относится к некоторым другим видам культурной деятельности; но в этом средиземноморском окружении фактически не было аналогичного возрождения того, что можно было бы назвать (с должной, конечно, осторожностью, остерегаясь переноса современного термина в отдаленное прошлое) *les belles-lettres*****. «В Париже, — говорит один желчный моралист, — клирики интересуются свободными искусствами, в Орлеане — классической литературой, в Болонье — юридическими кодексами, в Салерно — лекарственными баночками, а в Толедо — демонами, но нигде — моралью»⁵⁷. С некоторыми поправками, в частности с добавлением Монпелье, а позднее Падуи вместо Салерно и Толедо, с толкованием Орлеана как символа гораздо более обширной территории, этот грубый набросок вполне можно считать соответствующим действительности.

В пределах круга, ограниченного центрами «Болонья, Салерно и Толедо», интеллектуальный интерес был сосредоточен как раз на тех предметах, которые не попадают под рубрику *studia humanitatis*. Только в таких негуманистических областях, как большая часть философии, право, математика, медицина и естественные науки, включая астрологию и оккультизм, особенно на юге Италии и в центрах Испании, имело место истинное классическое Возрождение.

* разум — латин.

** красноречие — латин.

*** свободное воспитание — латин.

**** изящная литература — франц.

Все греческие тексты (особенно в Испании), переводившиеся с арабских источников, служивших посредниками, были по своему характеру чисто научными или «философскими»; в числе авторов, которые переводили непосредственно с греческого оригинала, и прежде всего при сицилийских дворах Вильяма I и Рожера I, не найти ни эссеиста, ни оратора, ни поэта⁵⁸. Многочисленные «*Artes poeticae*» и «*Artes versificatoriae*»*, создававшиеся во Франции и в Англии на протяжении XII и начала XIII века, не имеют параллели в Италии до «*De vulgari eloquentia*»** Данте⁵⁹. В Италии поэты, писавшие по-латыни, ограничивались почти исключительно историческими, политическими и научными темами. Стихи их — по правде говоря, довольно жалкие вплоть до Петрарки — описывали подвиги Робера Гвискара, добродетели Матильды Тосканской, победу пизанцев при Майорке или, с другой стороны, использовали такие медицинские сюжеты, как «четыре темперамента» или «Бани в ПUTEОЛАХ». Автор последнего из упоминаемых сочинений, Петр из Эболи, умудряется в свой чисто политический трактат, «*Liber in honorem Augusti*»*** (панегирик императору Генриху VII), ввести доктора из Салерно, который, давая весьма нелестную характеристику сопернику Генриха, Танкреду из Лечче, раздражается пространной лекцией по эмбриологии и причинах врожденных уродств⁶⁰.

Никому из итальянских поэтов XII века, писавших по-латыни, и в голову не приходило черпать из сокровищницы классической мифологии или легенд⁶¹. Этот источник вдохновения был уже заранее исчерпан теми, кто занимался *ars dictandi* или *ars dictaminis* (что можно перевести как «эпистолярное искусство»), в котором мифологические и иные классические мотивы употреблялись только как признаки эрудиции, а также теми народными поэтами на юге Италии, чьи произведения отличались явным подражанием Овидию, которого они воспринимали через провансальское влияние. Когда к концу следующего столетия Гвидо делле Колонне пожелал осчастливить своих образованных сограждан (*qui grammaticam legunt*****) современной версией вечно популярной темы падения Трои, он смог сделать это, только пересказав романс, сочиненный бретонцем более чем за сто лет до него. А чудесные гекзамет-

* «Искусства поэзии» и «Искусства стихосложения» — латин.

** «О народном красноречии» — латин.

*** «Книга во славу Августа» — латин.

**** кто читает грамматику — латин.

ры Петрарки в третьей песне «Африки», описывающие статуи классических богов, могли в значительной степени быть основаны на мифологическом трактате одного англичанина XIII века⁶².

Действительно, протогуманизм в противоположность Проторенессансу возник на территории, достаточно удаленной от Средиземного моря, — северные провинции Франции, включая Бургундию как своего рода пограничную область, Западная Германия, Нидерланды и в особенности Англия.

На этой территории — романизированной, но не римской и приблизительно совпадающей с Каролингской империей плюс Британские острова — ренессансные деятели XI и XII веков пришли на смену таким людям, как Алкуин, Эйнгард, Теодульф Орлеанский или Лу из Ферьера.

Взирая на античность скорее как на священную икону, чем как на портрет предка, они не склонны были пренебрегать ассоциативными и эмоциональными ценностями классического наследия, а тем более от них отказываться ради их практической и интеллектуальной пригодности. Только «северянин» мог написать такое письмо, как то, которое в 1196 году написал епископ Конрад из Хильдесхайма своему старому учителю Герборду. Письмо исполнено гордости от того, что Италия во власти немцев, благоговейного и доверчивого восхищения тем, что автор может видеть «лицом к лицу» то, о чем слышал в школе, «как сквозь темное стекло» (Конрад в своем энтузиазме готов смешать метафоры как из апостола Павла, так и из мира классиков): Канны, где было убито столько благородных римлян, что их кольца заполняли чуть ли не две меры; также город, названный Фетидой, по имени матери Ахилла, которая его основала; городишко Джовенаццо, «место рождения Юпитера»; гору Парнас и источник Пегаса, местопребывание Муз, и все чудодейственные затеи, придуманные Вергилием, этим величайшим из волшебников⁶³.

Средиземноморское возрождение римского права, греческой философии и науки оказало сильнейшее воздействие на интеллектуальную жизнь Севера (достаточно упомянуть в одном только XII веке таких знатоков канонического права, как Иво Шартрский и Бернольд Констанцкий; диалектиков Петра Абеляра и Жильбера де ля Порре; таких представителей моральной и натуральной философии, как Бернард Сильвестр и Гильом де Конш; метафизика Алана Лилльского и ученого Адельхардта из Бата) и скорее способствовало, чем мешало распространению «гуманистического» влияния и рода деятель-

ности (нельзя забывать, что даже Вальтер Шатильонский начал свою карьеру как студент права в Болонье). Для некоторых, как, например, для Алана Лилльского, исчезло различие между философией и изящной словесностью; для других, как для Иоанна Солсберийского, инстинктивная антипатия к диалектическому методу, который, получив в свое время новый импульс, вылился в то, что мы называем схоластикой, усиливала преданность «свободной науке». Почти повсюду в Северных странах мы вновь встречаем увлечение хорошей латынью, как в прозе, так и в поэзии, пробуждение интереса к классическим сказаниям и мифам и, поскольку дело касается искусства, появление того, что можно назвать «эстетическим» восприятием⁶⁴, окрашенным отныне чувством антиквара (не будем забывать, что английская национальная литература началась с поэмы, вдохновленной благоговением перед римскими развалинами). Вместо того чтобы побуждать к подражанию архитектора, скульптора или резчика, остатки классического прошлого взывали к вкусу собирателя, к любопытству ученого и к воображению поэта.

Еще задолго до того, как Фридрих II начал приобретать классические бронзы и мраморы для своих замков, Генрих (Анри) из Блуа, епископ Винчестерский с 1129 по 1170 год, вывез из Рима и поставил в своем дворце много «идолов», сделанных языческими художниками «*subtili et laborioso magis quam studioso ergo*»*. Еще задолго до Ристоро д'Ареццо, писавшего около 1280—1290 годов и восхвалявшего продукцию своего родного города, те самые блестящие «аретинские» вазы, великолепно украшенные «порхающими путти, военными сценами и плодовыми гирляндами», которые «кружили головы знатоков» и казались «сделанными либо богами, либо сошедшими с небес», некий англичанин, магистр Григорий Оксфордский, посетив Вечный город, провел много времени, описывая и даже обмеряя классические здания, и был так покорен «колдовским наваждением» (*magica quaedam persuasio*) прекрасной статуи Венеры, что был вынужден снова и снова ее навещать, несмотря на значительное расстояние от своего дома⁶⁵. А Хильдеберт Лаварденский, епископ Манский с 1097 по 1125 год, прославлял величие римских развалин и божественную красоту римских богов в дистихах, настолько изысканных по форме и тонких по чувству, что их долгое время приписывали

* «с ошибкой, проистекающей более от педантичности и трудолюбия, чем от учености» — латин.

поэту V века и до сих пор цитируют вместе с «Antiquitez de Rome» Дю Белле, хотя добропорядочный епископ специально оговорил в своего рода «отречении», что разрушение стольких языческих великолепий и очарований было необходимо для конечной победы Креста⁶⁶.

Появился совершенно новый тип литературы о древностях, как, например, «Graphia aurea Urbis Romae» и «Mirabilia Urbis Romae»* (около 1150 года), содержание которых соприкасалось с такими псевдоисторическими обзорами⁶⁷, как «Gesta Romanorum»**. И, что важнее всего, мир классической религии, сказаний и мифологии более, чем когда-либо прежде, начал оживать не только благодаря лучшему знакомству с источниками (интересно наблюдать постепенное разрастание и, если можно так выразиться, постепенную либерализацию «списков литературы», предназначенных для студентов⁶⁸), но также, и даже особенно, благодаря повышенному вниманию к более высокой учености и литературному мастерству как таковому. Развитие кафедральных школ, университетов и свободных обществ (не без сходства с позднейшими академиями) способствовало сложению класса, самого себя называвшего *litterati****, в отличие и в противоположность *illitterati*****. В эти слова они вкладывали примерно тот же смысл, что и их духовные преемники в XV и XVI веках⁶⁹, и, хотя многие из них были клириками и часто добивались высокого положения в обществе, они проявляли характерную склонность удаляться в блаженную стихию сельского одиночества. Возвращаясь к Цицерону, Горацию и Вергилию и в то же время предвосхищая Петрарку, Боккаччо и Марсилио Фичино, вновь возникает старая тема «*beata solitudo sola beatitudo*»*****, трактованная с задушевной нежностью, как в одной из поэм Марбода Реннского, умершего в 1123 году:

«Есть у дяди именье в лесу; у меня же обычай
Часто туда удаляться, грязные груды отбросив
Хлопотных дел и всего, что, пленяя, гнетет человека.
Прелесть зеленой травы, молчание леса и мягкий,
Ласковый лет ветерка, источник живой на поляне
Ум воскрешает усталый, я сам к себе возвращаюсь,
Все замирает во мне...»⁷⁰.

* «Очерк города Рима» — латин.

** «Римские деяния» — латин.

*** грамотные — латин.

**** безграмотные — латин.

***** «блаженное уединение уединенного блаженства» — латин.

Легкий (levis) Овидий, влияние которого было ограничено в начале Средних веков, стал «великой силой» в средневековой культуре примерно после 1100 года и комментировался с прилежанием, которое до того уделялось таким, более «серьезным» и ученым авторам, как Вергилий или Марциан Капелла⁷¹. Знание классической мифологии, столь необходимое для понимания всех римских авторов, систематически культивировалось и было в заключение подытожено в «Mythographus III», труде одного английского ученого, которого по традиции называют «Албериком Лондонским» и который, возможно, не кто иной, как известный схоласт Александр Неккам (умер в 1217 году). Его сочинение осталось стандартным руководством по мифологии вплоть до введения Петра Берхория к его «*Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*»*, первая редакция которого появилась около 1340 года, а вторая около 1342 года, и «*Genealogia deorum*» Боккаччо. Даже позднее эту книгу продолжали читать, эксплуатировать и критиковать⁷². Тот восторг, с которым латинские авторы XII века погружались в языческие сказания, мифы и историю, может быть измерен тем сопротивлением, которое он вызывал в среде религиозных, равно как и философских ревнителей, сопротивлением, которое, как это ни парадоксально, но и характерно, стремится говорить тем же голосом, какой оно пыталось заглушить.

Эта идея изложена в форме звонкой побасенки анонимным автором XII века:

«Magis credunt Juvenali
 Quam doctrinae prophetae
 Vel Christi scientiae.
 Deum dicunt esse Bacchum,
 Et pro Marco legunt Flaccum,
 Pro Paulo Virgilium».

[«Больше верят Ювеналу,/ Чем пророческим ученьям/ Иль Христовой мудрости./ Богом Вакха называют,/ Флакком Марка величают,/ Павла же — Вергилием»]⁷³.

Она была выражена Бернардом Ключийским (Bernardus Morlanensis) в стихах, прыгающий, чисто дактилический ритм которых и их доходчивые двойные рифмы (как внутренние, так и конечные) почти скрывают тот факт, что в техническом отношении они тщательно построены как гекзаметры, где каждая строка состоит из семнадцати слогов:

* «Моральное толкование «Метаморфоз» Овидия» — латин.

«Sed stylus ethnicus atque poeticus abjiciendus;
Dant sibi turpiter oscula Jupiter et schola Christi;
Laus perit illius, eminent istius, est honor isti».

[«Но стиль языческий и поэтический следует устранить;
/ Позорно целуются Юпитер и Христова паства;/ Слава первого гибнет,/ (слава) второго возрастает, так что второму — почет»]⁷⁴.

Когда Алан Лилльский с позиций философии громит псевдоклассические эпосы двух своих знаменитых современников — «De Bello Troiano»* Иосифа из Эксетера и «Alexandreis»** Вальтера Шатильонского, — он ухитряется превзойти своих оппонентов в словесных и просодических тонкостях, используя самое действенное орудие, которое он может себе представить, — ничем не скрываемое классическое сравнение:

«Sed neque gemmarum radius splendore diescens,
Nec nitor argenti, nec fulgure gratius aurum
Excusare potest picturae crimen adultum,
Quin pictura suo languens pallescat in auro.
Illic pannoso plebescit carmine noster
Ennius et Priami fortunas intonat; illic
Maevius in coelos audens os ponere mutum
Gesta ducis Macedum tenebrosi carminis umbra
Pingere dum tentat, il primo limine fessus
Haeret, et ignavam queritur torpescere musam».

[«Но ни лучи, ослепительным сиянием исходящие от драгоценных камней,/ Ни блеск серебра, ни превосходящий его блеск золота/ Не может оправдать далеко зашедшего преступления картины./ Ибо картина не потускнеет и не стирается в блеске золота./ Там наш Энний выступает на потеху с нищенской поэмой/ И громогласно повествует о судьбе Приама;/ Здесь Мэвий, дерзко обратив к небу немые уста, пытается живописать/ Деяния царя Македонского подобием путаного стиха;/ Но, споткнувшись о первый порог, он останавливается и сетует,/ что ленивая Муза онемела»]⁷⁵.

Таким образом, высокомерный приговор Алана скорее свидетельствует о мощи течения, представленного его оппонентами, чем умаляет его⁷⁶. К тому же притягательность классицизирующей поэзии несколько не страдала от таких благочестивых протестов, а тем более такой значительной поэзии, как

* «Троянская война» — латин.

** «Алекса́ндреида» — латин.

эти два эпоса, очаровывающей силой чувства, элегантною и сжатостью. Марбод Реннский и Хильдебер Лаварденский (чья «Элегия на тему об изгнании»⁷⁷, сочиненная, когда он потерял свою епархию, не менее красноречива, чем его более знаменитое «*Par tibi, Roma, nihil*»*) уже упоминались как мастера пасторали и элегии; но двумя поколениями позже, при жизни Алана, могла появиться эпитафия, сочиненная, вероятно, Матвеем Вандомским, автором не раз цитировавшегося «*Arg poetica*» и ученого «Комментария к Овидию», равно как остроумного фаблио, озаглавленного «*Milo*» — эпитафия на Гермафродита, занимавшая почетное место в «*Anthologia Latina*»**, пока Людвиг Траубе не доказал, что это произведение XII столетия⁷⁸. Все это может быть отброшено как «школьная поэзия» (правда, «Алексаидра» Вальтера Шатильонского не потеряла своего воздействия вплоть до XVI века, когда существенная ее часть была переведена белыми стихами и вольно использована в «Испанской трагедии» Томаса Кида⁷⁹). Живительная струя была, однако, внесена в образы языческих мифов и сказаний поэтами менее честолобивыми, но более жизненными, которые не пытались соревноваться с торжественностью Вергилия, Лукиана и Стация или с эпитаграмматической легкостью Марциала и Ювенала, а смело приспосабливали классические сюжеты к моде сегодняшнего дня, пользуясь скорее рифмованным стихом, чем классическими размерами и наслаждаясь злободневными намеками и остроумными оборотами речи. Именно это и пленяет до сих пор современного читателя в песнях голиардов и в таких непринужденных сочинениях, как «*Carmen de Leda*»***, где сама Леда рассказывает свою историю (английскому) автору, чтобы утешить его в его несчастной любви к девице по имени Альборс⁸⁰; в очаровательной «Данае», где на весенней встрече богов Аполлон внушает любовные чувства своим собратьям по Олимпу, воспевая любовные утхи именитых смертных, и в конце концов выступает в роли Пандара (сводника) для Юпитера и дочери Акризия; и в еще более очаровательном «Споре между Еленой и Ганимедом», в котором Елена, поддерживаемая Природой, защищает нормальную любовь, а Ганимед с помощью Грамматики (или, как сказали бы мы, филологии), восхваляет другую любовь, почти как это делал Платон в «Федре»:

* «Равного тебе, Рим, нет ничего» — латин.

** «Латинская антология» — латин.

*** «Песнь о Леде» — латин.

«Ludus hic quem ludimus
 A diis est inventus
 Et ab optimatibus
 Usque adhuc retentus.
 Rustici, qui pecudes
 Possunt appellari,
 Hi cum mulieribus
 Debent inquinari».

[«Игра, что мы затеяли, —/ Богов изобретение./ И люди лучшие ее/ Хранят до наших дней./ Деревни обитатели —/ Скотами можно их назвать, —/ Они должны лишь с женами/ Вершить дела любовные»]⁸¹.

Легко представить себе, что увлечение классическим миром разделялось и теми, кто вовсе не мог читать по-латыни. Это дало повод к возникновению бесчисленных обработок классических сюжетов на народных языках, что сделало мир древних Греции и Рима доступным для изысканного общества; достаточно упомянуть «Roman de Troie» и «Roman d'Enéas»*, сочиненные Бенуа де Сент-Мором; анонимный «Roman de Thèbes» и «Roman d'Alexandre»**, сочиненный Ламбером Ли Топом (не говоря о таких явно исторических сочинениях, как «Histoire ancienne» на основе «Historia antiqua adversus paganos»*** Орозия; как «Li Fet des Romains» и многочисленные «хроники», либо всемирные, либо отдельных стран, но все одинаково претендующие на классическую древность как на источник).

Вскоре после 1300 года не только вымышленные так называемые «Dicta Catonis», но также и подлинные истории, взятые из «Метаморфоз» Овидия, хотя и засоренные бесконечным морализированием, были доступны во французских вариантах⁸². Доступны были и весьма солидные переводы Ливия, Валерия Максима, Сенеки, Аристотеля и других, многие из которых были предприняты по приказанию французского короля Карла V и осуществлены позднее — в XIV столетии. В конце концов вся масса мифологических, легендарных и исторических сведений была впитана, переведена и искажена в том огромном потоке полупоэтической, полудидактической «развлекательной литературы», который от «Roman de la Rose» через «Bestiaire d'Amour» и «Echecs Amoureux»**** нарастал до,

* «Роман о Трое» и «Роман об Энее» — франц.

** «Роман о Фивах» и «Роман об Александре» — франц.

*** «Древняя история, направленная против язычников» — латин.

**** «Роман о розе», «Любовные шахматы» — франц.

скажем, «*Erètre d'Othîa*» Кристины Пизанской. И когда протогуманизм заальпийского мира уже сыграл свою роль в образовании настоящего гуманизма в Италии, этот поток еще более расширился за счет французских, английских и немецких парафраз и переводов Петрарки и Боккаччо.

4

Что касается изобразительных искусств, то здесь влияние протогуманизма, распространявшееся с севера на юг, и влияние Проторенессанса, которое, как мы видели, разворачивалось в обратном направлении, взаимно проникали, и в результате этих встречных движений возникло то, что можно назвать «новым увлечением» классическими мотивами, равно как и классическими представлениями.

Мы помним, что каролингское искусство оживило и вновь пустило в оборот целый ряд «образов», в которых классическая форма удачно сочеталась с классическим содержанием и часто не только сообщала этим образам выразительную мощь, совершенно чуждую их прототипам, но также, как я уже говорил, «позволяла вырывать их из первоначального контекста, без утраты их изначальной природы». Иконографическое значение этих образов, однако, не менялось. Превращение, скажем, Орфея в Христа, Полигимнии в Деву Марию⁸³, классических поэтов в Евангелистов, Викторий в ангелов было *fait accompli** уже в раннехристианском искусстве, и каролингские художники не делали, как видно, дальнейших шагов в этом направлении. Классические образы либо оставлялись *in situ*** , как это бывало всякий раз, когда иллюминированные рукописи копировались целиком, либо служили другому назначению (и тем самым тяготели к тому, чтобы быть выраженными другими средствами). Так было с пасторалями Вергилия, украшавшими опахало из Турню; с воспроизведением камей, украшавших страницы с изображениями Евангелистов в «Евангелии Ады». Можно привести два еще не упоминавшихся примера: серебряные круглые блюда, созданные для Теодульфа из Орлеана и известные по его описаниям. На одном из них изображена *Marra mundi**** с олицетворениями Земли и Океана; на другом «Древо Свободных искусств», где каждое из искусств изображалось со своими атрибутами (так, например, Астроно-

* совершившийся факт — *франц.*

** на листе — *латин.*

*** карта мира — *латин.*

мия с диском, который, вероятно, имел вид звездной карты из рукописи «Aratea»⁸⁴. Наконец, они встречаются в библейских повествованиях, куда раньше не допускались. Так, на многих Распятиях, например, Утрехтской и Штутгартской псалтири, часто встречаются олицетворения Солнца и Луны, Океана и Земли.

Однако в каролингском искусстве мы не встретим попытки придать классическому образу иное значение, чем то, какое он имеет: Атлант или Речной бог в Утрехтской псалтири по степени выразительности и живости изображения могут значительно превосходить свой прототип, но останутся Атлантом или Речным богом. Мы имеем дело с цитатами и парафразами, как бы умелы и остроумны они ни были, а не с новыми интерпретациями. И наоборот, что, пожалуй, еще важнее: нигде в каролингском искусстве мы не встретимся с попыткой найти форму, с помощью которой можно было бы данный классический (или светский) текст снабдить новой иллюстрацией: когда иллюстрации имелись, то тексты снова и снова копировались без изменений, если же иллюстраций не было, то они и не выдумывались⁸⁵.

В обоих случаях одновременное развитие Проторенессанса и протогуманизма привело к существенным изменениям. Как мы видели, скульпторы XI, XII и XIII столетий на новом уровне повторяли то, что так широко применяли раннехристианские художники, но от чего столь явно воздерживались их каролингские преемники; они подвергали классические оригиналы *interpretatio Christiana**, причем термин *Christiana* охватывает не только то, что можно найти в Священном Писании и патристике, но и все понятия, подпадающие под эгиду христианской философии. Мы помним, что Антонин Пий превратился в св. Петра, Геркулес — в Силу, Федра — в Деву Марию, Дионис — в Симеона; *Venus Pudica* могла стать Евой, а Земля — Сладострастием⁸⁶.

В то же самое время классические понятия, равно как классические герои (реальные или воображаемые) и сюжеты (исторические или мифологические), находили воплощение совершенно независимо от классических изобразительных источников. Аллегории Четырех стихий и Семи Свободных искусств, Сократ и Платон, Аристотель и Сенека, Пифагор и Евклид, Гомер и Александр Великий, Пирам и Фисба, На-

* христианскому толкованию — латин.

рцисс и Европа, герои Троянской войны и все античные боги изображались либо согласно условным приемам, хорошо знакомым художникам по современной жизни и искусству, либо на основе словесных описаний, то есть из вторичных, а не из первичных источников. В противоположность большому количеству постклассических компиляций, комментариев и парафраз, снабженных иллюстрациями средневековых книжных миниатюристов, от Средних веков до нас дошли только три скудно иллюстрированных Вергилия и ни одного иллюстрированного Овидия⁸⁷.

Все эти иллюстрации свидетельствуют об одном своеобразном и, на наш взгляд, исключительно важном явлении, которое можно было бы назвать «принципом разделения». Когда в период зрелого или позднего Средневековья произведение искусства заимствовало форму у классического образца, эта форма почти всегда наделялась неклассическим, как правило, христианским содержанием; и наоборот, в том случае, когда произведение искусства заимствовало свою тему из классической поэзии, легенды, истории и мифологии, эта тема неизменно была облечена в неклассическую и, как правило, современную форму.

До известной степени «принцип разделения» проявляет себя даже в литературе. Короткие, бесспорно «античные» поэмы, подобные «Гермафродиту» Матвея из Вандома, встречаются не так уже часто, а классические по языку, размеру и содержанию эпосы были явно в меньшинстве по сравнению с классическими мифами и сказаниями, изложенными на средневековой латыни или на одном из народных языков [в то время как дидактические поэмы, вроде «Anticlaudianus»* Алана Лилльского или «Liber mathematicus»** Бернарда Сильвестра, поражают нас почти что безупречным классическим стихосложением и изысканным классическим словарем]. А «De bello Troiano»*** Иосифа Эксетерского, о котором говорилось, что «никто со времен Лукана лучше не понимал правил игры» и который в противовес Вальтеру Шатильонскому тщательно избегал не только какого бы то ни было намека на христианскую веру — за одним только исключением, вызванным патриотизмом, — но и любого другого анахронизма, получила эпитет «единственной в своем роде».

* «Антиклавдиана» — латин.

** «Математические книги» — латин.

*** «О Троянской войне» — франц.

Зато к изобразительным искусствам зрелого и позднего Средневековья «принцип разделения» применим почти без исключений, кроме разве тех случаев, которые были вызваны особыми обстоятельствами. Отсюда парадокс: оставляя в стороне всем понятное родовое различие между скульптурой и живописью, можно заметить, что намеренно классицизирующий стиль встречается скорее в культовой, чем в светской сфере; в украшении церквей, монастырских дворов и литургической утвари встречается чаще, чем в изображениях мифологических или иных классических сюжетов, оживлявших стены великолепных частных помещений и придававших особый интерес «кубкам из Ганзы»⁸⁸, не говоря о миниатюрах в светских рукописях.

В миниатюрах, сопровождавших «Комментарий на Марциана Капелла» Ремигия Оксерского, написанного в IX веке, но проиллюстрированного лишь около 1100 года, Юпитер как правитель изображен восседающим на троне, а ворон, который, согласно тексту, сопровождает его как священная, вещая птица, окружен небольшим светлым сиянием, потому что иллюстратор невольно связал образ правителя, восседающего на троне вместе со священной птицей, с образом папы Григория, которого посещает голубь Святого Духа. Аполлон тоже изображен добросовестно, согласно указаниям текста: он восседает на чем-то похожем на крестьянскую повозку и держит в руках нечто вроде букета, из которого торчат фигуры Трех Граций в виде маленьких бюстов⁸⁹. Греческие и троянские герои и героини, величавшиеся «баронами» и «барышнями» в описаниях Троянского цикла на народном языке, неизменно вращаются в средневековом окружении, действуют согласно средневековым обычаям и одеты в средневековые доспехи или одежды. Ахилл и Патрокл, равно как Медея с Язоном или Дидона с Энеем, показаны играющими в шахматы. Лаокоон как священнослужитель появляется с тонзурой; Фисба беседует с Пирамом через стену, разделяющую два готических строения, и ждет его, стоя на готической могильной плите с надписью: «*Nic situs est Ninus rex*»* и с неизбежным в то время крестом⁹⁰; Пигмалион показан как ревнитель *la haute couture*, в последний раз поправляющий замысловатый средневековый наряд, который он приготовил для своей прекрасной статуи⁹¹. Искаженное или двусмысленно звучащее место в мифографи-

* «Здесь покоится царь Ним» — латин.

ческом тексте приводило ничего не подозревающего иллюстратора к недоразумениям, служащим загадкой или вызывающим недоумение у современного читателя. Это часто случалось вплоть до XV или XVI века, когда некоторые средневековые источники или их производные были в ходу даже в Италии.

Именно из-за ошибок такого рода Вулкан, «*nutritus ab Sintiis*»* (синтийцы — жители острова Лемнос, куда Вулкан попал после того, как был сброшен с Олимпа), изображался либо в обществе нимф, либо обезьян, поскольку «*ab Sintiis*» в комментарии Сервия к Вергилию, *parax legomenon*** , встречающееся в латинской литературе, было ошибочно прочтено как *ab pinfis* (нимфами) или *ab simiis* (обезьянами)⁹². Так, богиня Кибела была показана едущей по местности, нелепо украшенной пустыми сиденьями или стульями, поскольку из-за смещения знака сокращения фраза «*sedens fingatur*»⁹³ была испорчена и превратилась в «*sedes fingantur*»***; или Венера, возникающая из морской стихии, изображалась держащей в руке большую птицу, а не морскую раковину из-за порчи одного-единственного слова в «*Metamorphosis Ovidiana*» Берхория: в его описании Венеры как «*in mari natans et in manu concham marinam continens, quae rosis erat ornata et columbis circumvolantibus comitata*» («плывущей по морю и держащей в руке морскую раковину, украшенной розами и сопровождаемой порхающими вокруг голубками») слова «*concham (или concam) marinam*» были неверно прочитаны как «*aucam marinam*», то есть «морской гусь»; по крайней мере однажды в «*Ovide moralisé*» герцога Беррийского (Университетская б-ка, Женева) иллюстратор поистине незаурядного ума, пытаясь во что бы то ни стало отличить «морского гуся» от обыкновенного, снабдил его рыбьим хвостом и чешуей⁹⁴.

В другой группе рукописей и инкунабул тот же текст искажен еще больше: «*concam marinam*» превратилось в «*capam laminam*» («серая доска»), а знаки препинания между «*continens*» и «*quae rosis*» были опущены, что привело к превращению «морской раковины» в «грифельную доску» (на которой написана вполне уместная любовная песенка), и эта доска, а не богиня оказалась «украшенной розами и окруженной голубками»⁹⁵.

* «накормлен синтийцами» — латин.

** единственный раз — латин.

*** вместо «изобразить сидящей» прочитали «изобразить сиденья»

Хотя я не знаю ни одного исключения из того правила, что классические темы, доставшиеся средневековому художнику в наследство через тексты, устойчиво модернизировались, однако известны случаи, в которых наблюдается другой аспект «принципа разделения», тот, при котором классические образы, знакомые средневековому художнику через его визуальный опыт, не сохраняли своего первоначального значения, а подвергались *interpretatio Chriictiana*. Это как раз те случаи, которые я имел в виду, когда говорил об исключениях, обусловленных особыми обстоятельствами, а их действительно возможно ограничить отдельными областями практики или иконографического значения. За исключением научной иллюстрации и такого уникального явления, как монеты и статуи, создававшиеся по заказу Фридриха II, в которых римские образцы подвергались тому, что можно назвать *interpretatio imperialis**, скорее чем *interpretatio Chriictiana*, это прежде всего особая область глиптики. Драгоценным и полудрагоценным камням всегда приписывались целебные или магические свойства, а растущее влияние арабской лженауки придало новую силу вере в то, что эффективность этих свойств может усиливаться изображением мифологических и (что в большинстве случаев означало одно и то же) астрологических сюжетов на геммах, что, как говорил великий натуралист XIII века Томас из Кантимпрэ, «не особенно рекомендуется, но и не очень опровергается». Через лапидарии и энциклопедии значение таких изображений становилось в Средние века не менее известным, чем «достоинства» самих камней; и легко себе представить, что классические камеи с такого рода сюжетами не только копировались, но при случае и подделывались, для того чтобы сохранить как иконографию (а тем самым и магию), так и характер изображения. Альберт Великий описывает множество таких «талисманов», как мы их до сих пор называем, пользуясь словом арабского происхождения. Вырезанный на особой породе камня образ Сатурна приносит его носителю богатство и могущество; Юпитера — приятное обхождение; Меркурия — красноречие и сообразительность в делах; Пегас умножает ловкость всадника и здоровье коней; Геркулес, убивающий Немейского льва, дарует победу в бою; Персей с головой Медузы обеспечивает защиту от грозы⁹⁶.

Не следует забывать, однако, что чаще всего такого рода

* имперским толкованием — латин.

талисманы создавались скорее на основе словесных описаний, почерпнутых из лапидариев, чем путем прямого подражания подлинным классическим геммам. Сталкиваясь с оригиналами, средневековые заказчики и художники все еще были склонны, по незнанию или намеренно, ложно толковать данные сюжеты. Так, например, крылатая Викторина сопровождалась словами Малахии «*Esse mitto angelum meum*»* или Посейдон и Афина переименовывались в Адама и Еву. И даже когда сюжет сохранял свое первоначальное значение, ему могла быть придана хотя и менее явная, но не менее определенная христианская символика. Когда камея с портретом императора Августа помещалась в центре так называемого «Креста Лотаря» из Сокровищницы капеллы в Аахене, то это делалось не вопреки, а потому, что в нем усматривался именно портрет императора⁹⁷.

Кроме того, существует особая область персонификаций или божеств, связанных с определенными районами или имеющих местное значение в повествовании. Большей частью эти языческие идолы получают довольно точные описания, когда этого требует контекст. Первоначально они фигурировали в библейских повествованиях или сочинениях Отцов церкви, когда речь шла об идолопоклонстве, отказе от него или об уничтожении идолов, а также в тех случаях, где изображалась аллегория «Идолопоклонства», поклоняющегося идолу. Первый известный нам пример такого рода — один из двенадцати круглых рельефов на центральном портале собора Нотр-Дам в Париже (около 1210 года), на котором фигура «Идолопоклонства», вместо того, чтобы поклоняться «статуе на столбе», поклоняется классической камее, увеличенной до размеров портретного бюста. Часто подобные идолы появлялись как признаки нехристианского окружения или как намеки на нежелательные состояния души или тела, классическим примером чего может служить «*Spinagio*»**. Встречающийся на протяжении всего Средневековья и возвышающийся на столбе (так что выставленные напоказ гениталии заставляли видеть в нем Приапа), этот идол назывался «идолом *par excellence*». Он вернулся в средневековое искусство не только как идол в узком смысле этого слова, но и как персонификация болезни, сумасшествия, порока (так порок был однажды побежден посохом некоего благочестивого епископа) и олицетворением марта,

* «Я посылаю вам ангела своего» — латин.

** букв. «извлекающий занозу» — итал.

месяца, который как по этимологическим, так и по эмпирическим причинам ассоциировался с пробуждением любовных инстинктов у всякого «животного мужского пола»⁹⁸.

Что касается других средневековых образов, прямо или косвенно связанных с классическими прообразами, включая неизменных кентавров, сирен и охотничьи сюжеты («*diabolus venator est*»^{*}), реже встречающихся купидонов и такие недвусмысленные сюжеты, как Дева на Овне⁹⁹, можно с уверенностью утверждать, исключая случаи полной непонятности, что то или иное «христианское» значение было им навязано вне зависимости от того, символизировали ли они какое-нибудь моральное или ученое понятие или служили частью того *speculum naturae*^{**}, которое занимало почетное место в богословии зрелого Средневековья. И если некоторые случаи, как, например, тимпан церкви св. Урсина в Бурже или уже упоминавшаяся гробница епископа Арнульфа из Лизье, до сих пор не поддаются истолкованию, то вина здесь, вероятно, в ограниченности наших знаний и в той наивности, с какой мы применяем «закон разделения», но отнюдь не в самом этом законе¹⁰⁰.

В поддержку тех смелых обобщений, с которых я начал предыдущий раздел, мне хотелось бы обсудить несколько специфичных случаев, которые приводились как доказательство обратного: рельефы на фасаде церкви в Шенграбене; «языческие» фигуры на центральном портале собора в Оксерре (левый пролет); «гении» Мастера Вилиджелмо с опрокинутыми факелами, ныне произвольно перенесенные на фасад собора в Модене; классицизирующие медальоны на крышке так называемого «императорского кубка» (*Kaiserpokal*), хранящегося в Сокровищнице собора в Оснабрюкене, и изображение бога Митры на одной из капителей галереи монастырского двора в Монреале.

Довольно провинциальные Шенграбенские рельефы (выполненные около 1230 года, но еще в романском стиле), помимо человека, сражающегося с чудовищем, и морского кентавра, играющего на арфе и стоящего на трудно определяемом четвероногом существе, содержат три сцены из классической мифологии, выполненные скорее на основе визуальных впечатлений, чем на текстовой традиции: Сизиф, который тащит

* «дьявол — это охотник» — латин.

** зеркало (образ, копия) природы — латин.

камень в гору; Тантал, напрасно пытающийся дотянуться до воды, и Иксион со своим колесом¹⁰¹.

То, что у Иксиона две головы, как мне кажется, изображает не более, чем его быстрое вращение на колесе: «*Volvitur Ixion et se sequiturque fugitque*»*. Действительно, подобное умножение можно видеть в немецких юридических книгах XIII и XIV веков, где лица, которые должны совершать несколько действий в быстрой последовательности, также изображаются двуглавыми и многорукими¹⁰².

Смею утверждать, что эти изображения имеют нравоучительный и даже эсхатологический смысл. Если можно спорить о том, что человек, борющийся с чудовищем, и музицирующий морской кентавр ассоциируются с такими грехами, как Гнев и *curiositas*** (в средневековой терминологии — потворство зрительным удовольствиям и «светской музыке»), то комментарии к Овидию и другие классические тексты не оставляют сомнения в том, что Сизиф, Иксион и Тантал, мучимые в Аиде, понимались как примеры трех смертных грехов, наказуемых в аду: Сизиф воплощал грех Гордыни [так как его камень, каждый раз скатывающийся вниз, едва он достигал вершины, символизирует судьбу тиранов, которые «*quant ilz se sont bien hault montez, ilz en trebuchent soubdainement*»***]; Тантал олицетворял Скупость («*le plus chiche du monde*»****), а Иксион, виновный в попытке овладеть Юноной, ассоциировался с грехом Прелюбодеяния. Выбор этой специфичной триады может быть объяснен тем, что столь авторитетный источник, как «*Speculum animae*» св. Бонавентуры (основываясь на Первом послании Иоанна, 2: 16), считает Гордыню (*Superbia*), Скупость (*Avaritia*) и Сладострастие (*Luxuria*) тремя главными ветвями «древа грехов», на котором другие пороки только ответвления этих ветвей¹⁰³. Таким образом, вся эта серия имеет тот же назидательный смысл, какой на языке немифологическом выражает множество других произведений романской скульптуры; возможно, что Шенграбенские рельефы были помещены на фасаде церкви вместо — или как часть — Страшного суда.

* «Вертится Иксион, сам от себя убегает и сам себя догоняет» (Овидий, «Метаморфозы», IV, 461) — латин.

** гнев — латин.

*** «когда забираются достаточно высоко, то внезапно оступаются» — франц.

**** «самый большой скупец на свете» — франц.

Лет на пятьдесят позднее — дата удивительно поздняя и объяснимая только наличием прославленного собрания античных серебряных сосудов «Клада св. Дидье» («Trésor de St. Didier») в местной сокровищнице — мы находим среди рельефов собора в Оксерре изображение трех языческих персонажей: Геркулеса с львиной шкурой, великолепного сатира и Купидона, спящего на факеле. Эти рельефы были, по-видимому, «помещены в окружении библейских сцен только ради их красоты» («placés au milieu des scènes bibliques sans autre motif que leur beauté») ¹⁰⁴. Следует отметить, однако, что их местонахождение отнюдь не произвольно.

Геркулес и сатир служат как бы заставками к сценам из Книги Бытия, 37: 24—28 (Иосиф, бросаемый «в колодезь, сиречь в дикую местность» и проданный в Египет) и из Книги Бытия, 41: 18—24 (сон фараона и попытка волхвов его истолковать). Обе сцены включают, таким образом, представления о Египте и о дикой местности, а Геркулес и сатир в сознании Средневековья были тесно с ними связаны. Два писателя, так широко известные, как Цицерон и Помпоний Мела, упоминают Геркулеса Египетского (Hercules Aegyptius), который, по словам Цицерона, был сыном Нила; а два средневековых мифографа подчеркивают тот факт, имеющий значение в связи с неродственным поведением братьев Иосифа, изображенных на соседнем рельефе, что Геркулес расправился с египетским царем Бусирисом, который имел привычку убивать гостей. С другой стороны, сатир мыслился как бы душой всякой дикой местности и особенно египетской пустыни. Зримым доказательством этого утверждения служит иллюстрация к Псалму 77(78): 51—53 в Штутгартской псалтири: «И Господь поразил всех первенцев в Египте..., но вывел своих собственных людей, как овец, и провел их по пустыне, как стадо. И он в безопасности ими управлял, так что они ничего не страшились; но море настигло их врагов». Чтобы зримо воплотить представление о дикой местности и придать конкретное выражение намекам псалмопевца на убийство первенцев и на потопление фараона, иллюстратор Штутгартской псалтири воспользовался образом сатира, которого легко узнать по подпписи, как олицетворением или *genius loci* египетской пустыни ¹⁰⁵.

Как Геркулес, так и сатир подпадают, таким образом, под рубрику местных или региональных персонификаций. С другой стороны, Купидона, спящего на факеле, можно объяснить в духе *interpretatio Christiana*. Помещенный у самого основания притолоки, на внешней стороне которой расположены

статуи Мудрых Дев, он должен был воплощать плотскую любовь, то есть порок Сладострастия, к которому в средневековой иконографии приравнивался классический Эрос, называемый *Amor carnalis**, хотя он и сохранил свои классические атрибуты: наготу, крылья, лук или факел. На рельефе в Оксерре этот опасный враг добродетели показан обессилевшим у ног «невест Христовых», «с ним обвенчавшихся».

Для средневекового сознания, хорошо знакомого с такими авторами, как Сенека и Гораций, факел был символом греховной страсти, даже более доходчивым, чем лук и стрелы; так иллюстраторы «Психомахии» Пруденция, в которой лук и стрелы упоминаются как атрибуты Купидона, охотно заменяли их факелом, который в тексте принадлежит его госпоже Похоти (*Libido*). Об этом следует помнить при истолковании двух загадочных и, если бы не перестановка правой и левой сторон, почти одинаковых рельефов, вставленных в западный фасад Моденского собора¹⁰⁶. На каждом из них изображен путто со скрещенными ногами, держащий в одной руке венок и опирающийся на опрокинутый, но горящий факел. Считается доказанным, что эта пара олицетворяет Сон и Смерть; этим мы обязаны Винкельману и прежде всего Лессингу. До XVIII века даже такие осведомленные археологи, как Джованни Пьетро Беллори и Ян Грейтер, видели в такого рода фигурах лишь изображение Купидона. Без сомнения, Мастер Вилиджельмо, работавший в Моденском соборе около 1170 года, едва ли был способен толковать их иначе, а то, что он трактовал их в привычном отрицательном значении, проявляется хотя бы в том, что при одном из них изображена птица, скорее всего ибис, хотя часто она толковалась и как пеликан. Из-за малопривычных привычек, наименее отталкивающими из которых являются его страсть к тухлой пище и отвращение к чистой воде, ибиса обычно используют как пример *homo carnalis*** в противоположность «христианину, возрождаемому водой и Святым Духом». Достаточно сослаться на бестиарии и на трактат Гуго Сен-Викторского «О зверях и прочих вещах» («*De bestiis et aliis rebus*»)¹⁰⁷. С ним определенным образом соотносится означавший *Amor carnalis* Йокус, которого Гораций («*Carmina*») так же, как и Пруденций («*Psychomachia*»), называют спутником Купидона, причем, если последний принадлежит к свите Венеры, то Йокус входит в свиту Сладострастия. С тех пор как

* плотская любовь — латин.

** человека плотского — латин.

Йокус потерял свой атрибут, его значение трудно установить с достаточной точностью; к тому же мы не знаем первоначального контекста, для которого эти два небольших рельефа были предназначены. Скорее всего, в рамках этого контекста они играли привычную для богословия назидательную роль.

Фигура нагого, крылатого и несущего факел *Amor carnalis* дает нам ключ для истолкования памятника еще более загадочного, чем рельефы из Шенграбена, Оксерра или Модены, — это императорский кубок из Оснабрюкена, созданный незадолго до 1300 года и хорошо сохранившийся, хотя венчающая его фигура императора была добавлена в XVI веке¹⁰⁸. Как все чаши такого рода, он состоит из собственно кубка (*cuppa*) и крышки; обе эти части украшены двенадцатью одинаковыми по размерам круглыми медальонами. В то время как кружочки самого *cuppa* все разные, на крышке есть лишь шесть различных вариантов, причем каждый из медальонов имеет тождественный ему парный, расположенный на противоположной стороне. Медальоны *cuppa* образуют серию из шести пороков и шести добродетелей, причем каждая добродетель соседствует с соответствующим ей пороком. Согласно схеме, установленной в убранстве соборов в Шартре, Париже и Амьене, добродетели, которых всегда трудно изобразить, потому что, как сказал один немецкий поэт, «добродетель есть нечто дурное, чего делать не следует», представляют собой суровых дам, восседающих на тронах — с соответствующими атрибутами, в то время как пороки воплощены в живых действиях. Вера противопоставлена Идолопоклонству (женщина, поклоняющаяся обнаженному идолу, поставленному на колонне); Милосердие противостоит Скупости (скупой, пожирающий глазами содержание сундука с сокровищами); Благодравие соседствует с Безумством (традиционный шут, засунув в рот одну руку, другой размахивает дубинкой); Согласие — Раздору или Жестокосердию (двое сражающихся мужчин); Целомудрие — Сладострастию (пара влюбленных обнимаются); Смирение противопоставлено Гордыне (гордый всадник падает с коня).

Соответствующие медальоны на крышке отличаются от тех, что на самом *cuppa*, не только тем, что они, как уже говорилось, изображают лишь шесть сюжетов, но и тем, что они производят определенно классицизирующее впечатление. Каждый медальон содержит по одной обнаженной фигуре. Одна из этих обнаженных фигур является добросовестной копией с классической камеи, изображающей юного безбородого Геркулеса,

играющего на лире, — Hercules Musarum*, в то время как другая отличается от того же образца только тем, что отсутствует львиная шкура и лира заменена чашей, наполненной виноградными гроздьями¹⁰⁹.

Ввиду неоспоримой и прямой связи с классическим оригиналом идентификация изображения с Hercules Musarum никогда под вопрос не ставилась; считалось, что все шесть фигур изображают Геркулеса в разных обликах и воплощениях. Однако подобное толкование должно быть отвергнуто по той простой причине, что одна из обнаженных фигур крылатая и держит факел. Оба этих признака не имеют ничего общего с Геркулесом, но характерны для знакомой нам Amor carnalis. Исходя из этого, можно с уверенностью предположить, что пять остальных обнаженных фигур тоже изображают пороки под видом классических божеств. Мужчина, вооруженный щитом и дротиком, не только не Геркулес-Гоплит, а определенно идентифицируется с Марсом, богом войны, и поэтому соотносится с пороком Раздора или Жестокосердия. Мужчина, держащий в левой руке скипетр, а в правой нечто, напоминающее трехголового Цербера, не кто иной, как Плутон, который благодаря ошибочному, но очень древнему отождествлению его с Плутусом, считался одновременно и богом богатства, и правителем подземного мира, а поэтому был прообразом греха Скупости. Мужчина, держащий только скипетр, скорее всего — Юпитер, верховный языческий бог, и поэтому соотносящийся с грехом Гордыни. Фигура, держащая чашу с виноградом, конечно, Вахх; так как вино лишает человека разума, то Вахх олицетворяет грех Лени, а Геркулес, играющий на лире, из-за его музыкальных наклонностей и отсутствия бороды принятый средневековым наблюдателем за Аполлона, «бога в обличье юноши с арфой в руках»¹¹⁰, олицетворяет «светскую» музыку, исполнение и наслаждение которой подвергалось всеобщему осуждению как проявление любопытства (curiositas), граничащего с грехом Идолопоклонства.

Словом, фигуры на крышке императорского кубка означали на мифологическом языке те же шесть пороков, которые были представлены на сирра в своих обычных проявлениях, именно поэтому каждый из пороков появлялся дважды: обнаженные языческие божества, за исключением разве что Геркулеса, переосмысленного Никколо Пизано, могли восприни-

* Мусический Геркулес — латин.

маться только как воплощение пороков (из которых представлены лишь шесть), но не как добродетелей. Если принять это толкование, то нет никаких оснований возражать против допущения, безусловно вытекающего из формы и даты сосуда, что императорский кубок, хотя позднее и приспособленный к светским нуждам, первоначально был задуман как богослужебный потир.

Внезапно обнаруженное на одной из капителей собора в Монреале изображение бога Митры было встречено торжествующими возгласами тех, кто считает, что средневековое искусство могло воспроизводить языческие образы вне зависимости от их иконографического значения¹¹¹. Здесь, в одном из крупнейших центров христианства, мы, по-видимому, встретились с изображением героя того самого культа, который в начале нашей эры был наиболее серьезным соперником христианства, с изображением персидского бога-солнца Митры, убивающего быка. Разве это не убедительное доказательство того, что средневековые скульпторы, восхищенные эстетической ценностью классического оригинала, воспользовались им, не наделяя его новым значением?

Не вызывает сомнения то, что эта капитель довольно добросовестно скопирована с римского рельефа, изображающего Митру, убивающего быка. Вопрос может быть только в том, насколько сознательно был изображен Митра, убивающий быка. То, что подобный вопрос допускает лишь отрицательный ответ, доказывается тем фактом, что даже Ренессанс не имел представления об истинном значении тех римских рельефов, в которых мы научились распознавать изображение Митры. В *locus classicus**, посвященном Митре, в «Фиваиде» Стация (I, 719), он описан как «выкручивающий рога быку» («torquentem cornua Mithram»), а не убивающим его. В результате он мыслился — и изображался — только борющимся с животным, но не пронзающим его сердце своим кинжалом или мечом, как показано на рельефах.

Ни один мифограф зрелого Средневековья вообще не упоминает Митру, и даже такой образованный ренессансный ученый, как Лелио Грегорио Джиральди, писавший около 1540 года, не говоря о целой армии менее известных авторов, таких, как Георгий Пиктор, Иоганнес Герольд, Винченцо Картари или Натале Конти, описывают его, следуя за Стацием и

* классическое место — *латин.*

за «Мифографом II», как «мужчину с львиной головой, в персидском наряде и в тиаре, схватившего обеими руками за рога сопротивляющегося быка». Обычно такой аккуратный эпиграфист, как Чириако д'Анкаона (около 1450 года), стоя лицом к лицу с настоящим рельефом, изображающим Митру, нашел в нем так мало смысла, что, записывая надпись «Deo Soli invicto Mitrhe»*, он заменил слово «Mitrhe» на «Altare». Так, не позднее 1591 года художественный критик Грегорио Команини толковал такой рельеф как развернутую аллегория земледелия: Митра в его фригийском колпаке считался им «молодым земледельцем»; бык с сердцем, пронзенным кинжалом, был олицетворением земли, пропаханной плугом; змея воспринималась как аллегория разумного хозяйствования, необходимого для успешного земледелия; два спутника Митры Кауто и Каутопат были олицетворением Дня и Ночи (что случайно оказалось верным); скорпион стал символом дремлющего плодородия почвы, поскольку надолго впадал в спячку, или символом росы, поскольку любит жить в сырости. Только в 1615 году блестящий Лоренцо Пиньория, едко осмеяв сельскохозяйственное толкование Команини, признал в самом знаменитом из всех рельефов с изображением Митры, до сих пор хранящемся на Капитолии, то, что он есть на самом деле¹¹².

Поэтому в XII веке сюжет рельефа с Митрой никак не мог быть истолкован правильно, и мы должны себя спросить, каково же было в действительности значение капители. Ответ на этот вопрос, думается мне, заложен в единственном, но весьма примечательном изменении, допущенном скульптором из Монреалья, копировавшим римский образец: он заменил фригийский колпак своего рода чалмой, обычно встречающейся у дохристианских персонажей, особенно ветхозаветных пророков и первосвященников. Иными словами, монреальский скульптор представлял себе этот сюжет просто как изображение кровавого жертвоприношения. Далекий от того, чтобы признать Митру в этом изображении Митры, или от желания создать его образ как таковой, он воспользовался его действием как впечатляющим, хотя и безмянным примером ритуального жертвоприношения, которое практиковалось как евреями, так и язычниками и было заменено в христианском обряде *Sacrum sacrificium*** во время Святой мессы. Не менее

* «Непобедимому богу Солнца Митре» — латин.

** священной жертвой — латин.

трех таких изображений кровавого жертвоприношения встречается во французской скульптуре XII века, с которой монреальская школа была тесно связана: в Везеле, в Бесс-ан-Шандесс и в Шарлье. Все три рельефа были призваны утвердить сакральный смысл таинства Евхаристии, что приобретало жизненно важное значение в то время, когда Пьер де Брюи прибавил к своим ересям заявление о том, что «Святое причастие ничего не значит и не должно совершаться», и когда многие примкнули к этому кощунственному мнению даже после того, как высказавший его был сожжен в 1132 или 1133 году. В приходе св. Фортуната в Шарлье — приорате Ключийской епархии, самом центре сопротивления ереси Пьера де Брюи, — эта полемическая направленность особенно очевидна, судя по тому, что рельеф, изображающий ритуальное заклятие животного, помещен прямо под сценою «Брака в Кане Галилейской», столь напоминающей «Тайную вечерю», что она была ложно истолкована историками искусства, хотя «первое Христово чудо» считалось «типичным» уже в раннем христианстве, а Петр Достопочтенный, величайший богословский авторитет Ключийского ордена, недвусмысленно сопоставлял его с Евхаристией¹¹³.

Таким образом, рельеф капители из Монреала, изображающий Митру, скорее отвечает, чем противоречит принципу *interpretatio Christiana*. Включенная в контекст программы, в которой при всей ее запутанности и сложности господствуют противопоставление Ветхого и Нового Заветов и идея торжества Церкви над Синагогой, эта капитель принадлежит к серии изображений, воплощающих в зрительных образах слова св. Павла (Послание к Евреям, 10: 4): «*Impossibile enim est sanguine taurogum et hircorum auferri peccata*»*.

Итак, начиная с XI и XII веков средневековое искусство приспособило классическую древность путем ее, так сказать, разделения на составляющие. Итальянскому Ренессансу суждено было воссоединить разобщенные элементы. Возвращая кесарю кесарево, ренессансное искусство не только положило конец парадоксальной средневековой практике, втискивавшей в классическую форму неклассическое содержание, но также нарушило монополию архитектуры и скульптуры в отношении классицизирующей стилизации (хотя до второй половины XV века живопись так и не сравнялась с их *maniera antica*). Достаточно только взглянуть на «Вакха» и «Леду» Микеланд-

* «Ибо невозможно, чтобы кровь тельцов и козлов уничтожала грехи» — латин.

жело, на фрески Рафаэля в вилле Фарнезина, на «Венеру» Джорджоне, на «Данаю» Корреджо, на мифологические картины Тициана, чтобы понять, что период Высокого Возрождения в Италии визуальный язык классического искусства обрел статус того наречия, на котором могли быть написаны новые поэмы, — совершенно так же как эмоциональное содержание классических мифов, легенд и истории могло возродиться в драме (не существовавшей как таковая на протяжении всего Средневековья), эпосе и в конце концов в операх на такие сюжеты, как «Орфей и Эвридика», «Кефал и Прокрида», «Венера и Адонис», «Лукреция и Тарквиний», «Цезарь и Брут», «Антоний и Клеопатра».

Когда в XIII веке Мантуя решила почтить своего светского святого покровителя Вергилия возведением ему памятника, поэт был изображен так, как были изображены представители Свободных искусств на «Королевском портале» в Шартре, как средневековый ученый или знаток канонического права, сидящий за своим пюпитром и прилежно что-то пишущий. Именно этот образ заменил собой Христа во Славе, когда в 1257 году Мантуя решила чеканить свои монеты по образцу венецианского *grosso* (гроссо). Когда в 1499 году, на самом пороге Высокого Возрождения, Мантенью попросили нарисовать статую Вергилия, которую предполагалось поставить на месте другого памятника, якобы стоявшего на Пьяцца д'Эрбе и разрушенного Карло Малатестой почти столетием раньше, он задумал Вергилия как настоящий классический образ, с гордой осанкой, одетого в тогу и обращающегося к зрителю с достоинством Демосфена или Софокла¹¹⁴.

5

Такому восстановлению, однако, предшествовала — и, по моему мнению, его подготовила — общая и решительная реакция против классицизирующих тенденций, преобладавших в искусстве Проторенессанса и в сочинениях протогуманистов. В Италии печатки и монеты, чеканившиеся после «Августалий» Фридриха II, и те камни XIII века, которые я назвал «обманчиво античными», становились менее, а не более классическими по стилю¹¹⁵. Джованни, сын Никколо Пизано, хотя и остро реагировал на выразительные достоинства классического искусства и даже осмелился использовать тип *Venus pudica* для изображения Целомудрия в своей пизанской кафедре, все же отверг формальный классицизм отца и возглавил то, что можно было бы назвать готической «контрреволюцией», кото-

рой, несмотря на некоторые колебания, суждено было победить во второй половине XIV века; и именно из этой готики XIV столетия, а не из тлеющей традиции классицизма Никколо и возникла *buona maniera moderna* Якопо делла Кверчи, Гиберти и Донателло.

Во Франции классицизирующий стиль Реймса, за такими немногими исключениями, как упомянутые рельефы в Оксерре, был поглощен совершенно другим течением, примером которого может служить статуя Марии из Благовещения, находящаяся справа от знаменитой группы «Встреча Марии и Елизаветы» и относящаяся примерно к тому же времени. Рядом с Марией можно видеть фигуру архангела Гавриила, созданную на десять или пятнадцать лет позднее, в которой классическое равновесие нарушено ради «готического изгиба». Хорошо известно, что в эпоху высокой готики орнамент был очищен от классических мотивов, аканф уступил место плющу, дубовым листьям и жерухе, ионические и коринфские капители, сохранявшиеся и даже возрожденные в романской архитектуре, были изъяты из употребления. Серии изображений «Constantines» («Константинов»), бравших за образец статую Марка Аврелия, так популярные на протяжении всего XII века, внезапно исчезают в XIII веке (вплоть до XVI века, когда под прямым или косвенным влиянием итальянского Ренессанса конные памятники подобного типа возродились на Севере)¹¹⁶. Около 1270—1275 годов английская мастерская, которой было заказано изготовление большого алтаря по образцу металлических изделий позднего XII века, была не склонна менять в фигурных изображениях стиль высокой готики, поэтому сосредоточила на раме все свои архаизирующие усилия, попытавшись усилить «романский» характер рамы имитацией классических камей¹¹⁷. К этому времени классицизирующие тенденции уже воспринимались как анахронизм.

Было бы несправедливо называть классицизм Шартра и Реймса «напрасным». Напротив, появление этого «внутреннего» классицизма, который достиг своей кульминации во «Встрече Марии и Елизаветы» в Реймсе, было не только одновременным, но и в своей сущности совпадало с теми натуралистическими тенденциями, которые пришли ему на смену (снова вспоминаются слова Гёте об античности как о части «природной природы»), а изгиб или ритм, определявшие представление высокой готики о человеческом движении, не что иное, как скрытый классический *contrapposto*. Однако именно эта «скрытость» и важна. В фигуре, поставленной *all'antica*, плечо

над опорной ногой как бы прогибается (функция этой ноги сравнима с функцией колонны, поддерживающей груз антаблемента), а в фигуре, подчиненной готическому изгибу, плечо над опорной ногой возносится (функция этой ноги сравнима с функцией столба, передающего свою энергию ребрам свода). То, что было результатом равновесия двух естественных сил, стало результатом действия одной господствующей силы: классический элемент был настолько поглощен, что стал неразличимым.

Аналогичные наблюдения допустимы и для других областей, особенно для литературы. В течение XIII века содержание классической философии, историографии и поэзии, хотя и достигло большого развития и распространения, однако было полностью поглощено системой мышления, воображения и выразительности высокого Средневековья, наподобие классического *contrapposto*, поглощенного «готическим изгибом», а лингвистическая форма латинских сочинений полностью освободилась от своих классических образцов. Не в пример Бернарду Шартрскому, Иоанну Солсберийскому, Бернарду Сильвестру или Алану Лилльскому великие схоласты XIII и XIV веков уже больше не согласовывали своего стиля с прозой Цицерона или Светония, а еще меньше с поэзией Вергилия, Горация, Лукана или Стация. Действительно, авторитет схоластики, наполнявший и определявший все аспекты культурной жизни, больше чем любой другой единичный фактор способствовал затуханию «протогуманистических» устремлений¹¹⁸: схоластическое мышление требовало и порождало новый язык — новый не только в отношении синтаксиса, но и словаря, — способный оправдать принцип *manifestatio* (как я однажды решился его определить, принцип «ясности ради ясности»), который поверг бы в ужас классиков и привел бы в отчаяние Петрарку, Лоренцо Валлу, Эразма и Рабле.

Так, после Иосифа Эксетерского и Вальтера Шатильонского дни поэзии, пытавшейся соперничать с классиками, были сочтены. Показательно и то, что кроме Альберта Штадского и его явно анахроничного «Троила» («Troilus»), законченного в 1249 году, два крупнейших классицизирующих эпоса XIII века были посвящены не столько греко-римским, сколько современным героям: «Филиппида» («Philippid»; 1214—1224) Уильяма Бретонского и в конце века «Деяния Людовика, короля франков» («Gesta Ludovici Francorum Regis») Никола де Брейя¹¹⁹. После этого желание состязаться с классической поэзией умерло окончательно. «Ищи латинского поэта, — говорит Орое, —

не найдешь ни одного; гекзаметр и пентаметр вышли из моды; небольшие ритмические пьески, то благочестивые, то непристойные, — это все». Действительно, сама мысль о Фоме Аквинском или Уильяме Оккаме, пишущих поэму в элегических дистихах, просто смешна.

6

Можно подумать, что своеобразная двойственность, господствовавшая в средневековом отношении к античности, была вызвана только тем, что скульпторы, резчики гемм и ювелиры Монреалья, Реймса, Пизы, Палермо или Оснабрюкена работали, основываясь на визуальных образцах, в то время как иллюстраторы «Комментария на Марциана Капелла», составленного Ремигием, «Histoire ancienne», «Roman de Troie» или «Ovide moralisé» полагались на текстовые источники.

Конечно, это различие реально и существенно, однако его недостаточно для объяснения самого явления. Можно показать, что разрыв между классической формой и классическим содержанием существовал не только при отсутствии изобразительной традиции, но также несмотря на доступность этой традиции; даже в тех случаях, когда Каролингское *renovatio* убергло от забвения классические образы, они забывались или даже отбрасывались на протяжении XIII и XIV веков.

Последняя рукопись Пруденция — та самая, которая содержит миниатюру, изображающую Фисбу на готическом надгробии, — датируется 1289 годом, после чего традиция обрывается. Каролингские «Теренции» («Terences»), добросовестно воспроизводившие место действия, жесты, костюмы и маски римской сцены, много раз копировались, при этом их классические черты постепенно стирались, однако оставались различимыми примерно до 1200 года; после этого — зияющий провал больше чем на двести лет, а когда снова стали иллюстрировать «Комедии» (впервые «Térence des Ducs» около 1408 года), миниатюры изображали действующих лиц в современной обстановке XV века¹²⁰. В иллюстрациях астрономических текстов классическая традиция, возрожденная в каролингских копиях рукописей типа «Aratea» и удержанная впоследствии, подверглась в середине XIII века длительному искажению. Хотя, как, например, в миниатюрах к Теренцию, менялся стиль миниатюр, но сохранялась их композиционная структура.

С одной стороны, западные художники начали заимствовать или опять стали заимствовать из арабских книг иллюстрации, в которых общеизвестные классические архетипы не толь-

ко изменялись так, чтобы больше соответствовать истинному расположению звезд, чем следовать эллинскому идеалу красоты, но и подвергались глубокой ориентализации в типах лиц, костюмах и снаряжении. Так, например, в одной южноитальянской рукописи примерно 1250 года греческие боги и герои похожи на персонажей из «Тысячи и одной ночи»; и вследствие зрительной ошибки в интерпретации крови, капающей из шеи Медузы в изображение ее головы на щите Персея (*Caput Medusae*), она стала неправильно толковаться как бородатый демон (*Ra's al Ghul*, *Caput Algol*). Между прочим, поэтому мы до сих пор называем Алголом звезду второй величины в созвездии Персея¹²¹.

Со временем и по мере того как эти ориентализованные типы распространились с юга Италии и из Испании на районы, более тесно связанные с мусульманским Востоком, они постепенно теряли свой иноземный облик и становились похожими, по крайней мере на первый взгляд, на второстепенные современные изображения, вовсе не зависящие от какой-либо классической изобразительной традиции (*Bild-Tradition*), хотя и искаженно, но свободно использующие словесные описания. Находились ли эти описания в текстах, заново переведенных с арабского, как, например, знаменитое «Введение в астрологию» («*Introductio in astrologiam*»), написанное тем самым Абу Масаром, который под именем Альбумасар занял положение, сравнимое с Вергилием, поскольку ему приписывалось предсказание рождения Христа, или таких западных авторов, хорошо знакомых с арабскими источниками, как Михаил Скот (придворный астролог Фридриха II) и его многочисленные последователи, их иллюстраторы отказывались или игнорировали греко-римские типы, предпочитая им такие, которые походили бы на обычных людей разного положения и рода занятий. Венера появлялась в облике молодой дамы, нюхающей розу; Юпитер мог быть в облике богатого господина с перчатками в руке или даже монаха с крестом и чашей; Меркурий встречался в облике епископа, ученого или музыканта¹²². Когда же клерикальная ошибка вкрадывалась в один из иллюстрируемых таким образом текстов, — когда, например, слово «*glaucus*» в фразе «*caput glaucus amictu coopertum*» было неверно прочитано как «*galeatum*» — случалось так, что трагический Сатурн, бог одиночества, молчания и задумчивости, был изображен как пожилой и угрюмый солдат, с головой, «покрытой шлемом», а не «серым покрывалом»¹²³.

Словом, прежде чем итальянское Высокое Возрождение

завершило положенную ему реинтеграцию, колеблющаяся кривая, которой, как я говорил, можно изобразить неустойчивость классических тенденций в постклассическом искусстве, достигла нулевой точки во всех жанрах, равно как и во всех странах. Последующие этапы Средневековья не только не объединили то, что сама античность оставила своим наследникам как некую двойственность, — видимые памятники, с одной стороны, и тексты, с другой, — но даже растеряли те изобразительные традиции, которые Каролингское возрождение постаралось возродить и завещало как единое целое.

Таким образом, «принцип разделения» не может быть объяснен только случайностями в передаче. Мы выразим, по-видимому, основную тенденцию или идиосинкразию сознания развитого Средневековья, с которой мы еще не раз встретимся, когда назовем эту тенденцию трудно передаваемым стремлением «разделять изолированными перегородками» («compartmentalize») такие психологические знания и культурные начинания, которым суждено было слиться воедино в эпоху Ренессанса. И наоборот, существовала «прирожденная» неспособность к тому, что бы мы назвали «историческими» различиями. Но это возвращает нас к вопросу, поставленному нами в начале этой главы: могут ли все три рассмотренных нами явления — итальянское *rinascita*, Каролингское *renovatio* и параллельные движения, известные как Проторенессанс и протогуманизм, быть показаны как отличные друг от друга не только по масштабу, но и по структуре? А если это так, то возможно ли различить в пределах этого тройственного явления разницу между Ренессансом с прописной буквы «Р» и средневековыми возрождениями, которые я предлагаю называть «ренессансами» с маленькой буквы? Вопрос этот, как я думаю, также заслуживает положительного ответа, ибо, говоря коротко, два средневековых возрождения были ограничены и преходящи; Ренессанс же был всеобщим и устойчивым.

Каролингское *renovatio* захватило всю империю целиком и не оставило незатронутой ни одной области цивилизации; но оно было ограничено тем, что скорее требовало возврата утраченной территории, чем стремилось к завоеванию новых земель. Оно не выходило за пределы монастырского и административного высшего слоя (*Herrenschicht*), прямо или косвенно связанного с престолом. Художественная деятельность не включала монументальной каменной скульптуры, выбираемые для подражания образцы были, как правило, произведениями малых форм и обычно не старше IV или V столетия нашей

эры, а классические ценности, как художественные, так и литературные, сохранялись, но не обновлялись (*reactivated*) (как мы видели, не делалось никаких попыток нового толкования классических образов или иллюстрирования классических текстов *de novo*).

С другой стороны, классическое возрождение XI и XII веков захватило многие общественные слои. В искусстве оно искало и достигло монументальности, выбирая образцы более древние, чем те, что обычно воспроизводились каролингскими мастерами, и освободило классические образы от того, что я назвал стадией цитат и парафраз (оно сделало как раз то, что Каролингское *renovatio* не смогло сделать, наделив новым смыслом классические образы и придав новые зрительные формы классическим темам). Но оно было ограничено во многих других отношениях: оно было лишь отдельным течением в пределах более общего потока тогдашней культуры (тогда как каролингская культура и движение *renovatio* представляли единое целое) и существовало только в определенных районах; в зависимости от этих районов наблюдалась существенная разница между творческой и литературной или антикварной реакцией на античность. Проторенессанс в искусстве был фактически ограничен архитектурой и скульптурой в противоположность живописи; в искусстве, как и в литературе, классическая форма оказывалась оторванной от классического содержания. Оба этих средневековых ренессанса были в конце концов недолговечными, поскольку за ними последовал относительный, в северных странах — абсолютный отход от эстетических традиций классического прошлого как в искусстве, так и в литературе.

Насколько изменились обстоятельства под влиянием настоящего итальянского Ренессанса, можно судить по незначительному, но весьма показательному случаю. Каролингская рукопись типа «Aratea», содержащая среди других классицизирующих миниатюр помпейского стиля изображение Ближнецов, оставалась нетронутой около четырехсот лет. Позднее некий доброжелательный переписчик счел нужным повторить текст шрифтом XIII века, видимо, считая, что каролингские «Rustic Capital» («мужицкие капитулы») поставят в тупик как его современников, так и потомков (см. ил. в тексте). Однако читатель XX века легче разбирается в каролингских письменах, чем в готических, и в этом иронический смысл всей этой истории.

Наше собственное письмо и печатные знаки восходят к

печатным литерам итальянского Ренессанса, которые, в решительном противопоставлении их готическим, возникли из каролингских образцов и образцов XII века, в свою очередь разработанных на классической основе. Можно сказать, что готическое письмо символизирует недолговечность средневековых ренессансов; наши современные печатные шрифты, будь то «печатные» или «курсивные», свидетельствуют об устойчивых свойствах итальянского Ренессанса. Позднее классический элемент в нашей культуре встречал оппозицию (хотя не

I PSAM HELLICEN SEQUITUR SENIOR IACULOQ MINATU

S IUEILLE ARTOPHYLAX SEU BACCHIO MUNERE CESUS

I CARUS EREPTAM PENSABIT SIDEREUITAM

I psam hcllcen sequit̄r̄ senior̄ iaculoꝝ minat̄
 S iueille artophylax seu bacchio munere cesus
 I carus ereptam pensabit fidere uitam

Фрагмент текста IX века, написанный в Capitalis Rustica
 с транслитерацией XIII века (Лейден, университетская библиотека,
 Cod. lat. Voss. 79, fol. 7).

следует забывать, что оппозиция есть только другая форма зависимости), но уже не мог исчезнуть. В Средние века существовала циклическая смена ассимилятивных и неассимилятивных стадий по отношению к античности. Со времен Ренессанса, хотим мы этого или нет, античность была постоянно при нас. Она жива в наших математических и естественных науках. В противовес средневековой мистериальной сцене, она создала наши театры и кино. Античность пропитала язык наших извозчиков, не говоря о языке мотористов и радиотехников, как противоположность языку средневекового крестьянина. Она сохранилась за тонкой, но пока далеко еще не разрушенной стеклянной перегородкой, воздвигнутой историей, филологией и археологией.

7

Возникновение и в конце концов формализация этих трех дисциплин, чуждых Средним векам, несмотря на всех каролингских «гуманистов» и на «гуманистов» XII века¹²⁴, показали существенную разницу между средневековым и современным отношением к классической античности, позволившую понять как основную силу, так и слабость того и другого. В эпоху итальянского Возрождения классическое прошлое начало рассматриваться с неподвижной дистанции, сравнимой «с дистанцией между глазом и предметом» в той фокусной перспективе, которая была одним из самых характерных нововведений того же Возрождения. Как в фокусной перспективе, эта дистанция препятствовала прямому контакту вследствие существования идеальной «проекционной плоскости», но позволяла достичь общей и рациональной точки зрения. Подобная дистанция отсутствует в обоих средневековых ренессансах. «Средние века, — как недавно было сказано, — никогда не подозревали, что они были средними веками. У людей XII века полностью отсутствовало представление о киммерийской ночи, из которой, как писал Рабле своему другу Тирако в 1532 году, возникло человечество»¹²⁵.

Каролингское возрождение началось с ощущения того, что многое нуждается в пересмотре: административная система, литургия, язык и искусства. Когда это было осознано, тогда ведущие умы обратились к античности, как языческой, так и христианской (и даже с более сильным акцентом на второй), напоминая владельца автомобиля, у которого сломался мотор, но он может пересечь в автомобиль, унаследованный от деда, и, подправив его [не будем забывать, что сами каролинги говорили только об обновлении (*renovare*) или восстановлении (*redintegrare*), избегая таких слов, как *reflorescere*, *revivere* (восстановление, оживление) или *reviviscere*, не говоря уже о *renasci*], будет им отлично пользоваться, более того, он может оказаться удобнее, чем более новая модель. Другими словами, каролинги подходили к античности с чувством законных наследников, которые временно пренебрегли своей собственностью или даже забыли о ней, но снова востребовали ее обратно для тех же нужд, для которых она была предназначена.

В противоположность такому не вызывающему проблем чувству законности отношение высокого Средневековья к античности отличается двойственностью, схожей с его же отношением к иудаизму. На протяжении христианской эры Ветхий Завет признавался основой Нового Завета, и в каролингском

искусстве соотношение между церковью и синагогой еще толковалось в духе обнадеживающей терпимости, выделяя то общее, что существовало между совершенным и несовершенным откровением, а не то, что их разделяло: инициал в Сакраментарии Дрого, написанный между 826 и 855 годами, изображает «Церковь» и «Синагогу» в состоянии скорее мирного сосуществования, чем взаимной вражды¹²⁶. Однако с конца первого тысячелетия (о чем свидетельствует «Евангелие Уты», в котором «Синагога», с челом и глазами, скрывающимися за рамой, подобно солнцу, заходящему за горизонт, противопоставляется «Церкви» как сила тьмы, «tenet in occasum»^{*127} чувство враждебности к живущим сторонникам Ветхого Завета начало преобладать над уважением к покойным патриархам и пророкам. Начиная с XII века, когда враждебность эта привела к дискриминационным действиям и физическим преследованиям, синагогу стали изображать с завязанными глазами, а не просто отворачивающейся от света, иногда же — закалывающей животное¹²⁸. Такой терпимый человек, как аббат Сугерий из Сен Дени, на одном из своих «анагогических» витражей изобразил ее в роли скорее «посвященной» Господом и прозревшей предшественницы, чем врага; на том же витраже ее более удачливая сестра получает венец¹²⁹. Таким образом, в период зрелого Средневековья наблюдается неразрешенное напряжение между постоянным чувством долга перед пророческой миссией Ветхого Завета и растущей неприязнью к его кровавому ритуалу и современным проявлениям. Апостолов можно было изобразить сидящими или стоящими на плечах пророков, так же как Бернард Шартрский сравнивал отношение своего поколения и классики с карликами, «взобравшимися на плечи гигантов» и «видящими больше вещей и более далекие предметы не в силу собственного острого зрения или собственного роста, но потому, что их возвысили размеры гигантов»¹³⁰. Однако в том же иконографическом контексте (в Княжеском портале Бамбергского собора) «Синагога» изображалась как стойкая, погруженная во мрак противница «Церкви», причем ее статуя возвышалась над фигурой иудея, ослепленного чертом.

Итак, с одной стороны, существовало чувство непрерывной связи с классической античностью, соединяющей «Священную Римскую империю германского народа» с Цезарем и Августом, средневековую музыку с Пифагором, средневеко-

* «держашая под спудом» — латин.

вую философию с Платоном и Аристотелем, средневековую грамматику с Донатом; а с другой стороны, существовало сознание непреодолимой пропасти, отделяющей христианское настоящее от языческого прошлого (так, по отношению к сочинениям Аристотеля проводили или пытались проводить резкое различие между тем, что было приемлемо, и тем, что осуждалось). К классическому миру подходили не исторически, а прагматически, как к чему-то далекому, но в известном смысле еще живому и потому одновременно потенциально полезному и потенциально опасному. Показательно, что классические философы и поэты часто изображались в тех же восточных одеждах, что и еврейские пророки, и что в XIII веке называли римлян, их памятники и их богов сарацинами (*sarrazin* или *sarazinais*), пользуясь тем же словом для язычников прошлого и для современных неверных¹³¹.

За отсутствием «перспективной дистанции» классическая цивилизация не поддавалась обозрению как некая связанная культурная система, в пределах которой все соотносено друг с другом. Даже XII век, цитируя компетентного и непредвзятого наблюдателя, «никогда не обращал внимания на классическую античность в целом... он смотрел на нее как на сокровищницу идей и форм, из которых присваивал себе то, что казалось подходящим мыслям и действиям сегодняшнего дня»¹³². Каждое явление классического прошлого, вместо того чтобы рассматриваться в контексте с другими явлениями классического прошлого, должно было иметь точку соприкосновения и точку расхождения со средневековым настоящим: оно должно было удовлетворять как чувству преемственности, так и чувству разрыва: «Римская элегия» Хильдеберта Лаварденского сопровождается, как мы помним, христианской палинодией, а пастораль Марбода Реннского служит вступлением к «Речи о пороках и добродетелях» («*Sermo de vitiis et virtutibus*»).

Теперь понятно, почему объединение классической формы и классического содержания, даже если обратиться к образам, ожившим в каролингские времена, должно было распасться, и почему этот процесс «разделения» был более радикальным в искусстве, чем в литературе. В изобразительном искусстве обращались скорее к зрительному, чем к интеллектуальному опыту, что пробуждало грех Любопытства или даже идолопоклонство. Для сознания зрелого Средневековья Язон и Медея (даже если она и пыталась проделывать свои чудеса омоложения с помощью «райской воды») были приемлемы лишь постольку, поскольку их можно было изобразить аристократами готичес-

кой эпохи, играющими в шахматы в готической комнате. Классические боги и богини были приемлемы лишь настолько, насколько они могли передать свою прекрасную внешность христианским святым, той же Еве или Деве Марии¹³³. Фисба, одетая в классическое платье и поджидающая Пирама у классического мавзолея, могла оказаться археологической реконструкцией, несовместимой с чувством преемственности; а образ Марса или Венеры, классический по форме и содержанию, был, как мы видели, либо «идолом», либо талисманом, либо, наоборот, служил олицетворением какого-нибудь порока. Можно понять, что тот же магистр Григорий, который изучал и обмерял римские постройки с samozабвением антиквара, был удивлен и смущен, испытывая «магическое притяжение» той самой, слишком прекрасной Венеры; что Фулько из Бовэ (умер примерно в 1083 году) способен был описывать голову Марса, случайно найденную хлебопашцем, только с чувством внутренней борьбы между восторгом и ужасом («*Horrendum caput et tamen hoc horrore decorum, /Lumine terrifico, terror et ipse decet, /Rictibus ore fero, feritate sua speciosum*»)¹³⁴. В качестве зловещего аккомпанемента к протогуманизму появились поистине устрашающие рассказы (возрожденные романтиками от Йозефа фон Эйхендорфа и Генриха Гейне до Проспера Мериме и Габриеля Д'Аннунцио) о молодом человеке, который надел свое кольцо на палец статуи Венеры и сделался добычей дьявола. Во второй половине XIV века сиенцы были уверены, что из-за публичной установки статуи, недавно откопанной и почитавшейся как «творение Лисиппа», они потерпели поражение, нанесенное им флорентийцами (статую низвергли, разбили на куски и обломки тайком похоронили на вражеской земле)¹³⁵.

«Дистанция», созданная Возрождением, лишила античность ее реальности¹³⁶. Классический мир перестал быть одновременно одержимостью и угрозой. Он стал объектом страстной ностальгии, нашедшей символическое выражение в возникновении нового — после пятнадцати столетий — чарующего видения Аркадии¹³⁷. Два средневековых ренессанса, невзирая на различие между Каролингским *renovatio* и «возрождением XII века», были свободны от ностальгии. Античность, подобно старому автомобилю — обычное наше сравнение, — все еще была рядом. Ренессанс пришел, чтобы понять, что Пан умер — что мир древних Греции и Рима (то, что мы называем «*sacrosancta vetustas*» — «священная древность») давно потеряно, как рай Мильтона, и может быть обретен только в духе.

На классическое прошлое впервые взглянули как на некую целостность, отрезанную от настоящего, как на идеал, к которому следует стремиться, а не как на реальность, которую можно использовать и одновременно опасаться¹³⁸.

Средние века оставили античность непогребенной и попеременно то оживляли, то заклинали ее труп. Ренессанс рыдал у ее могилы и пытался воскресить ее душу. В определенный фатально неизбежный момент это удалось. Вот почему средневековое представление об античности так конкретно и в то же время так неполно и искаженно; современное же представление, постепенно развивавшееся в течение трех или четырех столетий, исчерпывающе и последовательно, но и отвлеченно. Вот почему средневековые ренессансы были преходящими, в то время как Ренессанс был постоянным. Воскресшие души неосязаемы, они пользуются преимуществом бессмертия и вездесущности. Поэтому роль классической древности после Ренессанса едва уловима, но, с другой стороны, она всепроникающа и изменится только с переменой нашей цивилизации как таковой.

Глава III

I PRIMI LUMI: ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ТРЕЧЕНТО И ЕЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА ОСТАЛЬНУЮ ЕВРОПУ

Джорджо Вазари ввел в оборот как термин «*buona maniera moderna*», так и фразу «*I Primi Lumi*»*. Первое его жизнеописание начинается следующими словами: «Ужасающий поток бедствий, поглотивший и затопивший несчастную Италию, не только разрушил все здания, по праву заслуживавшие это название, но, что гораздо важнее, погубил и всех художников, и тогда по милости божьей в 1240 году родился в городе Флоренции Джованни Чимабуэ, которому суждено было «даровать первые проблески искусству живописи» («per dar i primi lumi all'arte della pittura»)¹.

1

Безоговорочно, возможно даже излишне безоговорочно преданный догме эволюции, современный историк искусства неохотно пользуется таким термином, как «первый...». Мы стали скептиками по отношению к старой традиции, по которой Ян ван Эйк «изобрел» масляную живопись, мы снисходительно улыбаемся, когда Плиний утверждает, что он знает, кто именно из классических скульпторов «первым точно передал сухожилия, вены и волосы» и кто из классических живописцев «первым выразил душу и чувства человека, то есть то, что греки называли характером, а также его страсти». Между тем не имеет принципиального значения, изобрел или только усовершенствовал Ян ван Эйк масляную живопись, однако остается фактом, что использование красочных пигментов, смешиваемых с маслом, которое до него применялось лишь для особых эффектов или для достижения большей долговечности, не было художественным методом вплоть до 1420 года и что принятие этого метода оказало огромное влияние на изменения в европейской живописи. Не имеет значения и то, был

* первые проблески — *итал.*

ли Пифагор Регийский действительно первым, кто изобразил «nervos et venas capillumque diligentius» («нервы и вены, переданные внимательно»), но определенный анатомический реализм появился в первой половине V века и содействовал тому, что можно назвать органическим, а не механическим пониманием человеческого тела. Неважно, был ли Аристид Фиванский (которому приписывался мотив, излюбленный во времена барокко: смертельно раненная мать «кажется испуганной тем, что ребенок может напиться крови, после того как иссякнет ее молоко») действительно первым, выразившим «animum et sensus hominis, quae vocant Graeci *ethe*, item perturbationes»*, но вторая половина IV века увидела подъем того эмоционального субъективизма и нового акцента на пафосе, которые достигли наивысшей степени в Пергамском фризе и в группе Лаокоона².

Подобным же образом, какую бы роль мы ни приписывали Чимабуэ как личности, после попытки изгнать его в область забвения *personnages de légende*** , он вновь появился в том качестве, в каком был представлен у Данте, а именно в качестве последнего и наиболее совершенного представителя *maniera gresca* и непосредственного предшественника Джотто³. Все же верным остается и то, что «новые проблески» вспыхнули в Центральной Италии на исходе XIII века и что эти «проблески» осветили Европу, чья культура, говоря словами Вильгельма Фёге, «*trotz Kaiser und Reich*»*** находилась под сильным влиянием Франции в течение почти полутора столетий. Но столь же справедливо и то, что, поскольку речь идет об изобразительных искусствах, эта ведущая роль итальянского XIV века была ограничена областью живописи.

Первая часть «Жизнеописаний» Вазари, охватывающая, как мы помним, то, что называется *prima età***** «Ренессанса», во втором издании 1568 года включает жизнеописания тридцати пяти художников. Трое из них (Джотто, Орканья и неуловимый земляк Вазари Маргаритоне д'Ареццо) значатся как «живописцы, скульпторы и архитекторы», хотя биограф оговаривает, что старания Маргаритоне как архитектора немногого стоили⁴; пять (среди них трое Пизано — Никколо, Джованни

* «душу и чувства человека, которые греки называют этосом, то есть страстями» — латин.

** легендарные личности — франц.

*** «невзирая на императора и империю» — нем.

**** первый век — латин.

и Андреа) значатся только как скульпторы и архитекторы, и только один (Арнольфо ди Камбио, которого Вазари ошибочно назвал Арнольфо ди Лапо и не посвятил ему отдельного жизнеописания в первом издании 1550 года) называется архитектором. Все остальные, а их не меньше двадцати шести, — живописцы; совершенно очевидно, что Вазари, оставляя в стороне это количественное несоответствие, затруднялся согласовать возрождение трехмерных искусств с живописью, как по времени, так и по значению.

Для того чтобы показать, что был человек, «благодаря таланту которого архитектура выиграла так же, как живопись выиграла благодаря Чимабуэ», Вазари пришлось заявить, что творения Арнольфо ди Камбио, первого уже не целиком готического архитектора и первого строителя Флорентийского собора, датировались позднее многих образцов презренной *maniera tedesca*, которая в действительности достигла расцвета много позднее смерти Арнольфо⁵. Для того чтобы распространить эту параллель на скульптуру (после «обсуждения рисунка и живописи в жизнеописании Чимабуэ и архитектуры в жизнеописании Арнольфо ди Лапо»), он был вынужден слить характеры Никколо и Джованни Пизано воедино, создав коллективный образ: Никколо стал у него современником Чимабуэ (который был еще жив в 1302 году), хотя пик его творческой активности падает на третью, а не на четвертую четверть XIII века; Джованни описан как верный последователь своего отца («*seguitó sempre il padre*»*) кроме, пожалуй, того, что «в некоторых отношениях он его превзошел», хотя и не был «ревностным подражателем античности»; о том и другом он говорит, что они в некоторых случаях и в некоторых местах работали в выгодном сравнении с неизвестными *tedeschi*⁶.

Несмотря на эти неточности, Вазари, как, впрочем, бывало не раз, недалек от истины. Проект Арнольфо ди Камбио для фасада Флорентийского собора как бы предвосхищает ренессансную точку зрения в таких важных областях, как тенденция создавать «равновесие вертикалей и горизонталей» и устанавливать ритм чередования плоскостей, построенный на точной соразмерности 2:3:5⁷. Скульптура Никколо Пизано как бы предвосхищает Ренессанс в попытке уравновесить средневековую и классическую точки зрения, и было вполне логичным поручить скульптурное украшение фасада Арнольфо ди Кам-

* «всегда следовал за отцом» — *итал.*

био скорее консервативным, если не провинциальным последователям Никколо, чем прогрессивным представителям молодого поколения. Однако в обоих случаях предвосхищение постготического будущего в большой степени было обязано влиянию — путем сознательного возрождения или бездумного принятия традиции — доготического прошлого и потому может быть признано скорее кажущимся, чем реальным.

Будучи привержен к бесспорно готическим стандартам в Санта Кроче, Арнольфо ди Камбио интуитивно отказался от готического стиля в своем проекте фасада Флорентийского собора. Бóльшая «классичность» этого проекта была результатом удачной попытки — возможно, памятуя о романском фасаде собора в Лукке — сочетать новый фасад с рядом стоящим Баптистерием⁸. Стиль Никколо Пизано коренится, как мы видели, в Проторенессансе XII века, видоизмененном под влиянием того, что происходило в Иль-де-Франсе и в Шампани. В отличие от Чимабуэ, ни Арнольфо, ни Никколо не имели, если можно так выразиться, своего Джотто. Влияние Арнольфо ди Камбио — чей план Флорентийского собора был в 1357 году заменен планом Франческо Таленти — было нейтрализовано влиянием такого правоверного готика, как Лоренцо Майтани. Влияние Никколо Пизано, как уже упоминалось, было нейтрализовано его сыном Джованни, который, духовно предвосхищая Донателло и Микеланджело, был, конечно, более «готическим», чем его отец. И, что еще важнее, ни один архитектор или скульптор итальянского треченто не оказал ощутимого влияния на ход событий за пределами полуострова. В этих двух областях поток влияний, за редкими и легко объяснимыми исключениями⁹, шел с Севера на Юг и не менял направления вплоть до XVI века.

Совершенно иное положение было в живописи. В ней одновременная и дополняющая друг друга деятельность двух великих мастеров, которые, несмотря на заслуги их предшественников, все же являются новаторами, революционизировала само понятие и определение картины и на целое столетие изменила то, что я назвал потоком влияний. В живописи, и только в живописи, Италия приобрела в XIV веке то же ведущее международное положение, которое в XIII столетии занимала и в значительной мере сохранила в области трехмерных искусств Франция. Не будет преувеличением сказать, что история европейской живописи примерно от 1320 до 1420 года немыслима без итальянского влияния.

2

Уже упомянутые два великих новатора Джотто ди Бондоне и Дуччо ди Буонинсенья¹⁰, во многих отношениях дополняя друг друга, опирались в своей деятельности на разные источники. Дуччо (был старше Джотто лет на пятнадцать или около того, впервые он упоминается в 1278 году, а умер в конце 1318-го или в начале 1319 года) фактически провел всю свою жизнь в Сиене. В сущности, он был скорее мастером отдельных композиций на дереве, чем монументалистом. Насколько мы знаем, он активно не занимался ни скульптурой, ни архитектурой. По-видимому, он развил свой стиль — «*maniera greca mescolata assai con la moderna*»*, как вольно Вазари цитирует Лоренцо Гиберти, — из чисто местных источников, как бы подхватывая то, на чем остановился Гвидо на Сиена, его первый реальный предшественник¹¹. Джотто (вероятно, родившийся в 1266 году и живший до 1337 года) был гордостью Флоренции, но сфера его деятельности простиралась вплоть до Рима, Ассизи, Падуи, Неаполя и, возможно, Римини. Кроме живописи на досках — или, вернее, предпочтительно ей — он создавал мозаики и стенные росписи. О том, насколько он был близок к идеалу «универсального художника», свидетельствует тот факт, что в апреле 1334 года флорентийцы назначили своего «*expertus et famosus*»** земляка «*magister et gubernator laborerii et operis ecclesie Sancte Reparate*»***, в этой должности он, живописец, отвечал за все работы как главный архитектор Флорентийского собора и лично представлял все проекты для колокольни и ее рельефов¹². В конце концов его стиль объединил специфически флорентийскую традицию (установленную такими старшими мастерами, как Коппо ди Марковальдо, но уже утратившую, если можно так выразиться, свой провинциализм под влиянием «учителя Джотто» Чимабуэ) с тем, что было достигнуто в Риме во второй половине XIII века, особенно тем великим художником, который, хотя и был назван Вазари учеником Джотто, мог с тем же успехом, что и Чимабуэ, именоваться его учителем: Пьетро Каваллини¹³.

В лице Дуччо и Джотто различие между Сиеной и Флоренцией, заметное уже между Гвидо да Сиена и Коппо ди Марковальдо, обострилось до такой степени, что сделалось ярко вы-

* «греческая манера, сильно смешанная с современной» — *итал.*

** «опытный и знаменитый» — *латин.*

*** «мастер, ведающий работами по восстановлению церкви Санта Репарата» — *итал.*

раженной дихотомией, которую так часто и так хорошо описывали, что было бы бессмысленно на ней останавливаться. Искусство Дуччо можно назвать лирическим: его фигуры охвачены эмоциями, которые объединяют их общим, почти музыкальным чувством. Искусство Джотто можно назвать либо эпическим, либо драматическим; его фигуры трактованы как индивидуумы, по-разному реагирующие друг на друга; даже в сценах, включающих сравнительно много действующих лиц (*dramatis personae*), он никогда не пытался изображать толпу. Дуччо — сиенец *pur sang**, а в душе еще и византинист — полагался на силу линий и плоскостей, но именно по этой причине он старался помещать формы, ограниченные этими линиями и плоскостями, в окружающую их среду, сообщающую им (как бы силой электрической индукции) видимость телесности. Джотто — флорентиец, изменившийся под воздействием римского опыта, благодаря которому он соприкоснулся не только с самим Каваллини, но также с позднеантичными и раннехристианскими источниками Каваллини, и в каком-то смысле потомок скорее романских скульпторов, чем живописцев, работавших в византийской манере¹⁴. Он полагался на силу объемов, иными словами, видел в трехмерности не качество, присущее окружающей среде и сообщаемое от нее индивидуальным объектам, а качество, присущее этим индивидуальным объектам как таковым. Поэтому Джотто стремился овладеть третьим измерением, используя скорее пластическое содержание пространства, чем само пространство; даже в таких поздних композициях, как «Рождество Иоанна Крестителя» и «Воскрешение Друзианы» в Капелле Перуцци церкви Санта Кроче, пространство формируется пластическими объемами, а не существует «помимо них». Вводя фигуры, видимые со спины, он как бы приглашает, даже заставляет зрителя, благодаря проникновению вглубь, почувствовать ощущения глубины. Он предвосхищает то, что теперь известно как «двухточечная перспектива», располагая скошенные здания в пространстве, благодаря этому сцена углубляется лишь настолько, насколько поставленные наискось предметы занимают большую глубину, чем те, что стоят прямо.

Однако то, что Дуччо и Джотто пытались решать свои проблемы противоположными методами, вовсе не затемняет, а, напротив, ярче освещает тот факт, что эта проблема была для них

* чистокровный — франц.

общей: проблема создания того, что мы привыкли называть «картинным пространством». Эта проблема была настолько нова (вернее, полностью отсутствовала в искусстве Западной Европы в течение нескольких столетий), что тот, кто поставил ее вновь, достоин именоваться «отцом современной живописи».

Картинное пространство можно определить как зримую трехмерную протяженность, состоящую из тел (или псевдотел, как облака) и промежутков между ними; мнимая протяженность, которая простирается неопределенно далеко, но не обязательно бесконечно далеко, за объективно двухмерной живописной плоскостью, а это означает, что живописная плоскость утратила ту материальность, которая была ей присуща в искусстве зрелого Средневековья. Она перестала быть непроницаемой и непроходимой плоскостью, представленной стеной, доской, куском полотна, пергамента, листом бумаги, гобеленом или витражом, она стала окном, через которое мы смотрим на один из фрагментов видимого мира. «Живописцы должны знать, — говорит Леон Баттиста Альберти, — что они манипулируют линиями на плоской поверхности и что, заполняя цветом ограниченные линиями места, они добиваются только одного — чтобы формы видимых вещей, изображенных на плоскости, воспринимались бы так, как если бы эта плоскость была из прозрачного стекла»; и даже еще более ясно: «Я описываю прямоугольник любого размера, который я воспринимаю как открытое окно, через которое я вижу то, что там написано»¹⁵.

Таким образом, сравнивать картину с окном — значит приписывать художнику или требовать от него непосредственного подхода к реальности: *notitia intuitiva* (или, короче, *intuitus*), используя любимый термин тех номиналистов, которые параллельно достижениям Дуччо и Джотто в одно и то же время, но в разных областях, в разных местах и разном культурном окружении потрясли основы мышления зрелого Средневековья, признав «реальное» существование только за внешними предметами, непосредственно познаваемыми в чувственном опыте, и за внутренними состояниями или действиями, непосредственно известными благодаря психологическому опыту. Художник более не призывается работать, исходя из «идеального образа, который у него в душе», как утверждал Аристотель и повторяли Фома Аквинский и Мейстер Экхарт, а исходит из того, что видит глаз.

Если судить по довольно скудным из дошедших до нас памятников и по значительно более обширному количеству ли-

тературных свидетельств, включая хорошо известные нападки Платона, к концу V столетия до нашей эры относится появление живописного стиля, основанного на этих сенсуалистических и иллюзионистических (оба эти термина не должны, конечно, пониматься уничижительно) предпосылках, который развился к середине IV века до нашей эры и достиг расцвета в эллинистическую и римскую эпохи. В Риме и в Кампании мы находим изображения тщательно разработанных интерьеров, ландшафтов и городских перспектив, которые поражают «явно трехмерной протяженностью, как будто безгранично простирающейся по ту сторону двумерной живописной поверхности»; по крайней мере в одном случае, в знаменитых «Ландшафтах Одиссея» в Ватиканской библиотеке предвосхищаются известные слова Альберти об окне еще и тем, что пейзаж виден через обрамление, имитирующее пилястры.

В подобных произведениях признается и используется все, что количественно и качественно составляет предмет математической оптики (трактованной Евклидом, Геминном, Дамианом, Гелиодором из Лариссы и другими). Что касается количества, то принцип «сокращения» применяется не только к индивидуальным объектам (колеса и круглые щиты, искаженные в форме эллипсов, так же как отдельные постройки, видимые с угла, встречаются уже в V веке до нашей эры), но и к живописному пространству вообще: почва или мостовая, стены и потолки кажутся уходящими вглубь; параллельные линии, не параллельные к плоскости картины, сходятся; предметы, видимые на расстоянии, уменьшаются в размере. Что же касается качественной стороны, то эллинистические и римские живописцы словно предвосхищают эффекты импрессионистов XIX века: уплощение, размыв и растворение твердой формы под действием диффузии и дифракции света в воздушной среде; перемена цвета, согласно закону о дополнительных цветах (особенно очевидная в моделировке человеческого тела при помощи зеленоватых или голубоватых тонов); рефлексы и преломление цвета, а главное, цветные тени как наиболее очевидное проявление того, что между осязаемыми и видимыми «предметами» существуют промежутки неосязаемые и сами по себе невидимые.

Все же — и поэтому следует быть очень осторожными в определениях, когда переносится такой термин, как «импрессионизм», из одного исторического контекста в другой, — стиль «Ландшафтов Одиссея» и им подобных существенно отличается от стиля Мане, Моне или Синьяка. Вместо того чтобы вы-

зывать впечатление устойчивого и упорядоченного мира, мерцающего и вибрирующего в зависимости от того, каким он «видится», они производят впечатление неустойчивого и неупорядоченного мира. Скалы, деревья, корабли и крохотные фигурки свободно расставлены на обширных поверхностях суши и моря, но пространство и предметы не объединены в единое целое и не создается впечатления, что пространство простирается за пределы нашего зрения. Размер, объем и цвет предметов меняются в зависимости от расстояния и от воздействия на них света и атмосферы, но эти перемены нельзя выразить в терминах постоянных отношений. «Ортогонали» (то есть параллельные линии, уводящие в глубины) «сходятся», но они вряд ли где-либо сойдутся в одной точке, чаще образуют форму «в елочку», чем пучок сходящихся лучей, как этот оптический эффект называют математики. Там есть преломление цвета, его рефлекс и падающие тени, но ничего похожего на единое освещение. В результате все приобретает какое-то нереальное, призрачное свойство, как если бы через сверхматериальность пространство утверждало себя ценой твердых тел и, подобно вампиру, питалось их сущностью¹⁶.

Словом, пространство, предполагаемое и изображаемое в эллинистической и римской живописи, не обладает двумя качествами, которые характеризуют пространство, предполагаемое и изображаемое в «современном» искусстве до Пикассо, — непрерывностью (отсюда измеримость) и бесконечностью. Пространство воспринималось как сочетание конечных твердых тел и пустот, а не как однородная система, в которой каждая точка, вне зависимости от того, помещается ли она в твердом теле или в пустоте, определяется исключительно тремя перпендикулярными координатами, которые существуют *in infinitum** от данной «начальной точки».

В философской и математической теории «современное» представление о пространстве как об измеримой бесконечности (*quantum continuum*) было предвосхищено Николаем Кузанским, окончательно развито и закреплено в учении Декарта о протяженной субстанции (*substance étendue*), которую его ирландский последователь Арнольд Хёлинкс предпочитал называть вообще материей (*corpus generaliter sumptum*). Однако в изобразительной практике оно реализовывалось посредством того, что мы называем точной геометрической перспективой.

* в бесконечности — латин.

В своем сравнении с окном Альберти определяет картину не только как впечатление от непосредственного зрительного опыта, но и в более определенном смысле, как «перспективное» изображение. «*Perspectiva*, — говорит Дюпер, — это латинское слово, которое означает взгляд через что-либо (*Durchsehung*)»¹⁷; Альберти вводит свое сравнение для того, чтобы подвести к наиболее раннему из описаний того метода, при помощи которого этот *Durchsehung* можно построить на строго геометрической основе.

Подобное точное геометрическое построение, изобретенное, скорее всего, Филиппо Брунеллески около 1420 года и изложенное Альберти более с формальными, чем сущностными изменениями¹⁸ (см. ил. в примеч.), до сих пор основывается на двух предпосылках, принимаемых в качестве аксиом как классической, так и средневековой оптикой: первая — это та, что зрительный образ создается с помощью прямых линий («зрительных лучей»), связывающих глаз с видимыми предметами (несущественно, мыслятся ли эти лучи исходящими от глаза, от предмета или от того и другого), причем получаемая таким образом конфигурация образует то, что называется «зрительной пирамидой» или «зрительным конусом»; вторая — это та, что величина и форма предметов, как они воспринимаются в зрительном образе, определяются относительным положением «зрительных лучей».

Принципиально новым было допущение, чуждое, как мы увидим, всем теоретикам до Брунеллески, что все точки, составляющие зрительный образ, помещаются не на кривой поверхности, а на плоскости, иными словами, что правильное перспективное изображение получается проекцией предметов на плоскость, пересекающую зрительную пирамиду или конус («*intersegazione della piramide visiva*», как говорил Альберти).

Эта проекция, по определению — центральная и аналогичная проекция, получаемой в фотокамере, может быть построена при помощи элементарных геометрических приемов (см. ил. в примеч.). Изображение, основанное на этом построении, если взять такой классический пример, как знаменитое «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи в Уффици, можно определить как точную проекционную трансформацию пространственной системы, которая характеризуется как раз теми двумя качествами, которыми *quantum continuum* отличается от *quantum discretum*. Бесконечность подразумевается, вернее, зрительно символизируется тем, что любые объективно параллельные линии, вне зависимости от их местоположения и на-

правления, сходящаяся в единственной «точке схода», которая, таким образом, представляет собой точку схода параллелей, иными словами, точку, помещающуюся в бесконечности. То, что ошибочно называется «точкой схода» на картине, имеет лишь ту отличительную особенность, что помещается прямо напротив глаза, служит фокусом лишь тех параллельных линий, которые объективно перпендикулярны к плоскости картины. Со всей определенностью Альберти утверждал, что схождение в одной точке этих «ортогоналей» указывает на последовательность и изменение количеств «*quasi persino in infinito*»*. Целостность, с другой стороны, подразумевается или, вернее, зрительно символизируется тем, что каждая точка в перспективном образе, так же как в картезианском *corpus generaliter sumptum*, определяется исключительно тремя координатами и что если объективно равные и равно удаленные друг от друга величины уходят в глубину, то этот ряд превращается в ряд сокращающихся величин, отделенных друг от друга сокращающимися интервалами, а само сокращение есть величина постоянная, которую можно выразить периодической формулой¹⁹.

3

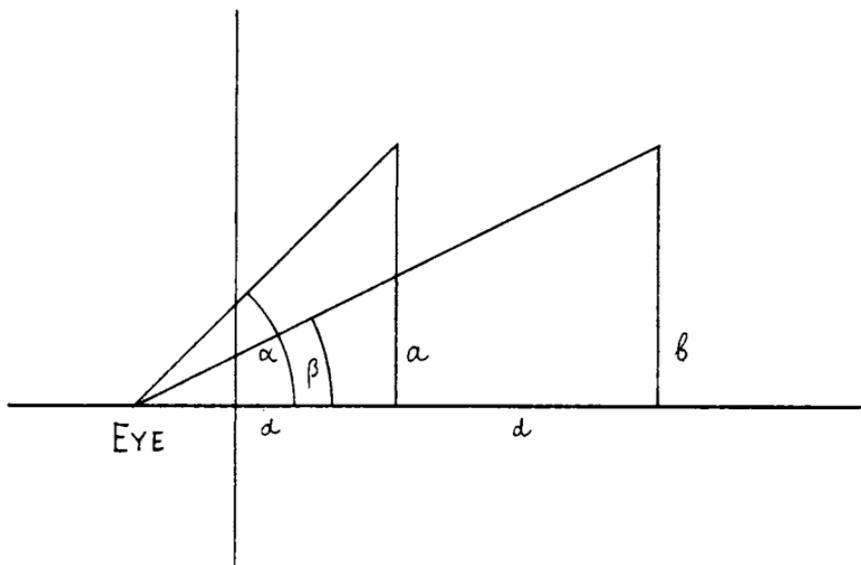
В греко-римской живописи, которая, хотя и стремилась к перспективному способу изображения и в конечном счете его достигла, перспективное построение тем не менее не было осознанным актом. Оно выражало, как мы видели, представление о пространстве скорее непрерывном и бесконечном, чем прерывистом и конечном, и в целом противоречило одному из основных положений классической оптики.

Перспективное построение, как центральная проекция на плоскости, изобретенное Брунеллески и усовершенствованное его последователями, подразумевало, что объективно равные величины обратно пропорциональны их расстояниям от глаза. Если, например, две равные вертикальные линии a и b видны на расстоянии d и $2d$, то b покажется в перспективе ровно наполовину короче, чем a . Согласно законам классической оптики, видимые размеры не обратно пропорциональны расстояниям, а прямо пропорциональны зрительным углам, A и B , так что (раз B больше $A/2$) видимый размер b будет больше, чем $a/2$ (см. ил. в тексте). Восьмая теорема «Оптики» Евклида,

* «как бы в бесконечности» — итал.

буквально утверждающая, что «кажущееся различие между равными величинами, видимыми с неравных расстояний, не пропорционально этим расстояниям», настолько явно противоречила перспективе Брунеллески, что переводчики эпохи Возрождения не задумываясь исправляли текст Евклида, чтобы сгладить вопиющее несогласие между двумя одинаково уважаемыми авторитетами²⁰.

Классическая оптика рассматривала сферу нашего видения буквально как «сферу» — допущение, которое гораздо более



Разница между «аксиомой угла» (Angle Axiom) и «аксиомой расстояния» (Distance Axiom) при перспективном сокращении.

согласуется с физиологической и психологической реальностью, чем то, которое положено в основу прямолинейного построения Брунеллески. Уже в 1624 году немецкий математик по имени Вильгельм Шикардт имел смелость объявить в дружеской беседе с Кеплером, что вопреки практике живописцев наш зрительный опыт постоянно трансформирует прямые линии и плоские поверхности в кривые, это утверждение было не только принято самим Кеплером²¹, но и экспериментально подтверждено в течение XIX и XX столетий. До тех пор пока считалось, что простейшая криволинейная поверхность не может быть развернута на плоскости, не могло быть и речи о развитии и даже внимании к точному перспективному построению, пока потребность в таком построении не оказалась мощ-

нее притягательной силы, исходящей из «аксиомы угла», на которой построена классическая оптика. Однако эта потребность была чужда как Византии, так и средневековому Западу.

С разложением греко-римского иллюзионизма в позднеантичном и раннехристианском искусстве «вид через окно» начал снова закрываться; но он был закрыт, да будет мне позволено цитировать самого себя, «скорее легкой, прозрачной занавеской, чем прочной, непроницаемой стеной». Византийская традиция, наследница поздней античности и раннего христианства, удержала и при случае выталась возродить, передавая поборникам *maniega gresca* то, что можно было бы назвать пережитками греко-римского иллюзионизма. Почва и растительность продолжали передаваться скорее в живописной, чем графической манере. Полосы света и затененные углубления, служившие для изображения складок, образовывали плотные полосы, которые никогда не превращались в чисто графические линии. И, что важнее всего, пересечения и сокращения (включая наклонные плоскости полов и скошенные стены и потолки) продолжали намекать, хотя и рудиментарно, на глубину. Если эллинистические и римские живописцы не могли систематизировать свои оптические наблюдения в строгом перспективном построении, то эти идеи были еще более чужды их византийским потомкам. С другой стороны, искусство западного Средневековья вообще отказалось от каких-либо претензий на перспективу.

Каролингское *renovatio* и в меньшей степени «Ренессанс около 1000 года», верные своим общим тенденциям, восприняли некоторые перспективные приемы позднеантичного и раннехристианского искусства. Мы видим результаты этих попыток, например, в балдахинах или сенях, поддерживаемых четырьмя колоннами и перекрытых небольшими сегментированными куполами, которые увенчивают троны королей или императоров; или в сокращающихся консолях на разорванных фасадах, восходящих к классическим *scapae frons*; или в восьмигранных храмиках (*tempietti*), напоминавших римские *macella*, которые ограждали «фонтаны жизни»; или в редко встречающихся интерьерах, ограниченных стенами и кессонированными потолками²².

Все эти старания оживить греко-римскую перспективу (или, шире, греко-римское живописное пространство), включая даже великолепные и почти «классические» ландшафты и постройки Утрехтской псалтири, можно сравнить с попыткой бороться с опасностью огнестрельного оружия путем изготовления пуленепроницаемых панцирей и кольчуг²³, вместо того чтобы, выкинув их, развить совершенно иную технику тактики и стра-

тегии. Такой решительный отход от эллинистического толкования пространства был делом следующего, порожденного зрелым Средневековьем этапом западноевропейского искусства.

Романская скульптура, как мы помним, развивалась скорее под знаком «массы» (неорганической и сплошной материи), чем «структуры» (материи организованной в отдельные части и состоящей из комбинации этих частей), и потому она могла легко сочетаться с восточной архитектурой (месопотамской, сасанидской или армянской), совершенно чуждой классическому мышлению: в то время как классические метопы, статуи в нишах или кариатиды были скорее добавками или вставками по отношению к архитектуре, романский рельеф, статуя на косяке, фигура на архивольте или на сюжетной капители (*charitèau historié*) словно вырастали непосредственно из самих стен, амбразур, арок и капителей.

«Консолидация массы» в скульптуре и в архитектуре была параллельна «консолидации поверхности». Этот процесс *in vitro** можно наблюдать, сравнив Утрехтскую псалтирь, выполненную в Отвиле около Реймса между 820 и 830 годами, с ее копией или, вернее, с последней из трех ее последовательных версий, возникшей в конце XII столетия²⁴. Лишенные обрамления, каролингские рисунки пером, непринужденные по композиции и эскизные по выполнению, вызывавшие впечатление воздушности, превратились в плотно закрашенные миниатюры, окруженные рамкой, которая строго ограничивает миниатюрную поверхность. Уменьшенные в числе, но увеличенные в масштабе, фигуры становятся более плотными и композиционно организованными. Перистая листва деревьев уплотняется, образуя строго определенные формы, не напоминающие цветы или грибы, подобно тому как постройки больше не стремятся к классицизирующему стилю, словно прибавляя в весе и прочности.

Порывистые росчерки пера и размывы уступили место крепким, отчетливым контурам. Словом, фон затвердел, превратившись в плотную, рабочую плоскость, рисунок застыл и стал системой двухмерных поверхностей, разграниченных одномерными линиями. Такая «картографическая» тенденция в романской книжной иллюстрации заметна также в двух новых формах живописи, возникших именно в то время, — в витраже и в геральдике. Эта тенденция подчеркивается не только бессмысленным введением множества свитков, которые, лишенные

* в истоках — латин.

надписей, служат лишь средством обогащения планиметрического узора, но и превращением кривых линий, передающих холмистую местность, в ярко раскрашенные и четко очерченные ленты, которые потеряли связь с трехмерным ландшафтным пространством и служат для разделения отдельных частей. Так впервые в истории европейского искусства отдельные предметы (фигуры и вещи) и их окружение образовали некое единство. Это единство продолжало существовать даже тогда (об этом было вкратце рассказано в предыдущей главе), когда готический стиль порвал с гипнозом массы в трехмерных искусствах, а в живописи — с гипнозом плоскости.

Готическая скульптура и архитектура отличаются, как мы уже говорили, от романских тем, что они зависимы от «осевого принципа», в силу которого фигуры в притолоках и архивольтях соединялись с колонками, или располагались в полуцилиндрических углублениях, в то время как фигуры, выполнявшие свою роль в рельефной композиции, стали подобны актерам, свободно движущимся и поворачивающимся перед воображаемым задником, как на подмостках неглубокой театральной сцены. Но даже тогда закон единства оставался в силе.

Готическая статуя, как бы она ни была самостоятельна, состоит из того же материала, что и ее окружение²⁵, от которого ее нельзя отделить. Украсить фасад бронзовыми фигурами, поставленными в ниши, было столь же невозможно для готического вкуса, насколько это отвечало вкусу классической древности и Ренессанса.

Пространственное содержание готического рельефа, сколько бы свободы оно ни предоставляло своим составным элементам, никогда не превышало объема, определяемого куском камня или дерева, из которого этот рельеф был высечен. Статуя не может существовать без сени или навеса над головой, которые, вместе с плинтом или консолью под ногами, обеспечивают жизненное пространство (*Lebensraum*) фигуры, включая ее в пределы точных границ всей структуры в целом. В рельефе сцена, как правило, ограничена рядом арок или условными облаками, которые, наподобие занавеса, определяют переднюю плоскость трехмерного углубления, в то же время фиксируют идеальную глубину сцены, сводя ее к реальному расстоянию между передней плоскостью и фоном, то есть, иными словами, к реальной толщине первоначального куска камня или дерева.

То, что верно для скульптуры, верно для живописи и для книжной иллюстрации. Здесь часто встречаются приемы об-

рамления, аналогичные тем, которые употребляются в рельефе²⁶, при отсутствии таких приемов трехмерное поле действия фигур обеспечивается новой трактовкой фона. Он должен был отличаться от того, что находилось «перед ним», сначала благодаря применению червленого золота, к которому в романском стиле испытывали определенную антипатию (не случайно стиль книжных иллюстраций XIII века назывался «*style à fonds d'or*»*, а позднее, благодаря использованию мелкого сплошного орнамента пальметок, ромбов, квадров и т.п., создающих впечатление скорее ковра, раскинутого за фигурами, чем плотной стены, их замыкающей. Здесь, как и в рельефе, пространство ограничено и сводится к тому, что можно было бы назвать «объемной плитой», находящейся между передней плоскостью и фоном, хотя и отодвинутым, но остающимся непроницаемым и все еще мыслимым как материальная рабочая поверхность. Действие, если оно есть, разворачивается параллельно как передней плоскости, так и фону, проходя как бы вдоль поля нашего зрения, а не двигаясь вперед или назад; и, что еще более важно, фигуры и предметы, размеры которых от расстояния не меняются, продолжают выстраиваться вдоль горизонтально направленной *линии*, как бы пересекающей картину слева направо, вместо того чтобы располагаться на горизонтальной *поверхности*, зрительно уходящей в глубину.

Словом, искусство высокой готики, включая его конечную фазу (а готика длилась в зависимости от района с конца XIII до середины XIV века), не использовало перспективу; и даже в тех случаях, когда такой архитектор, как Виллар де Оннекур, чувствовал необходимость передать различие между выпуклым и вогнутым, как, например, между внешней и внутренней стороной апсиды, он делал это чисто идеографическим способом, передавая выпуклость кривыми линиями, восходящими к «точке схода», а вогнутость — нисходящими к нижней «точке схода» кривыми, вне зависимости от того, находятся ли горизонтальные членения, изображаемые этими кривыми и «уходящими» линиями, ниже или выше уровня нашего зрения²⁷. Стиль высокой готики никогда не отказывался от дополняющих друг друга принципов «консолидации масс» и «консолидации поверхности», и нетрудно убедиться в том, что «современное», то есть непрерывное и бесконечное пространство могло возникнуть лишь тогда, когда чувство плотности и свя-

* «стиль золотых фонов» — франц.

занности, свойственное зрелому Средневековью и воспитанное архитектурой и скульптурой, начало взаимодействовать с тем немногим, что на протяжении веков уцелело от иллюзионистических традиций, господствовавших в греко-римской живописи.

4

Подобное слияние имело место и могло иметь место только в Италии Каваллини, Дуччо и Джотто. Здесь архитектура и скульптура подчинились северному влиянию до такой степени, что историографы XV и XVI веков были правы, называя этот стиль манерой (*modo*), унаследованной от северян (*tramontani*) или попросту «немецкой манерой» (*la maniera tedesca*), так же, как правы были их современные потомки, называя его «итальянской готикой». Однако эта — безусловная — податливость (за очень немногими исключениями, итальянская готика никогда не доходила до того, чтобы превратить все здание в «стеклянный дом») никогда не отражалась на живописной практике в той же степени, в какой это имело место по ту сторону Альп. Если Север, отменив — пусть не полностью — стену в пользу окон, все же стремился скрыть ее за слепым узором, облицовкой или коврами, Италия сохраняла традицию мозаики (считавшейся «немодной» во Франции уже в 1140 году)²⁸ и стенной росписи, техника которой как раз на рубеже XIII века перешла от общепринятой до того манеры «по сухому» (*al secco*) к тому, что называлось «настоящая фреска» (*buon fresco*); — переход не менее знаменательный, чем наступивший более чем на сто лет позднее переход от темперы к маслу²⁹. Алтари стали украшаться написанными иконами (*apsope*) вместо скульптур или ювелирных изделий, и живопись на дереве, фактически не встречавшаяся на готическом Севере³⁰, перекинулась даже на обычные работы из дерева, создавая такие специфически итальянские изделия, как *cassoni*, *spallieri* и *deschi da parto*³¹.

Примерно к 1300 году Италия впервые после падения Римской империи оказалась в положении силы, удерживающей равновесие в мире искусства, и можно сказать, что консерватизм — или даже ретроспективность — итальянской живописи сделал ее ведущей в то время, когда эпоха высокой готики стала близиться к концу.

С одной стороны, итальянский живописец, выросший в последние десятилетия XIII века, не мог избежать влияния готического или, во всяком случае, готизирующего стиля,

скульптурные и архитектурные проявления которого, не говоря о книжных иллюстрациях «*quell'arte che alluminare è chiamata in Parisi*»*, окружали его со всех сторон и с практически всеми представителями которого ему нередко приходилось сотрудничать. В творениях Каваллини и Джотто (или Якопо Торрити, автора «Коронования Богоматери» в апсиде Санта Мариа Маджоре) готическое влияние, широко передаваемое через итальянскую скульптуру и потому более или менее заметно окрашенное классицизмом Никколо Пизано, ясно чувствуется как в стиле, так и в иконографии³². Дуччо, более глубоко, чем Джотто и Каваллини, связанный с византийской традицией и потому не склонный принимать на вооружение тот тип красоты, который развился во Франции XIII века, не только склонялся перед готической модой в области архитектурных и декоративных деталей и в применении такого, уже упомянутого нововведения, как прикрепление распятого Христа к кресту не четырьмя, а тремя гвоздями, но также научился у Пизано, как сообщить своим фигурам ту вещественность и ту свободу движений, которые отличают их от произведений «греческой манеры»³³; показательно, что он ограничил изображения складок одежды филигранью золотых линий, применявшихся в живописи XIII века ко всяким проявлениям сверхчувственного мира, будь то явление преображенного или воскресшего Спасителя.

С другой стороны, итальянский живописец такого рода был наследником долгой традиции живописи на дереве и настенной живописи (включая мозаику), не порывавшей связи с раннехристианским и византийским искусством; эти связи фактически возобновились или усилились в то самое время, когда последняя волна византизма прокатилась по Северу Европы, то есть начиная примерно с середины XIII века. В то время как готический стиль по ту сторону Альп весьма неохотно сливался с византийским (даже в тех своеобразных школах книжной миниатюры, которые благодаря крестоносцам установились на Святой Земле и которые в силу внешних обстоятельств были подвержены византийским влияниям, мы сталкиваемся скорее со смешением, чем со слиянием этих элементов)³⁴, византизирующий или, если можно так выразиться, неораннехристианский стили в Италии XIII века охотно смешивались с готическим. Так, отдельные составные части (*disjecta*

* «искусство, именуемое в Париже искусством иллюстрации» — *итал.*

tembra) классической перспективы, сохранившиеся или вновь ожившие в итальянской живописи дученто, вполне могли под-вергнуться нивелировке со стороны тех самых принципов «консолидации масс» и «консолидации поверхности», которые искоренили классическую перспективу на Севере. Таким образом и родилась «современная» концепция пространства.

Так, например, в «Сне фараона» во Флорентийском баптистерии карниз и кессонированный потолок опочивальни фараона сокращаются согласно схеме «елочка», унаследованной от классической античности. На одной из мозаик в Монреале «Тайная вечеря» происходит в пространстве, напоминающем двор, обрамленный уходящими в глубину стенами; а другая мозаика того же цикла, изображающая «Исцеление паралитика», имеет сильно сокращающийся мощный пол, в котором «схема рыбьего хребта» нарушена в угоду более точному построению линий, устремленных в «точку схода». Однако ни одно из этих построений не задумано как единое целое, и еще меньше как рационально построенный интерьер. «Сон фараона» имеет сокращающийся вглубь свод, но не имеет ни стен, ни пола, а в «Исцелении паралитика» сокращающийся пол упирается в несокращающийся фасад постройки, с крыши которой двое слуг спускают ложе больного.

Входя в мир Дуччо и Джотто, мы чувствуем себя выходящими из лодки и ступающими на твердую почву. Архитектурное окружение (и это же *mutatis mutandis* относится и к ландшафтам) создает впечатление последовательности и устойчивости, недоступных всей предшествующей живописи, включая эллинистическую и римскую. В «Маэста» Дуччо (созданной между 1308 и 1311 годами), в фресках Джотто в падуанской Капелле дель Арена (около 1305 года) и лишь как попытка в некоторых сценах из Ветхого Завета в Верхней церкви в Ассизи (приписывавшихся в свое время великому анониму «Мастеру Исааку», но теперь считающихся ранними творениями Джотто)³⁵ мы встречаем вполне последовательное «ящикообразное» построение интерьеров, с их «добротнo слаженными», как сказал бы Апостол, потолками, полами и боковыми стенками. Это интерьеры, которые поддаются измерению по ту сторону ясно обозначенной живописной поверхности и в пределах которых определенный объем отвечает определенному пространственному заполнению и определенной пустоте.

Таким образом, мы становимся здесь свидетелями зарождения «современного пространства» — пространства, которое можно было бы описать как греко-римское, «*vu à travers le*

tempérament gothique»*: несогласованный и фрагментарный материал в таких незначительных и непоследовательных, но все же перспективных изображениях, как «Сон фараона» во Флорентийском баптистерии и мозаики в Монреале, подвергся реорганизации и регламентации согласно принципам, представленным в таких безусловно неперспективных, но в пределах своего стиля абсолютно устойчивых и последовательных готических рельефах, как, например, «Тайная вечеря» в Наумбургском соборе, созданная около 1260 года.

Безусловное воздействие позднеантичного и раннехристианского искусства на Якопо Торрити, Каваллини и Джотто³⁶ кажется мне одним из аспектов, хотя и очень существенным, этого процесса, но не его причиной. Конечно, не подлежит сомнению, что позднеантичные и раннехристианские памятники были и до сих пор являются более многочисленными в Риме, чем в Венеции или в Тоскане³⁷. Но то, что Каваллини и Джотто могли «замечать» эти памятники, точно так же как на два поколения раньше рейнские скульпторы «замечали» свои римские саркофаги, объясняется их положением на гребне волны, образовавшейся при встрече двух наиболее влиятельных течений средневекового искусства: Византии и французской готики; не следует забывать, что Дуччо, разделявший с ними опыт этих двух течений, но, насколько я знаю, не знавший скрещения позднеантичного и раннехристианского искусства, был тем не менее в состоянии распознать и разрешить проблему «современного пространства».

Но все это, разумеется, было только началом. Если сравнивать со стандартами, установленными в XV веке, то интерьеры в произведениях «отцов-основателей» окажутся не только ограниченными в своей протяженности и неточными в построении, но их вообще можно назвать интерьерами лишь в сугубо специальном и крайне ограниченном смысле этого слова. «Интерьер» постройки виден не изнутри, а снаружи: живописец далек от того, чтобы вводить нас в структуру пространства, он лишь удаляет переднюю стену, превращая интерьер в нечто похожее на увеличенный кукольный дом. И все же преобладает впечатление устойчивости и последовательности. При всех технических несообразностях творения Дуччо и Джотто обнаруживают уже не прерывистое и конечное пространство, но (по крайней мере потенциально) непрерывное и бесконечное;

* «увиденное через готическое мироощущение» — франц.

впечатление же это обусловлено тем, что живописная поверхность, не являясь более глухой и непроницаемой, сохраняет тем не менее плоскостную прочность, которую приобрела в романский период и не утратила на протяжении высокой готики. Картина снова стала «окном». Но это «окно» перестало быть тем, чем оно было до того, как его «закрыли». Вместо того чтобы быть простым отверстием, вырезанным в стене или разделяющим два пилястра, оно оказалось снабженным тем, что Альберти должен был назвать «прозрачным стеклом» (*vetro tralucente*) — воображаемым листом стекла, в котором прочность и плоскостность сочетаются с прозрачностью, что впервые в истории позволяет ему выполнять роль проекционной поверхности. Это, если можно так выразиться, «чувство оконного стекла» и создало условие, отсутствие которого помешало греко-римской живописи отказаться от «аксиомы угла зрения» классической оптики. В Средние века существовала своеобразная дихотомия между оптической теорией и художественной практикой — лишний пример той крайней специализации, которая мешала, например, противникам аристотелевской теории свободно падающих тел когда-либо ради чисто логических доводов попытаться разрешить этот вопрос опытным путем. Через таких арабских посредников, как Аль-Хазен или Аль-Кинди (первый из них часто и с большим уважением цитировался Лоренцо Гиберти), латинский Запад весьма основательно познакомился с классической оптикой уже в XII и XIII веках. Авторы же эпохи высокой готики, такие, как Вителло, Иоганн Пекхэм, Роджер Бэкон и прежде всего Роберт Гроссетест, не только восприняли, но и развили эту теорию, и, когда им хотелось латинизировать ее греческое название, лучшим эквивалентом греческого *ὀπτική* было для них слово «*perspectiva*». Однако средневековая «*perspectiva*» всегда оставалась математической теорией зрения, близко связанной с астрономией, но совершенно оторванной от проблем графического изображения³⁸. Если греко-римские живописцы не имели оснований восставать против «аксиомы угла», потому что не воспринимали живописную поверхность как структуру планов, явно расходясь со сферической структурой поля зрения, постулируемой теорией видения, то романские и готические живописцы, даже в том случае, когда они были знакомы с научной оптикой, не имели оснований беспокоиться об «аксиоме угла» прежде всего потому, что они привыкли воспринимать живописную поверхность как глухую и непроницаемую и тем самым никак не связанную с теорией зрения.

Только после того, как Дуччо и Джотто придали живописной поверхности качество прозрачности в добавление к плановому построению, стало возможным представить себе — что для нас самоочевидно — помещение этой прозрачной плоскости между объектом и глазом и таким образом построить перспективный образ как *interseguazione della piramide visiva**, то есть как центральную проекцию. И когда Брунеллески и Альберти нашли способ перевести эту идею на язык реальности, превратив тем самым перспективу из математической точки зрения в математический метод рисования, пришлось провести различие между первым и вторым: математический метод рисования (именуемый в наше время просто-напросто перспективой) стал называться «*perspectiva pingendi*» или «*perspectiva artificialis*»**, что по-итальянски будет «*prospettiva praticata*»; математическая же теория зрения (называвшаяся в Средние века просто-напросто *perspectiva*) стала определяться при помощи прилагательных «естественная» (*naturalis*) и «обычная» (*communis*).

Perspectiva pingendi или *perspectiva artificialis* была, таким образом, в буквальном смысле этого слова дочерью оптической теории и художественной практики: оптическая теория давала идею зрительной пирамиды (*piramide visiva*), а художественная практика в своем развитии с конца XIII века — идею ее *interseguazione*. Мы помним, что это дитя появилось на свет не раньше 1420 года, то есть примерно через сто лет после смерти Дуччо и больше чем восемьдесят лет после смерти Джотто. Но за это время мы можем наблюдать предварительное развитие, принимавшее различные формы в различных центрах.

В Риме, фактически исключенном из художественной жизни благодаря обстоятельствам, заставившим в 1309 году папскую курию перебраться в Авиньон, в первой половине XIV века развитие в значительной степени находилось под влиянием сиенской и флорентийской школ, и ход его определялся тем основным различием, которое, как мы видели, разделяло их с самого начала. Флорентийские последователи Джотто Мазо ди Банко и в особенности Таддео Гадди в своих фресках в Санта Кроче активизировали то, что было начато их учителем, и направляли свои усилия как на «завоевание третьего измерения, оперируя пластическим содержанием пространства, но

* разрез зрительной пирамиды — *итал.*

** «живописная или искусственная перспектива» — *латин.*

не самим пространством», так и на использование нефрон-
тальных, часто очень сложных архитектурных окружений, для
того чтобы «штурмовать» глубину; максимум диагональных и
сложных построений был достигнут в «Изгнании Иоакима» и
во «Введении Марии во храм» Таддео Гадди в Капелле Барон-
челли. В Сиене, с другой стороны, — хотя и не без влияния
Джотто — Амброджо Лоренцетти и его старший брат Пьетро
(оба предположительно пали жертвами «черной смерти» в 1348
году) добились наиболее впечатляющего успеха не только в
борьбе за точное перспективное построение, но и за изобра-
жение пространства *per se* (как такового)³⁹.

Во «Введении во храм» (1342) Амброджо Лоренцетти орга-
низация того участка пола, который можно было бы назвать
«имманентным картине», достигла степени математической
точности: все «внутренние» ортогонали, то есть те ортогонали,
которые не срезаны боковыми краями картины и таким обра-
зом не выходят за пределы живописной поверхности⁴⁰, схо-
дятся в строго определенной точке и в не менее определенном
месте⁴¹, а его архитектурная среда, как сказал бы Вазари, «*cosa
non bella ma miracolosa*»*. Строение, в котором совершается
это событие, все еще «кукольный дом», так как в нем одновре-
менно показаны внешний и внутренний вид, но мы имеем
возможность увидеть последний только потому, что наружная
стена постройки пробита тройной аркадой (перерезаемой ра-
мой), а не образует сплошную стену. Но этот «кукольный дом»
разработан настолько, что преобразуется в крупную церков-
ную постройку. Мы стоим перед нартексом базилики, разде-
ленным сегментами арок на две части: на переднюю часть,
которая представляет собой пространство перед хором и транс-
ептом (над центральным нефом высится двенадцатигранная
надстройка, смутно напоминающая Флорентийский баптистер-
ий), и заднюю, соответствующую собственно хору христиан-
ской церкви, или *domus Sancti sanctorum*** Иерусалимского
храма.

Действие ограничено первым планом, а это значит, что пе-
редняя аркада, хотя и составляет неотъемлемую часть базили-
кальной структуры, должна быть так соразмерена, чтобы одно-
временно служить обрамлением фигур. Колонны этой аркады,
находящиеся перед фигурами, сведены к высоте примерно де-
сяти футов и настолько уменьшены, что их диаметр меньше

* «вещь не столько прекрасная, сколько поистине чудесная» — *итал.*

** Святая святых — *латин.*

одной тринадцатой высоты. Это, разумеется, создает неразрешенное и «в соответствии с духом времени» («secondo la natura di quei tempi») неразрешимое противоречие между передней аркадой и остальной архитектурой. Но, взятая сама по себе, архитектура фона по праву может считаться первым убедительным церковным интерьером, глубоко уходящим в пространство и в допустимых для него пределах не только нарисованным в масштабе, но и соответствующим своим реальным структурным отношениям.

Амброджо Лоренцетти, конечно, не пишет архитектурного портрета. Его постройка — это христианская церковь, воплощающая Соломонов храм или, наоборот, Храм Соломона, задуманный и украшенный таким образом, что его архитектурный облик и даже такие декоративные детали, как статуи Моисея и Иисуса или мозаика над «триумфальной аркой», указывают на всепроникающую связь между Ветхим и Новым Заветом; это воображаемое здание — пример осуществления принципа «скрытого символизма», который заставил художника с того момента, как живописное пространство подчинилось законам пространства эмпирического, скрывать свои богословские или символические представления, высказываемые его средневековыми предшественниками под завесой видимого правдоподобия⁴². И в этом отношении «Введение во храм» Амброджо может по праву считаться законным предтечей «Мадонны в церкви» Яна ван Эйка⁴³.

Следующим шагом в развитии церковного интерьера было отделение сквозной передней стены постройки от самой постройки, то есть превращение ее в своего рода «диафрагму», находящуюся между зрителем и архитектурой, вместо того чтобы составлять неотъемлемую часть последней. Эта хирургическая операция упразднила те непоследовательности, которые оставались нерешенными во «Введении во храм» Амброджо Лоренцетти; но эта операция была, видимо, сделана скорее на Севере, чем в Италии⁴⁴, и разрубить гордиев узел, удалив «диафрагму», было, насколько нам известно, суждено гению Яна ван Эйка.

То, что Амброджо Лоренцетти сделал для построения церковного интерьера, а также для изображения пейзажа и городского вида, имея в виду его панораму Сиены и ее окрестностей, первых постклассических видов, восходящих к зрительному опыту, а не к традиции, памяти или воображению, его брат Пьетро сделал для изображения домашнего интерьера. Дом Иоакима и Анны на триптихе Пьетро «Рождество Богоматери» (1342) явля-

ется оригинальной, если не сказать ловкой, вариацией на тему, которую можно назвать «интерьер, увиденный через тройную аркаду». Во-первых, эта тройная аркада не написана, но отождествляется с деревянными колонками, арками и пинаклями рамы триптиха, которые заставляют нас поверить, будто интерьер, простирающийся за этой архитектурной структурой, принадлежит скорее реальному, чем изображенному дому. Во-вторых, мы смотрим сквозь три разных пролета на две комнаты: прихожую, в которой терпеливо дожидаются Иоаким и два его спутника и которая примыкает к левому крылу, и комнату роженицы, расположенную вдоль центрального и правого пролетов, так что не только ее стена и пол, но и кровать Анны и даже одна из фигур прислужниц оказываются закрытыми частично одной из разделяющих композицию колонок. Если «Введение во храм» Амброджо было предвозвестником «Мадонны в церкви» Яна ван Эйка, то «Рождество Богоматери» его брата предвещало «Благовещение» в Гентском алтаре и, что еще более очевидно, триптих старшего современника Яна ван Эйка — Мастера из Флемаля⁴⁵.

Еще одной вехой в эволюции домашнего интерьера является кухня, которую (что само по себе было смелым нововведением) один из помощников Пьетро Лоренцетти включил во фреску «Тайная вечеря» (написанную, вероятно, незадолго до 1330 года) в Нижней церкви Сан Франческо в Ассизи⁴⁶. В этой замечательной кухне, пристроенной к павильону, где собрались двенадцать учеников, точно так же как в прихожей, пристроенной к спальне в «Рождестве Богоматери», мы в зародыше видим ряд мотивов домашнего быта, которые стали популярными у великих фламандцев, их французских и франко-фламандских предшественников и их последователей: собачка, лижущая тарелку, пылающая печь (явно восходящая к обычному атрибуту, олицетворяющему Февраль в календарных иллюстрациях, но здесь в полном слиянии с архитектурным окружением), хлопочущие слуги и на последнем, но не худшем месте, шкафчик или полку в стене, обычно видимую снизу и нагруженную всякой посудой и приспособлениями, которые можно назвать «fons et origo»* «независимого» натюрморта⁴⁷.

Однако не только обстановкой, но и структурой помещения эта замечательная кухня предвосхищает дальнейшее развитие домашнего интерьера. Хотя эта кухня более откровенно

* «истоками и корнями» — франц.

напоминает «кукольный дом», чем дом Иоакима и Анны в «Рождестве Богоматери» (мы даже видим луну и звезды над крышей), этот интерьер заставляет нас понять, что проблема масштаба, столь трудно разрешимая в передаче церковного здания, представляла меньшие трудности в домашнем интерьере, который функционально соответствует размерам человека и, как правило, перекрывается не сводами, а плоским потолком. Высота такого потолка не обязательно превышает площадь самой картины, и его уходящие балки могут быть показаны целиком.

Легко предвидеть, что в изображении домашнего интерьера не только схема «кукольного дома», но даже прием «диафрагмы» могли быть отброшены гораздо раньше, чем в церковном интерьере, и этот шаг был предпринят уже в последней трети XIV века такими североитальянскими мастерами, как Джованни да Милано, Якопо Аванцо и Джусто ди Менабуои. Возможно, фреска в Ассизи предвосхищает не только интерьеры на многих религиозных изображениях, которые, видимо, предполагали домашнее окружение или были с ним совместимы, как в сцене «Благовещения» или в изображении «кабинетов» образованных святых или ученых, как, например, св. Иероним или Петрарка⁴⁸.

Несмотря на общее основание, различие между Амброджо и Пьетро Лоренцетти как пионерами в изображении церковного и домашнего интерьеров нуждается в дополнительных соображениях. Амброджо Лоренцетти внес ценный вклад в проблему изображения домашнего интерьера, хотя не столько путем его гениальной разработки, сколько путем не менее гениального открытия «кратчайшего пути». В его «Благовещении» 1344 года встречается то, что за неимением лучшего термина мы предложили называть «подразумеваемым интерьером». То, что сцена происходит в интерьере, выявляется с помощью простого приема: фигуры поставлены на мощный пол, а не на траву или камни, а отсутствие границ вверху и по сторонам создает иллюзию, чего нет в схеме «кукольного дома» или в приеме «диафрагмы», будто мы находимся в той же комнате, что и изображенные фигуры. Путем добавления разных предметов обихода эта иллюзия усиливается вплоть до чарующего впечатления тепла и интимности. Можно утверждать, что «Благовещение» Амброджо стоит в начале традиции, которая через множество французских и франко-фламандских промежуточных звеньев достигнет расцвета в «Мадонне Солтинг» Мастера из Флемаля⁴⁹.

5

Помимо своего пророческого значения «Тайная вечеря» Лоренцетти интересует нас как продукт прошлых времен. Действительно, она возвращает нас к нашей основной проблеме, а именно к определению той роли, которую классические влияния играли в различные художественные периоды. Мы должны себя спросить, черпали ли великие живописцы треченто вдохновение только из отблесков классической живописи в раннехристианском, позднеантичном и византийском искусствах или также из самих римских оригиналов, а если да, то до какой степени.

Декорации Таддео Гадди в Капелле Барончелли в церкви Санта Кроче включают изображение ниши, которая, подобно шкафу в кухне Пьетро Лоренцетти, горизонтально разделена на две половины. Но вместо домашней утвари в ней изображены атрибуты Святого причастия, и, вместо того чтобы стать частью написанного интерьера, ниша воспринимается иллюзорным углублением в стене капеллы. Таким образом, эта маленькая фреска — первый из известных нам образцов постклассического «самостоятельного» натюрморта, который подтверждает бытующую точку зрения на появление этого жанра как замены «изображенными» предметами реальных, необходимых для назначения данной комнаты, но слишком ценных, слишком непрочных или слишком опасных, чтобы быть показанными «во плоти», как, например, дичь, рыба или плоды — в столовой; священная утварь — в церкви; книги, склянки или научные приборы — в кабинете; лекарственные банки — в лаборатории врача или аптекаря⁵⁰. А так как примеры таких «натюрмортов»-заменителей (по большей части съедобных) часто встречаются во фресках Кампаньи и Рима, считалось, что Таддео Гадди находился под влиянием классических образцов. Это, конечно, вполне возможно, но также вероятно, что он просто придал некоторую самостоятельность, или даже ореол святости, тому, что является лишь деталью домашнего интерьера, как и интерьер в Ассизи, написанный лишь несколькими годами раньше ниши Таддео Гадди⁵¹. В таком случае нам, разумеется, пришлось бы ответить на вопрос, сам ли Пьетро заимствовал из классического источника свой углубленный в стене шкафчик.

О том, что Пьетро и его помощники знали и обращались к римской монументальной живописи еще задолго до того, как появился церковный натюрморт Таддео Гадди, свидетельствует удивительный шестиугольный павильон, в котором проис-

ходит сцена Тайной вечери. Подобные шестиугольные структуры, как было доказано, встречаются в римской живописи, но в изображениях, непосредственно предшествующих ассиизской фреске, которая, таким образом, предполагает наличие римского прототипа.

Однако существование шестиугольных «храмиков» в римской монументальной живописи более чем сомнительно⁵², в то время как восьмиугольные, как мы помним, встречались в каролингских книжных иллюстрациях; многоугольность как таковая характерна для Средневековья и в особенности для готического стиля, но не для классического искусства. Поэтому многое можно еще сказать в пользу традиционной точки зрения, согласно которой наш, вызвавший так много споров, павильон, с его трехлепестковыми арками и готическими колоннами, скорее всего, восходит к пизанской кафедре Никколо Пизано. Действительно, зависимость этого павильона от пизанской кафедры аналогична той, что существует между изображением одной из хоровых капелл Реймского собора Вилларом де Оннекуром и оригиналом, с той только разницей, что мастерская Пьетро, знакомая с перспективой, уже не изображала любую выпуклость при помощи восходящих кривых (в противоположность карнизу и капителям базы колонн и лавки с сидящими на них Апостолами, как находящиеся ниже уровня зрения, правильно изображены на нисходящей кривой) и научилась передвигать вершины арок на сокращающихся поверхностях не вовнутрь, а наружу⁵³. А то, что колонны сильно уменьшены, предоставляя таким образом фигурам больше «простора», едва ли удивительно, если иметь в виду «Бичевание Христа», написанное родным братом Пьетро. Да и тот факт, что колонны по всему периметру увенчаны статуями, поддерживающими карниз, делает сходство нашего павильона с пизанской кафедрой еще более разительными. Я думаю, что этот павильон не только не восходит к римской живописи, но, скорее всего, отражает впечатление от реального произведения, совершенно так же, как углубленный шкафчик в соседней с павильоном кухне был воспроизведением реального предмета. Подобные «*repositigli*», как называет их Боккаччо, могли еще попадаться во многих итальянских дворцах XIII века, и один из них (но без горизонтального деления) встречается в «Благовещении» Джотто в падуанской Капелле дель Арена.

Единственным существенным отличием павильона Лоренцетти от пизанской кафедры Никколо является то, что ее угловые статуи, все без исключения олицетворяющие христиан-

ские добродетели, заменены на так называемых «ренессансных путти»⁵⁴. «Путто», этот «толстый голый ребенок», чаще всего «с двумя крыльями на мясистых частях плеч», если цитировать несравненную характеристику Габриэля Беттереджа у Уилки Коллинза, был общепринятой принадлежностью эллинистического и римского искусства, и его присутствие во фреске третьего десятилетия XIV века считалось дополнительным аргументом в пользу прямого обращения к утерянным классическим образцам. Однако не следует забывать, что одна из добродетелей Никколо, а именно добродетель Силы (*Fortitude*), изображалась в облике обнаженного Геркулеса. Единственное, что оставалось сделать автору «Тайной вечери» (что он и сделал), заключалось в превращении одного круглолицего юноши в четверку круглолицых ребят, присутствие и атрибуты которых соответствовали бы «обширной и благоустроенной зале для пиршеств» (двое из этих путти несут рог изобилия, один — кролика, а третий — рыбу)⁵⁵; прибегая к такому превращению, Пьетро не нуждался в каком-то определенном римском образце, а следовал лишь тому, что считалось в его время общепринятым.

Как и прочие классические мотивы, путто был воспринят Проторенессансом XII века; однако, как и в случае с другими классическими мотивами, такое обращение было ограничено областью скульптуры. Оставляя в стороне крылатых купидонов на фасаде Моденского собора (и такие неопределенные в смысле датировки примеры, как купидоны на саркофаге в крытой галерее портика церкви Сан Лоренцо фуори ле Мура и на витых колоннах в Санта Тринита деи Монти и Сан Карло в Каве), мы найдем их на капителях монастырского двора в Монреале; подобные мотивы встречаются в декоративной скульптуре вплоть до второй четверти XIV века, как, например, на колоннах, фланкирующих портал Сиенского собора (школа Джованни Пизано), на мраморной консоли из Флорентийского баптистерия (ныне в Музее Бандини во Фьезоле), выполненной в 1313—1314 годах или позднее, в 1337—1338 годах, на капителях баптистерия в Пистойе⁵⁶. Помимо подобных примеров можно наблюдать разительные перемены, начавшиеся в Риме в конце дученто. Путто, используя охотничье выражение, «меняет свою берлогу», из скульптуры переходит в живопись; в пределах этой миграции достаточно очевидны три стадии.

В первую очередь «путти», заимствованные от таких позднеантичных или раннехристианских образцов, как мозаики в

мавзолее Санта Костанца и саркофаг Константины (первоначально хранившийся в этом же мавзолее), начали проникать как в *locus minoris resistentiae** в аканфовые бордюры мозаик, как, например, в «Венчании Девы Марии» Якопо Торрити в Санта Мария Маджоре, а также в стенную живопись; лучше всего известны образцы в пальметках, обрамляющих фрески Чимабуэ в Верхней церкви в Ассизи⁵⁷. Затем путто был допущен в саму картину, являясь в облике классической или как бы классической скульптуры, включенной в архитектурный декор и отличающейся более или менее определенными иконографическими признаками. В таком «окаменевшем» виде он встречается во всем цикле св. Франциска в Верхней церкви в Ассизи, а также, заимствованный непосредственно из римских саркофагов, во фресках Джотто в падуанской Капелле дель Арена⁵⁸. К этой второй фазе развития принадлежат четыре путти в ассизской «Тайной вечере»; три других менее ярких примера, поскольку они украшают Дворец Пилата, можно найти во фреске «Бичевание Христа», входящей в тот же цикл «Страстей Господних»⁵⁹. Третья стадия достигается в «Триумфе Смерти» Франческо Траини в пизанском Кампосанто (около 1350 года), где мы встречаемся с двумя парами путти, уже не застывших в каменной неподвижности, а оживленно парящих на доступной высоте, в то же время буквально скопированных с римского саркофага, который до сих пор можно видеть в Кампосанто.

Одна из этих двух пар путти показывает свиток, на котором начертаны молитвенные стихи, так же как их классические прототипы держали *imago clipeata*** . Два других путти, которые обычно описываются как купидоны или *amorini*, судя по их указующему жесту и по опрокинутым факелам, выполняют более мрачные функции: они указывают Смерти ее первые жертвы — элегантного молодого человека и хорошенькую девицу, увлеченных друг другом и не подозревающих ни о чем⁶⁰.

После этого, однако, путто исчезает, вернее, продолжает едва заметное существование, чуть ли не целых пятьдесят лет. Оставаясь только на маргиналиях иллюстрированных рукописей⁶¹, он вновь появляется лишь к самому концу XIV века, как бы мстя за свое отсутствие. Снова, обручившись со скульптурой, он приветствует новое столетие на Порта деи Каноничи рядом с двумя другими персонажами, появившимися после

* место наименьшего сопротивления — латин.

** изображение на щите — латин.

Пизано (обнаженный Гераклес и обнаженная Мудрость), равно как на Порте делла Мандорла Флорентийского собора вместе с другими фигурами, прямо и сознательно возрожденными из классических источников⁶². Благодаря Якопо делла Кверча и Донателло он распространился настолько, что кватроченто называли как бы в шутку «веком путто». После чего он захватил все «изящные» и «прикладные» искусства вплоть до их поздних барочных традиций в XIX столетии.

Возрождение путто в живописи треченто до 1350—1360-х годов, начавшись с декоративной адаптации, достигнув кульминации после недолгой псевдоскульптурной реконструкции в так называемом живописном «оживлении» и пережив временное забвение, может служить пробным камнем как пример и итог того, что значила и что не значала классическая античность для века *primi lumi*. Это заставляет нас осознать, как это видно по первому разделу настоящей главы, что конец дученто означал сдвиг в освоении античности от скульптуры к живописи, которая, как мы помним, была фактически изолирована от классического влияния на протяжении всего Проторенессанса. Сила этого импульса была исчерпана к середине XIV века, однако он с удвоенной силой возобновился в начале XV столетия.

Как уже упоминалось, позднеантичная и раннехристианская живопись сыграла роль «повивальной бабки» тогда, когда возник стиль Торрити, Каваллини и Джотто, и никто не станет отрицать, что она продолжала оказывать мощное воздействие на их последователей. Влияние это не ограничивалось иконографическим словарем и композиционным синтаксисом, но распространялось, что само по себе было показательным новшеством, на трактовку света и тени, на выбор цвета. Возможно даже, хотя, на мой взгляд, и не безусловно, что некоторые из более ранних мастеров треченто установили связь с римской живописью в более узком смысле этого слова: с той живописью, которая ассоциируется со «Вторым помпейским стилем», с «Ландшафтами Одиссея» и со «Свадьбой Альдобрандини»⁶³. Однако менее спорным и, на мой взгляд, более показательным является то, что тречентистские живописцы первых двух поколений, испытали они влияние классической живописи или нет, активно откликнулись на воздействие классической скульптуры. Живописцы искали вдохновения в осязаемых остатках античности как раз тогда, когда скульпторы перестали это делать, либо довольствуясь наследием своих предшественников XIII века, либо поддавшись влиянию готического стиля, либо пытаясь примирить одно с другим.

Глядя через свое «окно», живописец научился различать произведения римского искусства — постройки и статуи, геммы и монеты, но прежде всего — рельефы, как часть или малую частицу видимого и доступного воспроизведению мира, как «объекты» в буквальном смысле этого слова (*objectum* — то есть то, что находится передо мной); можно считать символическим то, что, когда в Сиене была откопана имеющая большое значение статуя Венеры, именно живописец Амброджо Лоренцетти запечатлел ее в рисунке, в то время как со стороны скульпторов ни о какой реакции нам неизвестно⁶⁴.

Таким образом, «возрождение путто в живописи треченто» имеет немало параллелей, но здесь не место их перечислять. Достаточно упомянуть, что Амброджо Лоренцетти сам придумал образ фигуры Безопасности (*Securitas*) в своем «Добром правлении», ориентируясь на римскую «Победу», до сих пор хранящуюся в Академии изящных искусств в Сиене; что аллегория Мира в той же фреске, одетая в полупрозрачную ткань, следует тем же самым образцам; что мозаика в тимпане его «Принесения во храм» повторяет саркофаг того же типа, что уже использовали Джотто и Траини; что статуи классических богов, венчающие фронтон здания в его «Мученичестве францисканцев в Марокко» в Сан Франческо в Сиене, особенно статуи Минервы и Венеры (последняя одета, но изображена в сопровождении маленького Купидона, ласкающегося к ней, как на знаменитой гравюре Маркантонио по Рафаэлю), немислимы без знакомства живописца с классическими оригиналами⁶⁵. В «Освобождении Пьеро Ассизского благодаря посредничеству св. Франциска» в Верхней церкви в Ассизи римское окружение зрительно показано через подобие колонны Траяна, а крыша пиршественного зала во дворце Ирода на одной из поздних фресок Джотто в Санта Кроче украшена восемью статуями языческих божеств с пьедесталами, соединенными гирляндами, иконографическое значение которых в данной связи не требует дальнейшего объяснения. Эти статуи свидетельствуют о том, что Джотто владел языком классической скульптуры до такой степени, что мог им пользоваться, так сказать, *extempore*. Если мы, к примеру, взглянем на очаровательные статуэтки, находящиеся на ступенях его аллегии «Правосудие» в Падуе: на ту, что угрожает Насильнику в типичной для Юпитера позе, мечущего молнии, и другую, небольшую «Победу, награждающую ученого», то мы едва ли сможем определить, имеем ли мы дело с фигурами, производными от античности или сочиненными *all'antica*⁶⁶. То, как

Джотто мог воспользоваться языческой *Pathosformel* (трудно подобрать подходящий перевод для этого термина, введенного Варбургом) для усиления и вместе с тем для гуманизации наиболее священной христианской эмоции, мы видим в его «Оплакивании», где, как мы помним, жест св. Иоанна вдохновлен тем же саркофагом Мелеагра, который лет за сорок до того был использован Никколо Пизано⁶⁷.

Эти примеры, и особенно последний, доказывают тот факт, что классические мраморы, открытые великими живописцами раннего XIV века, так же как они были «открыты» великими скульпторами XII и XIII веков, оказывали трудно уловимое и проникающее влияние на формирование тречентистского стиля и притом не только в случайных чертах физиогномики, орнамента и костюма⁶⁸, но и по существу: они помогли внедрению в христианскую живопись некоторой субстанциальности и живой силы, свойственных языческой скульптуре (дело историка искусств или археолога отличить в «Триумфе Смерти» Траини путти, скопированных с римских оригиналов, от обнаженных детей, воплощающих человеческие души), а также, что много важнее, познакомили живопись с психологическими ощущениями, выходящими за пределы природного бытия, но вполне совместимыми со способностями и ограничениями тела.

Разумеется, главным источником этой новой выразительности была византийская традиция, которая, повторяя бессмертное сравнение Адольфа Гольдшмидта, донесла классическое наследие, включая многие только что упоминавшиеся *Pathosformel*, до потомков «в форме обезвоженных продуктов питания, передаваемых из хозяйства в хозяйство и вновь делающихся съедобными благодаря влаге и теплу». Но показательно, что живописцы треченто первого и второго поколения чувствовали потребность в расширении этой диеты через свежее, но не «обезвоженное» питание.

Не только «Пьета» Джотто, но и «Оплакивание» Дуччо произошло от византийского *threnos**, где по контрасту с торжественным ритуальным самоограничением «Положения во гроб» в зрелой готике и наперекор христианскому осуждению привычного обычая целовать покойника Богоматерь прощается с усопшим Христом в последнем порывистом объятии. Во Флоренции, как и в Сиене, пафос языческого *conclamatio*** , все еще живший в византийском *threnos*, имел тенденцию к усилению путем непосредственных заимствований из античности. Поми-

* плач — *греч.*

** возглас — *латин.*

мо упоминавшегося саркофага Мелеагра Джотто, конечно, мог знать и использовать те этрусские погребальные рельефы, в которых плакальщицы сидят на земле, как бы застывшие от горя; подобные же этрусские источники были, видимо, использованы если не самим Дуччо, то, во всяком случае, его последователями (в числе них был Симоне Мартини, в «Оплакивании» которого молчаливое горе тех, кто сидит на корточках, контрастирует с исступленным отчаянием других, раскинувших руки или рвущих на себе волосы)⁶⁹; здесь, как во многих других сценах (например, *Noli me tangere*) событие перестало быть тем, чем оно было в готической интерпретации и чем не было в подобных изображениях в классическом искусстве, а именно драмой в чисто духовном значении этого слова.

Необходимо сделать три существенные оговорки. Во-первых, непосредственный контакт живописи треченто с классической скульптурой ограничивался отдельными мотивами и не распространялся на композиции в целом. Во-вторых, этот контакт пока еще не подтверждал средневекового «принципа разделения»: «Плач Гекубы над Троилом» в Неаполитанской рукописи 1350—1360-х годов фактически не отличим от современного ему «Оплакивания Христа»⁷⁰; классические события, описанные в таком гуманистическом тексте, как «*De viris illustribus*» Петрарки, представлены персонажами, одетыми в костюмы XIV века, и изображены в окружении, создающем впечатление анахронизма именно потому, что некоторые из деталей, даже тогда, когда герой события Александр Великий, включают такие приметы императорского Рима, как Капитолий или Сан Николо ин Карчере⁷¹, или наоборот, когда классический облик персонажа или группы сохранялся, но этот персонаж или группа подвергались *interpretatio Christiana*. Последнее приводило к тому, что Геркулес выполнял женскую роль аллегории Силы, которую он не мог выполнять ни на фасаде собора в Оксерре, ни на «бокале из Оснабрюка», и потому вскоре она отнимается у него даже в Италии (между кафедрами Никколо и Джованни Пизано и Порты делла Мандорла, которую мы уже упоминали, он одолжил Силе свою львиную шкуру, но не свой пол и наготу). В-третьих, влияние классической скульптуры на живопись треченто перестало быть существенным во второй половине столетия: после братьев Лоренцетти и Траини прямой попытки непосредственной ассимиляции больше уже не предпринималось в течение чуть ли не пятидесяти лет.

Такая регрессия или рецессия активного интереса к анти-

чности вполне совпадает с процессами, происходившими в тосканской живописи после 1350 года. Во Флоренции во времена Орканьи и в Сиене во времена Луки ди Томмè (Рим все еще находился «вне игры») живопись подверглась той фундаментальной «смене стиля и вкуса», которую Миллард Мисс научил нас распознавать и понимать, смене, предполагавшей противопоставление «плоскости и пространства, линии и массы» (вместо их «гармонического соподчинения»), «отрицание индивидуальных ценностей» и «тенденцию возрастания роли божественной сферы за счет принижения человеческой»⁷². Прямо противоположное можно утверждать о значительных североитальянских живописцах между примерно 1350 и 1400 годами. По не ясным до сих пор причинам такие мастера, как Альтикьеро или Томмазо да Модена, развивали стиль основателей школы в направлении, уведшем их столь же далеко от тосканских художников их собственного поколения, как и от самих основателей: они решили проблему своего искусства не в пользу пространства и массы (или и того, и другого) против линии и плоскости, а в пользу единичного, даже в наиболее безобразных его аспектах, против всеобщего (недаром мы рассматриваем Томмазо да Модена как одного из отцов портретного искусства), в пользу «естественного» против «чудесного»⁷³. Однако с одной точки зрения итоги этих противоречивых тенденций были тождественны. Во Флоренции и в Сиене, равно как в Вероне, Падуе или Модене, мы во второй половине XIV века имеем возможность наблюдать растущее равнодушие по отношению к античности: классическое искусство, как мы вправе выражаться в терминах, заведомо старомодных и неадекватных (хотя и трудно заменимых), было слишком «натуралистичным» для тосканцев и слишком «идеалистичным» для североитальянцев. И в той же степени, в какой итальянская живопись отреклась от своего классического наследия, она поддалась соблазну того стиля, который его же влияние вызвало к жизни по ту сторону Альп.

6

Живописцы раннего треченто добились признания в остальной Европе с той же неизбежностью, с какой вода, достигнув значительного подъема в каком-нибудь одном месте, всюду достигает одинакового уровня. Переезд курии в Авиньон был в лучшем случае лишь дополнительным фактором. Была, однако, существенная разница в том, как отдельные страны реагировали на новое евангелие.

В Германии и в Англии, где готическая традиция господствовала безраздельно, первичный вклад тречентистского искусства оставался эпизодическим и конкретными образцами пользовались скорее с намерением заимствовать иконографические новшества и композиционные схемы, чем с целью создания нового стиля. Юго-западная немецкая фреска, созданная около 1320 года и сохранившаяся в церкви Сен Пьер ле Жён в Страсбурге, отражает джоттовскую «Navicella», а Клостернейбургский алтарь, написанный в юго-восточной Германии (Австрия) между 1324 и 1329 годами, говорит о влиянии либо непосредственном, либо через рисунки фресок Капеллы дель Арена Джотто⁷⁴. В обоих этих случаях художники игнорировали новый и значительный стиль образцов и перенимали только их *invenzione*. Они переводили эти образцы на язык живописи, не знакомый с перспективой, язык, свойственный конечной фазе стиля высокой готики. Такое же отсутствие более глубокого понимания можно наблюдать в примерах короткого «джоттовского эпизода» в английской живописи XIV столетия⁷⁵.

Обратное наблюдается в Испании, особенно в Каталонии, где сравнительно позднее появление и слабое развитие готического стиля в сочетании с существованием продолжительной, хотя и провинциальной традиции живописи на дереве привело к столь распространенной ассимиляции доступных итальянских образцов, что у нас может возникнуть впечатление об эклектической тречентистской школе *in partibus infidelium**⁷⁶.

Исключая особое положение Венгрии, было только две страны, где искусство и культура были настолько родственны Италии, несмотря на географическое расстояние, где итальянское влияние не было ни таким случайным и эпизодическим, как в Германии и Англии, ни таким могущественным и в каком-то смысле подавляющим, как в Испании, и где оно действовало как постоянная сила, скорее стимулирующая, чем тормозящая национальное произрастание, — это Чехия и Франция. Только во Франции можно наблюдать вместо следующих друг за другом волн влияния постоянную, целенаправленную и выборочную ассимиляцию тречентистского стиля: постоянную — в том смысле, что художники данного поколения никогда не теряли связи со своими предшественниками; целена-

* в краю неверных — *латин.*

правленную — в том смысле, что интерес их всегда сосредоточивался на существенном, а не на случайном; выборочную — в том смысле, что процесс усвоения начинался с того, что было близко местным вкусам и традициям, и постепенно захватывал все новые области.

Мастерам Страсбурга и Клостернейбурга было неважно, происходили ли избранные ими образцы из Флоренции или из Сиены, поскольку они стремились, как я уже отмечал, к заимствованию иконографических новшеств и композиционных схем, а не к созданию стиля. Однако именно стиль был целью французов или, скорее, нидерландских мастеров, работавших во Франции. С безошибочным чутьем они воспринимали язык сиенского искусства, которое, подобно их родному языку, было «более линейным, более живым и более лиричным», прежде чем приступить к овладению «более массивным, более геометрическим и интеллектуальным» стилем флорентийцев⁷⁷. Они начинали скорее с Дуччо, чем с Джотто, и им понадобилось почти целое столетие, чтобы достичь, но на другом уровне, той точки, с которой начали южнонемецкие мастера.

История этого долгого пути и его конечные итоги часто исследовалась и вскоре вновь будет опубликована, с должными уточнениями, Милларом Миссом⁷⁸. Поэтому вполне достаточно, если мы только напомним самые, на наш взгляд, существенные этапы этого пути.

Первый шаг был предпринят великим миниатюристом, которого мы вправе отождествлять с Жаном Пюселем, работавшим в Париже около 1320 года⁷⁹. Он сделал как раз то, чего не смогли осуществить его немецкие и английские современники, — он понял и воспринял все, что было нового и важного со стилистической точки зрения в тречентистской живописи. Довольно примечательно, что миниатюры, созданные им и его мастерской, познакомили Север с такими мотивами, как кессонированные своды и потолки, и по крайней мере в одном случае с мало похожим изображением Палаццо Веккио во Флоренции. Несомненно важнее то, что его «Оплакивание» (fol. 82v) в «Часослове Жанны д'Эвре», выполненном им уже между 1325 и 1328 годами, не только восприняло, но даже углубило эмоциональную интерпретацию человеческих переживаний, которую Дуччо и Джотто оживили, исходя из византийских и классических источников, и что «Благовещение» (fol. 16) в той же рукописи — первый правильно построенный перспективный интерьер в северном искусстве.

Однако на первом этапе восприятия тречентистского стиля во Франции было три ограничения. Миниатюры Пюселя, заключенные в декоративные обрамления, кроме хорошо объяснимого исключения, а именно «Распятия» (fol. 68 v) в «Часослове Жанны д'Эвре», занимающего всю свободную площадь и не имеющего поэтому никакого обрамления, оставались украшениями написанных страниц, а не «видами через окно»; их итальянские источники ограничивались искусством Дуччо и ближайших его последователей. Перспективные композиции Пюселя, в особенности его «Благовещение», постоянно копировавшееся и разрабатывавшееся в течение чуть ли не столет, а также такие сцены, как «Св. Людовик, кормящий прокаженного монаха» (fol. 123 v), выделяются на фоне его прочих произведений как изолированные «трюки» (*tours de force*), а не как общий принцип, исходящий из специфичной архитектурной организации пространства.

Третье из этих ограничений было преодолено на следующей фазе развития, когда такой мастер, как Жан Бондоль, рожденный в Брюгге придворный живописец Карла V (впервые упоминавшийся в 1368 году), начал разворачивать всю фигуру и объекты один позади другого на уходящих в глубину планах вместо того, чтобы выстраивать их один рядом с другим или друг за другом по одной или нескольким линиям; таким образом ему удалось создать впечатление настоящих ландшафтов, которые ввели в северное искусство то, что я назвал «подразумеваемым интерьером»⁸⁰.

Для преодоления второго и первого ограничений потребовалось еще две ступени. Мастера, работавшие примерно с 1375 года и до конца столетия, во главе с Мастером Нарбоннского облачения Жакмаром д'Эденом и знаменитым живописцем Мельхиором Брудерламом, не только добились более непосредственных и широких контактов с Италией, простирая свое поле зрения от Дуччо и его школы к таким младшим сиенским мастерам, как Симоне Мартини, Барна да Сиена и братья Лоренцетти, равно как и к некоторым северным представителям тречентистского стиля, но также научились воспринимать эстетическую природу итальянской живописи как таковую. Отныне их книжные иллюстрации, заключенные в замыкающие их обрамления, стремящиеся разделить повествование вместо того, чтобы его декоративно связать, имеют вид небольших картин, случайно попавших в рукопись, «с фоном, который вместо абстрактного декоративного узора создает хотя и приблизительное, но подобие природного неба»⁸¹.

Последний шаг был сделан великими франко-фламандскими мастерами начала XV века, особенно Мастером «Часослова маршала Бусико» (или короче — Мастером Бусико) и его младшими современниками, тремя братьями Лимбург, которые, как мы теперь знаем, умерли в 1416 году — в том же году, что и почитаемый покровитель, герцог Беррийский. За эти решающие годы итальянизм во Франции достиг такого уровня, прямо перпендикулярного начальной точке итальянизма в Германии, достигнув который Север не только получил доступ к итальянской скульптуре так же, как и к итальянской живописи, но и установил наконец более тесные отношения с Джотто и его флорентийскими последователями. В то же самое время, помимо бесчисленных наблюдений над частностями, восторжествовал натурализм в толковании пространства как *locus* световых явлений. Мы встречаемся с интерьерами, наполненными сумеречным освещением, противоположным яркому природному свету, и, почти что за сто лет до Леонардо да Винчи, — с пейзажами, задуманными согласно правилам воздушной перспективы: голубое небо незаметно переходит в сероватую белизну около горизонта; дали светлее, а не темнее передних планов; промежуточные слои воздуха не только уменьшают объем и плотность далеких предметов, но и ослабляют их цвет до такой степени, что белизна стен, красный цвет крыш и зелень деревьев кажутся нам покрытыми нежным голубоватым налетом.

Эти две линии развития (одна, достигшая кульминации в усилении явных итальянизмов, другая — в той оптической жизненной правде, неперменным условием которой и была итальянская перспектива) дополняли, а не противоречили друг другу. Не случайно, что одна и та же рукопись — знаменитый «Роскошный часослов герцога Беррийского» из Музея Конде в Шантийи, — наравне с парафразами «Введения Марии во храм» Таддео Гадди и «Стигматизации св.Франциска» Джотто содержит также самые ранние пейзажи, в которых достигается постепенный переход от близкого к далекому благодаря введению среднего плана⁸² (в то время как другие, более «воздушные» пейзажи Мастера Бусико все еще обнаруживают разрыв между первым планом с включенными в него фигурами и далью, которая воспринимается как отдельная величина), наряду с подлинным, самым ранним зимним заснеженным ландшафтом⁸³.

Однако неразрешенное и в каком-то смысле неразрешимое противоречие существует между итальянизмом и натурализ-

мом, с одной стороны, и третьей тенденцией, входившей как неотъемлемая и все более и более существенная часть в развитие северной живописи приблизительно от 1375 до 1420—1425 годов, — с другой. Эту тенденцию можно, не придавая названию какого-либо уничижительного значения, описать как маньеристическую: предпочтение, отдаваемое каллиграфической и декоративной стилизации за счет живописного правдоподобия, чистому профилю или чистому фасу вместо ракурсов, удлиненным пропорциям, утонченным, даже аффектированными вариантам поз и жестов, а также любовь к «явным излишествам» в одежде и украшениях. С точки зрения стилистической, эту маньеристическую тенденцию можно рассматривать как утверждение элегантности и утонченности, которыми всегда отличалась французская, в особенности парижская, продукция от таковой других областей; с точки зрения социологической, в ней можно видеть утверждение аристократических идеалов в противовес стремительному подъему буржуазии. Все это также входило в художественные изделия, как золотые и серебряные нити, вплетавшиеся в шерсть или шелк: прежде всего этот стиль сказывался на изображении людей благородного происхождения, тогда как натурализм оставался «классовым отличием» и достоянием «низших слоев» — неодушевленных предметов и животных.

Именно подобное соединение разных и частично противоречивых тенденций сделало стиль, возникший во Франции в последние десятилетия XIV века, привлекательным для всей Европы, где архитектура, скульптура и прикладное искусство были еще готическими, живопись была в разной степени охвачена итальянскими влияниями, музыка всецело находилась под нидерландским воздействием, а привычки и манеры правящих классов были по преимуществу французскими. Разнообразный по происхождению и структуре стиль, созданный для удовлетворения вкусов французской аристократии художниками по большей части из Нидерландов или Рейнской области и близко связанными с итальянскими школами, стал настолько вездесущим, что историки искусства называют его «интернациональным стилем около 1400 года». Действительно, произведения, созданные в этом стиле, включая «малые» искусства, которые оказывали значительное воздействие на произведения «большого искусства»⁸⁴, даже сейчас с таким трудом локализируются, что продолжают странствовать из Парижа в Бургундию, Испанию или Чехию, из Авиньона в Бурж или, подобно очаровательному «Поклонению волхвов», поды-

тоживают все только что перечисленные характеристики от Франции до севера Италии⁸⁵. Сходство между, скажем, Стефано да Верона или Микелино да Безоццо из Милана и верхнерейнским Мастером «Райского сада» или нижнерейким Мастером Фигдорского «Рождества», между представителями семейства Дзаваттари или Джентиле да Фабриано (позже Пизанелло) и братьями Лимбург поражает нас сильнее, чем сходство между всеми этими мастерами и их местными последователями или предшественниками.

Глава IV

RINASCIMENTO DELL'ANTICHITÀ: КВАТРОЧЕНТО

1

К концу XIV столетия искусство Италии оказалось таким же чуждым античности, как и северное искусство; и только начав сначала, так сказать, с нуля, настоящий Ренессанс мог вступить в свои права.

В отличие от различных средневековых «возрождений», этот Ренессанс сводился к тому, что биологи назвали бы мутационным изменением в противоположность эволюционному, то есть изменением одновременно внезапным и устойчивым. По ту сторону Альп произошла аналогичная и единовременная мутация, то есть возникновение нового живописного стиля, основанного на как будто тривиальном и в то же время существенно новом убеждении, что, цитируя Леонардо, «та картина наиболее достойна похвалы, которая больше всего походит на предмет, подлежащий подражанию», и определяется тем, чему суждено было сделаться «картезианским» или по крайней мере «кузанским» пониманием пространства. Точнее говоря, это совершилось в Нидерландах, которые после битвы при Азенкуре в 1415 году и после следовавшего за ней переезда бургундского двора из Дижона в Брюгге и в Лилль перестали экспортировать свои местные таланты во Францию и в Англию и оказались с 1420 по 1425 год второй главной силой в искусстве Европы.

Подобно почти всем великим обновлениям в истории искусства, эти два конкурирующих феномена — *ars nova* или *pouvelle pratique** Яна ван Эйка, Мастера из Флемаля и Рогира ван дер Вейдена и *buona maniera moderna* Брунеллески, Донателло и Мазаччо — освобождались от прешествующей традиции путем, с одной стороны, перекрестного оплодотворения, а с другой — сознательного обращения к прошлому. Выходя за пределы профессиональной ограниченности, пионеры нового искусства искали руководства в тех родственных искусст-

* новый способ — *франц.*

вах, которые достигли замечательных результатов в различных областях; минуя свое время, они обращались к далекому прошлому.

Нидерландские живописцы развивали свой новый стиль в тесном контакте со всеми другими изобразительными искусствами и научились использовать их возможности. Благодаря монументальной скульптуре могучего Клауса Слютера (умер в 1406 году), который уже около 1400 года нарушил обаяние «интернационального стиля», они научились придавать фигурам такую пластическую выразительность, которая уподобляла их ожившим изваяниям; как известно, даже величайшие живописцы не гнушались тем, что изображали рельефы и статуи, окрашенные в цвет камня, дерева или меди, приглядываясь к их форме и наблюдая за действием света на твердых телах как бы в лабораторных условиях. Когда они начали украшать наружные створки алтарей гризайльными изображениями статуй — «фигурами цвета камня», как выражался Дюрер, — эти статуи свидетельствовали не только об их умении создавать *trompe-l'oeil*^{*}, но также о молчаливом признании своего долга перед скульпторами. Они с лихвой оплатили этот долг, снабдив скульпторов прототипами, часто даже рисунками, которые те использовали в работе, пока к концу XV века скульптура не сделалась более зависимой от живописи, чем вначале живопись была зависима от скульптуры.

Поскольку нидерландские «примитивы», по заслугам прославившиеся тем, что они изображали творения рук человеческих от «украшенных залов и портиков» до «многоцветных нарядов» и «золота, имевшего вид золота» с тем же подобием реальности, что и природу, часто включали в свои композиции всякого рода архитектуру и бытовые предметы в соответствии с требованиями иконографического контекста (так, например, трудно найти такой трон, скульптурное украшение которого включало бы одновременно изображение «Жертвоприношения Исаака», «Победу Давида над Голиафом», «Пеликана в значении Милосердия» и Феникса)¹, то им приходилось изображать все, что они хотели без потери какого бы то ни было правдоподобия. Они как бы превращались в столяров, кузнецов по меди, ювелиров, ткачей, скульпторов и архитекторов, пользующихся кистью вместо молота, клещей и долота.

Подобным же образом Донателло и Мазаччо обращались к

^{*} иллюзия — франц.

Брунеллески, либо непосредственно, либо через посредство Альберти в делах перспективного и архитектурного построения. Что касается первого, нам достаточно сослаться на рельеф с Саломеей в Лилле, а главное, на бронзовые рельефы в алтаре Собора Сант-Антонио в Падуе; а что до второго — на «Троицу» в Санта-Мария-Новелла, к которой мы еще вернемся². Другие живописцы, как Паоло Уччелло, Андреа дель Кастаньо, а позднее Мантенья, вдохновлялись творениями Донателло. По мере того как пионеры итальянского Ренессанса делили со своими северными современниками принимающую различные формы склонность к перекрестному оплодотворению, они делили с ними и «ретроспективную» тенденцию, черпая вдохновение у своих более или менее отдаленных предшественников.

Как Клаус Слютер обращался к традициям высокой готики конца XIII века³, так и Мазаччо обращался к Джотто. Характер каллиграфии, а иногда, как было не так давно замечено, и декоративные мотивы, которыми пользовались «гуманистические» переписчики и книжные иллюстраторы, восходили к образцам от IX до XII века⁴. Подобно тому как творения Брунеллески обнаруживают влияние таких доготических тосканских построек, как Сан-Миньято или Бадия во Фьезоле, великие нидерландские живописцы его времени проявляют растущий интерес к местному романскому искусству — интерес, который у Яна ван Эйка достиг подлинного возрождения, основанного на систематическом, чуть ли не археологическом изучении, и охвативший не только архитектуру и скульптуру, но и фрески, чернь, витражи и даже эпиграфику⁵.

«Романское возрождение» было в значительной степени мотивировано иконографическими соображениями. В частности, можно заметить, что романские детали — вместо слегка ориентализирующих, которыми пользовался «интернациональный стиль», вводились для характеристики ветхозаветных символов в противовес новозаветным либо с целью создать воображаемый образ Иерусалима как земного, так и небесного⁶. Однако это обстоятельство отнюдь не исключает, но, скорее, даже предполагает чисто эстетическое значение этого явления: родоначальники ранненидерландской живописи были, очевидно, увлечены романским стилем именно как стилем. По контрасту с филигранной хрупкостью и излишней перегруженностью современного «Flamboyant»* материальная плот-

* «пламенеющая готика» — франц.

ность и тяжеловесность романских структур (драматически проявившаяся в применении полуциркульной вместо трехцентровой и стрельчатой арок) не могли не привлекать Яна ван Эйка, так же как они привлекали Брунеллески, помогая первому из них оторваться от Мастера Бусико и братьев Лимбург, а второму отойти от *magistri operis* соборов во Флоренции, Сиене и Орвьето.

2

В то время как *ars nova* на Севере и итальянский Ренессанс на Юге Европы были согласны в главном — в признании правдоподобия как важнейшего и основополагающего постулата, в интерпретации пространства как трехмерного континуума, в тенденции к перекрестному влиянию наравне с «ретроспекцией», — они расходились (помимо таких важных технических моментов, как появление масляной живописи и исчезновение бронзы в скульптуре на Севере) в направлении и соотношении того, что можно назвать мутационной энергией.

Первое из этих отличий заключается в том, что разные виды искусства откликнулись, так сказать, в обратном порядке на те революционные изменения, которые произошли в Европе в первой половине XV века. В Нидерландах самый ранний и самый недвусмысленный отход от недавнего прошлого совершился в живописи и в музыке; действительно, этот отход произошел благодаря творчеству двух великих композиторов — Гийома Дюфаи и Жилля Беншуа (оба происходят из Эно и родились около 1400 года) — и был закреплен в выражениях *ars nova* и *pouvelle pratique*, которые я применил к новому стилю в живописи.

Скульптура, как мы помним, имела перед живописью преимущество первородства, но положение это обратилось в свою противоположность, как только появилась живопись ван Эйков и Рогира. Развитие архитектуры, которая оставалась позднеготической и до, и после решающего периода 1420—1425 годов, было неизменным, пока архитектура, как и все другие искусства, не испытала воздействия итальянского Ренессанса.

С другой стороны, архитекторы и скульпторы в Италии не только раньше, чем живописцы, порвали с господствующей традицией, но, что намного важнее, активней использовали античность. Итальянская же музыка, не сумевшая найти опору в классических прототипах и игравшая (поэтому?) на удив-

ление незначительную роль в переходе от Средних веков к современности, не имела международного значения до середины XVI века и совсем не участвовала в «мутационном» процессе⁷.

Это подводит нас к второму отличию между начальными стадиями итальянского Ренессанса и северного *ars nova* — отличием в направлении или, как сказали бы схоласты, в интенции (*intentio*).

Для Мастера из Флемаля и братьев ван Эйков романский стиль был пределом их экскурсов в прошлое — экскурсов, которые остановились, как только новое поколение, возглавляемое Рогиром ван дер Вейденом, вышло на сцену. Для Брунеллески романский стиль был лишь остановкой, хотя и важной, на его пути к классической архитектуре, которую и он, и его коллеги рассматривали как достижение своих предков. Да и эпиграфы, каллиграфы и, наконец, типографы кватроченто не останавливались на образцах Каролингского и Оттоновского времени и на примерах XII века. Они пытались обновить то, что Гиберти называет «*lettere antiche*»⁸, то есть ту подлинную, классическую форму письма (до сих пор именуемую «римской»), которую, как показал Миллард Мисс, довел до совершенства Андреа Мантенья и которая во множестве «алфавитных трактатов» сводилась к геометрическим принципам — аналогично теории пропорций человека⁹. Словом, *intentio* итальянского кватроченто заключалась в возврате к истокам, но сила этой интенции была различной в различных искусствах, соответствуя «иерархии возможностей», что отмечалось самими историографами Ренессанса.

Как уже упоминалось, историографы Ренессанса, особенно Вазари, проводили различие между тремя основоположниками *seconda età*: они приписывали архитектору Брунеллески новое открытие и систематическое обновление классического стиля; скульптору Донателло — качества, позволяющие называть его «великим подражателем древних», а его произведения «более похожими на превосходные творения греков и римлян, чем чьи-либо еще»; а живописцу Мазаччо — лишь эпохальные достижения в колорите, моделировке, сокращениях, «естественных ракурсах» и эмоциональной выразительности. При этом они подразумевали, как я уже отмечал, что в начале новой эры «возврат к природе играл главенствующую роль в живописи, что обращение к классическому искусству было главным в архитектуре, а равновесие между тем и другим как крайностями было лучше всего выражено в скульптуре». Принимая воз-

можные коррективы (*correctis corrigendis*), это утверждение остается приемлемым и сейчас.

Творения Брунеллески, несмотря на все романские влияния и «скрытые» позднеготические тенденции, восстановили как морфологию, так и пропорции классической архитектуры, вызвав к жизни довольно устойчивую традицию не только в архитектуре, но и в смежных искусствах — столярном деле, инкрустации, формах мебели. Через более молодых мастеров, таких, как Микелоццо, Альберти, Бернардо Росселино и Симоне Кронака, эта классическая традиция, по существу обрамлявшая все реальное окружение людей, живших в эпоху Ренессанса, была передана братьям Сангалло, Леонардо да Винчи, Браманте и Рафаэлю.

В воображении Донателло стремление к классике всегда наталкивалось на фанатичный натурализм, родственный подчас искусству великих северян; между тем подводное течение, унаследованное от интернационального стиля, постоянно чувствуется в произведениях его соперников по бессмертию — Якопо делла Кверчи и особенно Лоренцо Гиберти. В живописи Мазаччо, где прямые заимствования из античности либо сомнительны, либо малозначительны¹⁰, классический элемент ограничен только тем, что, как мы помним, живописец мог заимствовать у своего друга Брунеллески: это великолепная архитектура в «Троице» в Санта Мария Новелла и трон в лондонской «Мадонне» 1426 года. Основание трона повторяет основание прорезанного бороздками саркофага, а его двухъярусная спинка напоминает миниатюрный сценический фасад и преподносит предметный урок по древней архитектуре. На ней изображены уменьшенные примеры трех разных классических ордеров (коринфского, ионического и композитного), причем так, что коринфские и композитные колонны на боковых спинках даны в фас, а ионические колонки на задней спинке — в профиль; этот трон похож на фрагмент из римской записной книжки Брунеллески.

Со всеми оговорками, необходимыми для такого рода общих суждений, можно сказать, что до середины кватроченто классические мотивы проникали в итальянскую живопись главным образом через архитектуру или скульптуру или через то и другое. Если сила классицизирующих тенденций говорит об интенсивности «ренессанского» импульса как такового, то действие мутационного процесса в первой четверти XV века как в Италии, так и в Нидерландах проще всего было бы выразить в следующей перекрестной схеме:

	ИТАЛИЯ	НИДЕРЛАНДЫ
<i>Максимальные изменения:</i>	Архитектура и “декоративные искусства” Скульптура Живопись	Музыка Живопись Скульптура
<i>Минимальные изменения:</i>	Музыка	Архитектура и “декоративные искусства”

3

В картинах типа лондонской «Мадонны» Мазаччо можно видеть любопытное противоречие между классическим по стилю окружением и неклассическими или по крайней мере менее классическими фигурами. Это противоречие — почти незаметное тогда, когда, как в фреске Паоло Уччелло в память Джона Хоквуда (Джованни Акуто) во Флорентийском соборе или в изображении Фарината дельи Уберти Кастаньо в церкви монастыря Сант Аполлония, живописец создавал как бы имитацию скульптурного произведения¹¹, — было свойственно итальянской живописи кватроченто в течение нескольких десятилетий, причем не только религиозным, но и светским изображениям, последним в гораздо большей степени.

Даже Донателло, этот *grande imitatore degli antichi**, предпочитал использовать классические мотивы в христианской иконографии. За исключением памятника кондотьеру Гаттамелате и «Амура-Аттиса», которого я назвал бы «Время в образе игривого ребенка, мечущего кости»¹², он воздерживался от иллюстрирования сюжетов из языческой мифологии ради них самих (довольно скучные медальоны во дворе Палаццо Медичи-Риккарди, большинство из которых являются буквальными копиями с камей из коллекции Медичи, имеют мало общего с его индивидуальной манерой). Еще меньше внимания он, как и его ученик Бертольдо ди Джованни, уделял свободным вариациям *all'antica*. Его наиболее классическая обнаженная фигура — не Аполлон, а Давид, а его наиболее классические профили принадлежат не языческим богиням, а Деве Марии. Танцующие путти, оживляющие канторию Флорентийского собора и кафедру, украшающую собор в Прато, играют на своих

* великий подражатель древним — *итал.*

дудках и литаврах не во славу Диониса, а во славу Христа. И если на пьедестале его «Юдифи» находятся такие же путти, отчасти непосредственно навеянные классическими образцами и по-настоящему занятые вакхическими ритуалами и действиями, то эти ритуалы и действия лишь подчеркивают то, что Юдифь олицетворяет Умеренность и Целомудрие, а ее жертва, Олоферн, — порок Прелюбодеяния и Невоздержанности¹³.

Однако не имеет значения, были ли фигуры Донателло свободной выдумкой, или точной копией с натуры, или вдохновлялись какими-нибудь классическими образцами (в последнем случае неважно, подвергались ли они *interpretatio Christiana*), они были исполнены в достаточно классическом духе, чтобы не противоречить архитектурному и декоративному окружению в стиле *all'antica*. Такое «равновесие между возвратом к классике и возвратом к природе», которое было достигнуто в тосканской скульптуре в первой половине XV века, дало возможность героям Донателло и его современников без сопротивления войти в окружение, соответствующее стандартам Брунеллески или Альберти, в то время как, с другой стороны, не было никакого вопиющего противоречия в том, что Гиберти изобразил «Посещение царицы Савской» перед фасадом храма, в котором, возможно, для того, чтобы подчеркнуть его значение «прообраза», коринфские капители и наличники окон в стиле *à la* Брунеллески сочетались со стрельчатыми арками и готическими сводами¹⁴.

Иначе обстояло дело в живописи. Если «Давид» Донателло напоминает Аполлона, то его «Чудесное исцеление непокорного сына» похоже на «Растерзание Пенфея»¹⁵, а его Марии в «Распятых» и «Снятиях» напоминают Менад, то Энеи и Дидоны, Сципионы и Александры, Венеры и Психеи на современных (или более поздних) картинках для кассоне, в станковых картинах, книжных миниатюрах и фресках выглядят так, «как будто Донателло никогда и не существовало»¹⁶. За исключением таких аполлоновских фигур, как Иоанн Креститель, сбрасывающий одежды, чтобы облачиться «в ризы из верблюжьей власяницы», в вашингтонской пределле Доменико Венециано¹⁷, они либо продолжали следовать правилам «интернационального стиля», либо смахивали на дам и кавалеров, расхаживающих по улицам Флоренции или Сиены того времени, дам и кавалеров, наряды которых при всем различии в деталях мало чем отличались от тех, что носили равные им по социальному положению жители Брюгге или Гента; фламандские

шерстяные ткани были столь же модны в Италии, как итальянские шелка, атласы и бархаты — в Нидерландах или Франции.

Под непосредственным впечатлением от фламандцев — в противоположность все еще тлеющей традиции «интернационального стиля» — облик Париса и Елены стал неотличим от облика Филиппа Доброго и Изабеллы Португальской на портретах Рогира ван дер Вейдена¹⁸. Вместе с тем все эти неклассические фигуры (за исключением таких слабых попыток создания «подлинной» атмосферы, как подмена маленькими «крыльями Медузы» дамских головных повязок и *heppins* или греческими, то есть византийскими, шляпами мужских *charogns*¹⁹) естественно существуют, как существовали сами художники и их заказчики, в архитектурной среде, задуманной, украшенной и обставленной в стиле *all'antica*.

Постольку, поскольку разрыв между стилем фигур и средой, их окружающей, наблюдается как в светской, так и в религиозной живописи (где он, правда, менее заметен благодаря тому, что костюм часто встречающихся и наиболее важных персонажей, в особенности Христа, апостолов и Девы Марии, едва ли когда-либо отличался от классических по существу традиций, установленных раннехристианским искусством), его нельзя объяснить устойчивостью средневекового «принципа разделения». Этим принципом еще можно объяснить относительную устойчивость той тенденции, при которой классическим мотивам путем контраста или параллели придавалось христианское значение, особенно в связи с такими «языческими» темами, как изображение богов и ритуалов²⁰; но этого недостаточно для объяснения того, почему неклассический стиль в изображении фигур возобладал в живописи раннего кватроченто в целом. С другой стороны, однако, не только живопись кассоне, *deschi da parto* (стойки для рожениц) и книжные иллюстрации, но также большие алтари и фрески свидетельствовали об этом разрыве (таковы, к примеру, росписи Франческо Косса в Палаццо Скифанойя в Ферраре²¹ или «Легенда о Животворящем Кресте» в Сан Франческо в Ареццо Пьеро делла Франческа, где только столпообразное величие фигур мешает нам осознать, что они, говоря морфологически, — «современные», в то время как архитектурный фон классический). Поэтому едва ли можно сослаться на «независимость традиции живописи кассон по сравнению с достижениями монументального искусства», что, как верно подчеркивает автор этой удачной фразы, «по меньшей мере относительно»²². По моему мне-

нию, обсуждаемый здесь разрыв с особой ясностью отражает ту общую и существенную разницу, которая отличает живопись от архитектуры (плюс «декоративные искусства») и скульптуры как видов искусства.

4

Примирение этого противоречия стало основной проблемой для многих выдающихся итальянских живописцев начиная с третьей четверти XV века. Однако ее решение началось со своего рода «инкубационного» периода, в течение которого отдельные классические фигуры или целые группы жадно зарисовывались, а затем получали образное воплощение в так называемых записных книжках у таких любителей древностей, как Чириако д'Анкона²³, Феличе Феличиано или Джованни Марканова²⁴, и у таких археологически увлеченных художников, как Пизанелло²⁵, Микеле ди Джованни да Фьезоле²⁶ или Якопо Беллини²⁷. Однако постепенно эти мотивы проникли в стенную и алтарную живопись, позднее в гравюру, с тем чтобы влиться в кровеносную систему живого искусства.

Процесс расширения того, что Варбург называл «klassischer Idealstil»*, начиная от сценической площадки и кончая «действующими лицами» драмы, берет свое начало не во Флоренции, где наиболее существенные изменения наступят только после того, как Лоренцо и Джулиано Медичи достаточно подрастут, чтобы утвердиться как законодатели вкусов; еще менее того — в Риме, который — пусть на нас не сердится Антониццо Романо — в течение всего XV века имел так мало значения как художественный центр, что ни один житель Вечного города не был способен участвовать в росписи стен Сикстинской капеллы. Скорее всего, именно на Севере Италии были сделаны первые шаги в сторону объединения классического окружения с классическими по стилю фигурами. Университеты в Падуе, Павии, Болонье и Ферраре были в течение столетий теми очагами светской науки, где большинство великих итальянских поэтов, начиная от Данте и Петрарки и кончая Ариосто и Тассо, начинали свою карьеру в качестве студентов юриспруденции и где аристократический и светский дух, преобладавший при дворах Скалигеров, Эсте, Висконти, Гонзаги и Малатесты, а также в венецианском олигархическом обществе, обеспечивал лучшие условия для антикварных увлече-

* «идеальный классический стиль» — нем.

ний, чем в буржуазной и менее устойчивой атмосфере, часто разрушаемой социальными и религиозными волнениями, которые охватывали тосканские города-коммуны. Именно там, более чем где бы то ни было получило широкое распространение увлечение древностями, при котором живописцы, ученые антиквары и гуманисты работали и жили как бы в унисон.

В одно прекрасное утро, в сентябре 1464 года, три друга — к которым потом присоединился и четвертый — выехали за город, чтобы «освежить свои мысли», на экскурсию к Гардскому озеру. Они наслаждались красотой благоухающих садов и волшебными островами, находили время, чтобы списать красивую надпись на классической мраморной колонне; а когда они плыли домой на своей маленькой лодке, один из участников играл роль римского императора, увенчанного лаврами, распевал песни и играл на лире, в то время как двое других изображали консулов²⁸.

Подобный классицистический розыгрыш, хотя и был шуткой, содержал в себе искреннее чувство, о чем свидетельствует благодарственная молитва, обращенная к Мадонне и ее Сыну, за то, что они одарили участников «мудростью и желанием найти столь очаровательные места и столь почтенные древние памятники». Все это не вызывало удивление во времена, когда Марсилио Фичино вновь возродил празднование дня рождения Платона (предположительно 7 ноября), ознаменовав его торжественным провозглашением «Пира»²⁹, и когда члены римской «Академии» испортили стены катакомб подписями, в которых называли себя «sacerdotes»*, а своего председателя, Помпония Лета, «pontifex maximus»³⁰. Показательно, что компания, посетившая Гардское озеро, вовсе не состояла только из философов и *littérateurs*. Рядом с почти что забытым мантуанским гуманистом Самуэле да Традате, игравшим роль «императора», в нее входили двое из только что упомянутых любителей древности, а именно Джованни Марканова и Феличе Феличано (рассказчик, игравший роль одного из «консулов»), и в довершение всего — «несравненный друг» последнего живописец Андреа Мантенья (в роли второго «консула»). Это тот самый Мантенья (1431—1506), который, что касается возрождения классической античности, сделал для итальянской живописи второй половины XV века то, что Брунеллески и Донателло сделали для итальянской скульптуры и архитектуры около 1420 года.

* «жрецы» — *латин.*

Во Флоренции одним из самых ранних живописных произведений, изображающих не просто срисованную, а самостоятельно написанную классическую фигуру, является картина, которую сейчас считают поздним произведением Андреа дель Кастаньо (умер в 1457 году), где испуганный Педагог из группы Ниобид передал весь пафос своей позы и взволнованное движение драпировок победоносному Давиду³¹. Это произведение, однако (несмотря на то, что его автор был в Венеции в 1442 году и, возможно, вплоть до 1445 года), является исключением, во-первых, потому, что это не обычная картина или фреска, а церемониальный щит, написанный на коже, а во-вторых, потому, что фигура, выделяющаяся на фоне пейзажа, не согласована с архитектурным или декоративным окружением в классическом духе. Последнее и было как раз той проблемой, которую в это же время (около 1455 года) решал Мантенья во фресках, посвященных святому Иакову в падуанской капелле Эремитани. Так, например, в «Осуждении св. Иакова» классическое окружение, в котором господствует на редкость соразмерная триумфальная арка с изображением не только языческого жертвоприношения и двух медальонов с римскими императорами, но и подлинной, записанной Маркановой³² надписью, в совершенстве гармонирует с не менее классическими фигурами, частично восходящими к образцам, каждый из которых можно установить³³.

Было бы упрощением назвать Мантенью просто «классицистом». В его, возможно, наиболее «антикварной» картине, в венском «Мучении св. Себастьяна», изобилующей римскими фрагментами и подписанной по-гречески ΤΟ.ΕΡΓΟΝ.ΤΟΥ.ΑΝΔΡΕΟΥ («произведение Андрея»), одно из облаков фантастически напоминает всадника. Нельзя отрицать того, что он был многим обязан Якопо Беллини и еще больше — Донателло, два наиболее знаменитых произведения которого, алтарь в Санто и памятник Гаттамелате, были еще *in statu nascendi**, когда молодой, семнадцатилетний живописец приехал в Падуу³⁴. Однако его обязательства перед Якопо Беллини, который стал его тестем в 1454 году, не сделали из него венецианца, так же как его обязательства перед Донателло и близким ему по духу Кастаньо и Уччелло не сделали из него тосканца. Остается фактом, что *klassischer Idealstil*, достигнутый им в фресках Эремитани, не имел реальной параллели в тогдашней

* в стадии рождения — латин.

Флоренции, так же как что-либо подобное его «античным» литерам появится здесь не ранее чем через десять лет³⁵.

Изменение стиля фигур в соответствии с классическими представлениями наступило во Флоренции только после 1450—1460 годов, и вполне возможно, что влияние великих нидерландцев, как раз в это время³⁶ заменившее тлеющую традицию «интернационального стиля», еще более ускорило этот процесс, как говорил Фома Аквинский, «все, что познается, познается либо путем сходства, либо путем различия». Когда Парис и Елена, уже более не бестелесные двухмерные абстракции, а натуралистически изображенные в трех измерениях, стали, как я уже говорил, неотличимыми от Филиппа Доброго и от Изабеллы Португальской и продолжали красоваться в своих жестких бургундских костюмах и при своем незгибаемом бургундском чувстве собственного достоинства, расхаживая под фризом, где донателловские путти, крещенные во флорентийской кантории и на кафедре в Прато, а здесь опять обращенные в язычество, справляют свою вакханалию, то противоречие между стилем главных фигур и их окружением оказалось настолько вопиющим, что необходимо было что-то предпринять: живописцы стремились наполнить жизнью свои образы, сделать их столь же непринужденными, как современная им скульптура, в особенности, если они были плодом их воображения.

Как показал Варбург, одним из наиболее действенных средств выявить одушевленность была особого рода выразительность, даже сверхвыразительность того, что он назвал «*bewegtes Beiwerk*»*, как-то: развеваемые ветром волосы, вздувшиеся ткани, ленты, волнующиеся дуновением³⁷, — словом, мотивы, характерные для Побед, Ор и особенно Менад. Следует, однако, отметить, что эти заманчивые мотивы, постоянно присутствующие в классических памятниках, любовно описываемые в классической литературе, недвусмысленно рекомендованные живописцам Леоном Баттистой Альберти уже около 1435 года, лет десять и пятнадцать спустя стали навязчивой идеей скульптора Агостино ди Дуччо, однако вплоть до шестого и седьмого десятилетия XV столетия не приобрели права гражданства в живописи. В христианской иконографии они охотнее всего ограничивались, с одной стороны, изображением ангелов, а с другой — изображением сугубо светских или

* «подвижные околичности» — нем.

второстепенных действующих лиц. Таковы танцующая Саломея Фра Филиппо в соборе в Прато и хорошенькие служанки Гирландайо в Санта Мария Новелла во Флоренции.

Итак, в живописи кватроченто мода на «bewegtes Beiwerk» появилась как раз тогда, когда нидерландское влияние как в стиле, так и в технике приближалось к зениту, а это уже нечто большее, чем простое совпадение во времени. Возможно, заинтересованность северных мастеров в проблеме соотношения света и цвета, в передаче фактуры поверхности заставила итальянских живописцев острее воспринимать пластическую форму и линейный рисунок, органическую функциональность движения, и что именно «благочестивость» и интроспективизм ранних нидерландцев, восхищавшие «светских дам» и вызывавшие неприязнь у Микеланджело, обострили зрение итальянских живописцев, сделав их более восприимчивыми к языческому компоненту классического искусства. Мантенья, этот пионер классицизирующего стиля в Северной Италии, не только поддался нидерландскому влиянию в отдельных случаях, но и до такой степени впитал его в себя, что его произведения «время от времени напоминали Яна ван Эйка»³⁸.

Это же относится *mutatis mutandis* к мастеру, который, несмотря на созданный Кастаньо кожаный щит и на поздние фрески Фра Филиппо, сыграл аналогичную роль во Флоренции: к Антонио Поллайоло. Для того чтобы передавать обнаженную человеческую фигуру в движении, он стал первым *ritore anatomista*; он рассказал (видимо, уже около 1460—1465 годов) историю Геркулеса скорее на языке классики, чем Средних веков, и в этом отношении, вероятно, потому, что флорентийский неоплатонизм создал атмосферу всеобщей терпимости, немного опередил Мантенью, который вплоть до 70-х годов создавал свою *buona maniera moderna* в рамках христианской иконографии. Поллайоло изображал героически обнаженными римских царей и полководцев, перенес вакхические пляски на стены виллы в окрестностях Флоренции и, создавая все это, обращался не только к римским статуям, но даже к греческим вазам³⁹. Он настолько подчеркивал выразительность линейных контуров, что великий историк искусства нашел возможным назвать его «токарем рококо»; и все же он облачил юного Давида — образ которого использовали скульпторы, чтобы продемонстрировать свое мастерство в передаче обнаженного тела, в кокетливый костюм, на меха и бархат которого он не пожалел всех великолепий «фламандской манеры», и располагал обнаженные фигуры (которые он, в отличие от

Мантеньи, никогда не помещал на фоне архитектуры) на нейтральном фоне или на фоне наполненного светом ландшафта, немислимого без тщательного изучения великих нидерландцев.

5

Как бы то ни было, но не ранее 1460-х годов и в соревновании с возрастающим нидерландским влиянием *klassischer Idealstil* стал в живописи кватроченто господствующим как в изображении фигур, так и в их окружении. Этот шаг совпал с тем, что я назвал реинтеграцией классической формы и классического сюжета, проявившейся не только в том, что хорошо известные темы, особенно сцены, отмеченные «дыханием человеческих страстей»⁴⁰, были переосмыслены в стиле *all'antica*, но также в том, что неизвестные или как «Фасты» Овидия забытые в течение Средних веков литературные источники были проиллюстрированы *de novo*; а также в том, что классические картины «реконструировались» на основе описаний Лукиана и Филострата⁴¹, а художники предавались свободным вариациям, чаще всего тяжеловесным аллегориям, которые предъявлялись северным путешественникам как образцы *antikische Art*.

Общеизвестно, что не только отдельные тексты, но и целые авторы «проспали» все Средние века, пока их торжественно не «открыли» (греческих авторов в Византии, а латинских в каролингских рукописях) ранние гуманисты, сначала Петрарка и петраркисты, а затем такие «ищейки», как Гварино Гварини из Вероны и Поджо Браччолини, иногда дважды подряд. Однако менее известно, что большинство из этих «открытий», подобно бомбе замедленного действия, не произвели сколько-нибудь заметного воздействия на изобразительные искусства, особенно живопись, вплоть до последней трети XV столетия. «Клевета Апеллеса» Лукиана была переведена на латинский язык в 1408 году, этот сюжет был рекомендован Альберти живописцам уже около 1435 года⁴², но, насколько нам известно, его совет остался без внимания до того, как Боттичелли написал свою знаменитую картину, спустя почти пятьдесят лет.

История Геркулеса на распутье была сжато рассказана Петраркой и немного позднее, на исходе XIV века, подробно пересказана Колюччо Салютати⁴³, однако в произведениях искусства она не появлялась до 1463 года. Исключение составляла книжная иллюстрация, а не картина или фреска, и что осо-

бенно характерно, это было *prorgia manu* (творение) Феличе Феличано⁴⁴. Так «О природе вещей» Лукреция, столь же откровенно используемое, сколь и опровергаемое Отцами церкви, было настолько забыто в конце Средних веков, что даже Данте ни разу на него не сослался; оно было вновь «открыто» Поджо Браччолини и напечатано в 1473 году; однако это «новооткрытие», имеющее принципиальное значение для натурфилософии, науки и поэзии, не произвело никакого впечатления на искусство вплоть до самого конца кватроченто⁴⁵. То же самое случилось с «Иероглификой» Гораполлона, этой *fons et origo* того, что называется эмблематикой, рукопись которой была найдена на острове Андрос в 1419 году и привезена во Флоренцию спустя несколько лет. Ее появление в этом городе — на этот раз настоящее открытие — было восторженно встречено гуманистами, но не заинтересовало ни одного художника в течение более чем двух поколений⁴⁶.

«Десять книг об архитектуре» Витрувия, которые неоднократно переписывались, начиная с каролингского времени, никогда не забывались и спорадически использовались на протяжении всех Средних веков, были вновь «открыты» на пороге Ренессанса, причем дважды: впервые Витрувия «открыл» Боккаччо, который из-за отсутствия рукописей XIV века был вынужден заказать за собственный счет переписку Монтекассинского кодекса, а второй раз Поджо Браччолини почти столетия спустя в 1414 году⁴⁷. Только спустя тридцать или сорок лет после этого второго «открытия» в трактате «Об архитектуре» Альберти теория Витрувия стала составной частью архитектурной мысли, и еще больше времени потребовалось, чтобы от нее остался какой-нибудь след в изобразительных искусствах. Боккаччо ограничился тем, что цитировал несколько отрывков в чисто мифографическом контексте, причем самым длинным и существенным из этих отрывков были рассуждения Витрувия о происхождении человеческой цивилизации, которые он приводит в подкреплении того тезиса, в котором речь идет о том, что Вулкан, бог огня, был вскормлен обезьянами⁴⁸. Это место из Витрувия стало влиять на иллюстрации архитектурных трактатов⁴⁹ не раньше 1460 года и не раньше конца столетия вдохновило воображение живописца.

Этим живописцем был очаровательный и эксцентричный Пьеро ди Козимо, который, хотя и был человеком «хорошим и старательным», не допустил священника к своему смертному одру; он ненавидел докторов и сиделок не меньше, чем поющих монахов, но любил слушать звук сильного дождя, «до

сумасшествия обожал животных» и был полон удивления перед всем тем, что создавала природа «либо по прихоти, либо случайно»; высшую радость он получал от долгих одиноких прогулок и даже отказывался иметь в своем саду стриженные деревья, поскольку «природе надо предоставить право самой о себе позаботиться».

Хотя он и изображал из себя «примитива», Пьеро ди Козимо был далек от того, чтобы воображать первобытное состояние человека как ничем не нарушаемое блаженство — либо в смысле «золотого века» Гесиода, либо как библейское «состояние невинности». Он воспринимал время, в котором жил, как развращенное, но не из-за сознательного отхода от состояния первобытного блаженства и не из-за грехопадения, а из-за чрезмерной утонченности культурного развития, забывшего, где ему надлежало остановиться. Стремясь показать, как человек не благодаря божественному вмешательству, а только благодаря собственным, врожденным способностям научился преодолевать трудности и невзгоды каменного века, оставаясь при этом свободным от принуждения и искусственности, он использовал не только «*Libellus de imaginibus deorum*»*, «Энеиду» Вергилия и «Фасты» Овидия, но также и тех двух классических авторов, у которых смог найти наиболее ясное подтверждение того, что мы назвали бы эволюционным толкованием истории: Лукреция и Витрувия.

В конце 80-х годов XV столетия он украсил дом богатого, оригинально мыслящего торговца шерстью Франческо дель Пульезе замечательной серией картин (из которых пять сохранилось), описывающих первые шаги человеческой цивилизации как переход от *aera ante Vulcanum* к *aera sub Vulcano*** : они изображают развитие человечества от того времени, когда оно на равных сражалось со зверями и жило с ними в такой близости, что производило на свет таких, например, чудиш, как свинья с человеческим лицом, до того, как человечество пришло к ранней фазе цивилизации, основанной на владении огнем. *Priscoque hominum vita**** — до появления Вулкана посвящены три продолговатые доски, возможно предназначавшиеся для чего-то вроде приемной; последняя из них изображает бегство людей и зверей от лесного пожара, того самого лесного пожара, который, по словам Витрувия и других клас-

* «Книжица об изображении богов» — латин.

** от эры до Вулкана к эре при Вулкане — латин.

*** жизнь первобытных людей — латин.

сических авторов, дал людям возможность побороть свою первоначальную звериную природу, научив их ловить убегающих зверей и использовать пылающие поленья для первого «очага». Последующие события разворачиваются на двух больших полотнах, примерно равных квадрату. На первом изображен юный Вулкан, низверженный с Олимпа на остров Лемнос, и сердобольные нимфы, которые помогают ему, еще оглушенному падением, подняться на ноги. На втором уже взрослый Вулкан изображен как первый наставник человечества: пока другие спят, бог огня Вулкан с помощью бога ветров Эола производит и показывает небольшое, но новое и весьма полезное металлическое изделие — подкову, в то время как некоторые из его особо энергичных последователей воздвигают постройки, которые, как говорит Витрувий, могут быть сооружены из «неотесанных бревен, переплетенных ветвями»⁵⁰.

Спустя десять или двенадцать лет, возможно в 1498 году или немного позднее, Пьеро ди Козимо выполнил для другого, менее вольнодумного заказчика, Джованни Веспуччи, по крайней мере две картины, которые изображают прогресс человечества, достигшего следующей, по мнению живописца, возможно, самой желательной ступени развития, от аега sub Vulcano к аега sub Vascho, которая добавила к удовлетворению элементарных жизненных потребностей наиболее простые и естественные радости: вино и мед. Конечно, и то, и другое — дары Вакха; одна из картин Пьеро посвящена «Открытию меда», в точности соответствуя тексту «Фаст» Овидия (III, 737—744): «В сопровождении сатиров и посвященных Вакх проходит по Фракии, и, когда его спутники ударяют в кимвалы, молодой рой пчел, привлеченных шумом, собирается и следует туда, куда бы ни поманила его звонкая медь. Бог собирает оставших, заключает их в дупло и как приз подбирает мед, который находит»⁵¹.

В этих и в других мифологических или, если возможно так выразиться, домифологических картинах Пьеро ди Козимо в таком духе приближается к области *sacrosancta vetustas**, который поражает современного зрителя либо как нечто средневековое, либо как сверхсовременное. Когда живописец изображает Вулкана как здорового кузнеца, кующего подкову, а Эола как седого подмастерья, с энтузиазмом раздувающего меха, Вакха как улыбающегося сельского парня, а Ариадну как про-

* святая святых древности — латин.

стоватую девицу, рассматривающую венок своего возлюбленного, указывая на него кокетливо загнутым пальцем, когда он живописует сатиров и вакханок в виде кочующего племени, нагруженного ребятишками и домашним скарбом и гипнотизирующего пчел звуком сковородок, горшков и ухватов, но отнюдь не звуками «свирелей и бубнов», он либо снова впадает в наивность того северного книжного иллюстратора, чей Пигмалион наряжает статую в платье фламандской горожанки, либо превосхищает дерзости Домье или, более того, Оффенбаха.

Вне сомнения, его передача классических сюжетов, как и некоторые картины его венецинских современников⁵², содержит в себе элементы пародии и юмора. Их комичность, однако, существенно отличается от того, что мы испытываем, глядя на иллюстрации «Ovide moralisé» или «Roman de la Rose», с одной стороны, или на литографии Домье — с другой. В противоположность своим средневековым предшественникам Пьеро не был наивным: его юмор осознанный и, наверное, воспринимался современниками так же, как и нами. В противоположность своим последователям XIX века Пьеро не был сатириком, его юмор совершенно лишен злобы. Он всецело осознавал разницу между настоящим и мифическим прошлым и мог, если бы его спросили, объяснить свои кажущиеся анахронизмы либо классическими памятниками, либо классическими текстами. В деятельной помощи Вулкана или Эола, в *letizia al vivo* Вакха и его свиты, в отчаянии большой собаки по поводу смерти хозяйки (я имею в виду собаку Лелапс в «Смерти Прокриды» Пьеро из лондонской Национальной галереи) он открыл те изначальные ценности, которые делают мифологических героев не менее доступными для сострадания зрителя, чем их современные перевоплощения; современный же сатирик видит в Марсе и Венере, Парисе и Елене, Орфее и Менелее те черты, которые придают им не менее смешной вид, чем пожилым мелкобуржуазным парочкам, воплощенным в искусстве Домье.

6

В то время как вновь возникший эволюционизм Витрувия и Лукреция стремился низвести царство идей, включая идею древности, на землю, совершенно иная философия, тоже возникшая на классических основах, пыталась связать земной мир, опять-таки включая древность, с Небом. То была философия неоплатонизма, или, как следовало бы ее назвать, в отличие от

философии Плотина и его последователей, философия неоплатонизма, которую развивал Марсилио Фичичо (1433—1499).

Из его скромной виллы в Кареджи, подаренной ему Козимо де Медичи в 1462 году, учение этого милейшего «Philosophus Platonicus, Theologus et Medicus»*, как он любил себя называть, распространилось все шире и шире за последние два десятилетия его жизни. Когда он умер, движение, им начатое, успело завоевать всю Европу и, меняя свое содержание в зависимости от времени и места, оставалось в течение многих столетий важнейшей силой в западной культуре⁵³.

Если что-нибудь и сделало это движение неотразимым для beaux esprits Ренессанса, от богословов, гуманистов и натурфилософов до людей светских и придворных, так это то, что делает его неприемлемым для тех современных историков науки и философии, которые ограничивают понимание последней анализом познания и познаваемого, а понимание истории науки — математическим анализом (или прогнозом) опытных наблюдений. Оно спутало или отменило все те преграды, которые в течение Средних веков отделяли друг от друга, но и держали в порядке все явления; однако им было суждено снова возникнуть при условиях и в соответствии с изменениями, подсказанными их временным исчезновением по воле Галилея, Декарта и Ньютона.

Неоплатоническая доктрина, этот триумф «декомпартиментализации», несмотря на все весьма существенные связи, была принципиально отлична от всех схоластических систем, включая системы таких признанных предшественников, как Генрих Гентский или Иоанн Дунс Скот. Она стремилась к слиянию, а не только к примирению положений платоновской или псевдоплатоновской философии с христианством (само заглавие главного сочинения Фичино «Theologia Platonica» было немыслимо в Средние века), но также пыталась доказать, что природа откровения едина и, что особенно важно с точки зрения мирянина, что жизнь вселенной, так же как жизнь человека, подчиняется постоянному «духовному круговороту» (circuitus или circulus spiritualis), ведущему от Бога к миру и от мира к Богу. Для Фичино Платон одновременно и «Моисей, говорящий на аттическом греческом языке», и наследник мудрости Орфея, Гермеса Трисмегиста, Зороастра и мудрецов Древнего Египта. Вселенная неоплатонизма — «божественное

* «Платонический Философ, Теолог и Врач» — латин.

животное», которое оживляется и объединяется метафизической силой, «исходящей от Бога, проникающей в небеса, нисходящей через стихии и кончающейся в материи».

Микрокосм, то есть человек, организован и функционирует согласно тем же принципам, что и макрокосм. Он тоже может быть описан как иерархия, состоящая из четырех ипостасей, или «уровней»: Ум (*mens*), Душа (*anima*), Природа (*natura*) и Тело (*corpus*), иначе говоря «материя, преобразенная формой», и обе эти сущности, вселенная и человек, построены так, что их менее совершенные уровни являются срединными между самым высоким и самым низким. В то время как «неизреченное Единое» (или Бог) нетленно, устойчиво и просто, первый «уровень» за ним — Ум, который нетлен и устойчив, но множествен, он включает в себя идеи, то есть прообразы всего того, что существует в более низких зонах. Следующий «уровень» — Душа, которая также нетленна, но уже неустойчива. Подчиняясь самонаправленному движению, она есть скорее средоточие чистых причин, чем чистых форм, и, говоря антропологически, дихотомична. Человеческая душа состоит из двух частей: «первой», или «высшей», души, то есть разума, и «второй», или «низшей», души, то есть внутреннего и внешнего восприятия (воображение и пять чувств), так же как способности воспроизведения, питания и роста. Поэтому «ум» человека соотносится с божественным разумом, а его «низшая душа» — с животными; однако его «высшая» душа, или разум, не соотносится ни с чем во всей вселенной. В то время, как его «ум» есть принцип чистой, неосознанной мысли, направленной исключительно на саму себя, способный лишь к созерцанию, а не к действию, его «разум» можно назвать «принципом действия», он не способен к абсолютному видению, но способен «сообщать качество сознательности не только действиям чистой мысли, но и эмпирическим функциям жизни»⁵⁴.

В этом странном мире ренессансного неоплатонизма все границы, отмеченные и закрепленные средневековой мыслью, исчезли, что относится в первую очередь к понятиям любви и красоты, полюсам, вокруг которых вращается учение Фичино.

Понимание любви как метафизического опыта, имеющего свой истинный предмет в «сверхнебесной реальности», существовало в Средние века в двух совершенно разных версиях: в идее христианской *caritas*, отделенной от субъективной любовной эмоции, и в том трансцендентном эротизме, который, будучи совершенно чуждым греческой и римской поэзии, культивировался на исламском Востоке и наводнил средневеко-

вый Запад через Испанию и Прованс (достигнув высшей точки в «*dolce stil nuovo*» у Гвидо Кавальканти и у Данте) и который оказался совершенно чуждым объективным силам, действующим в физическом мире.

Подобным же образом платоническое отождествление добра и красоты и платоновское определение красоты как «сияния божественного света» и как «причины гармонии и свечения всех вещей» были хорошо известны на протяжении Средневековья главным образом благодаря «*De caelesti hierarchia*» («О небесной иерархии») Псевдо-Дионисия Ареопагита в переводе Иоанна Скота. Но Фома Аквинский не только отверг это онтологическое определение — «*[pulchrum] omnium bene compositionis et claritatis causale*» (красота есть последняя причина гармонии и светоносности всех вещей) — в пользу чисто феноменалистического, он также произвел четкое формальное разделение, предвосхищая этим *interesseloses Wohlgefallen** Канта, между красотой и добром, отделив тем самым эстетический опыт от его метафизического источника — любви. Согласно Фоме Аквинскому, «для красоты требуется тройное. Во-первых, цельность (*integritas*), или совершенство, ибо имеющее изъян безобразно. Во-вторых, соразмерность или гармония (*debita proportio sive consonantia*). И, наконец, ясность (*claritas*); вот почему то, что имеет блестящий цвет (*colorem nitidum*) называется прекрасным». И далее: «благо связано с желанием, ибо благо есть то, что все желают...; красота же имеет отношение к познавательной способности, ибо красивыми называются предметы, которые нравятся своим видом»⁵⁵.

Фичино, определяя прекрасное как «сияние божественного лица», восстановил то метафизическое сияние, которое было утрачено у Фомы Аквинского (для которого *claritas* не означало ничего более, чем «ясный цвет»); и, не довольствуясь тем, что объединил то, что Фома Аквинский так тщательно разделил, то есть восстановил тождество красоты и блага, он объединил прекрасное не только с любовью, но и с блаженством. «Единственный и тот же самый круг, — пишет он о только что упоминавшемся *circuitus spiritualis*, — может быть назван красотой, поскольку она начинается в Боге и влечет к Нему; любовью, поскольку она нисходит в мир и привлекает к себе; блаженством, поскольку оно возвращает к Создателю».

По пути вниз, к земле, это «сияние божественного блага»

* незаинтересованное удовольствие — нем.

распадается на такое количество лучей, сколько существует небесных сфер и земных стихий. От этого зависит разнообразие и несовершенство подлунного мира, ибо в противоположность «чистым формам» телесные вещи, испорченные материей, «искалечены, недействительны, подвержены бесчисленным страстям и вынуждены вступать в борьбу друг с другом»; но также объясняет присущее им единство и благородство, так как нисхождение с высоты, которое индивидуализирует и тем самым ограничивает все земные вещи, благодаря посредничеству «космического духа» (*spiritus mundanus*), поддерживает их постоянную связь с Богом. Каждая из них в зависимости от того пути, на котором их настигло божественное влияние (*inflūxus*; надо помнить, что это ставшее тривиальным выражение было первоначально космологическим термином), получает свою долю внеиндивидуальной и внеприродной силы, действующей как снизу вверх, так и сверху вниз.

Поскольку каждый человек, растение или животное действует, если можно так выразиться, как аккумулятор видоизменной сверхъестественной энергии, легко убедиться в том, что любовь, помимо чисто физической страсти, презрительно называемой *amor feiginus** и осуждаемой как род патологии, всегда порождается красотой, которая по своей природе «призывает душу к Богу» (платоники, как древние, так и новые, производят греческий термин «красота», *κάλλος* от глагола, *καλεῖν* «звать»); вопросом степени, а не сущности является принимает ли любовь форму *amor humanus*, которая удовлетворяется деторождением и красотой, доступной восприятию, или форму *amor divinus*, которая зарождается и возвышается от зрительного и слухового восприятия⁵⁶ к восхищенному созерцанию того, что выходит за пределы не только восприятия, но и разума⁵⁷.

Точно так же нетрудно убедиться в том, что, за исключением некромантии и демонизма, не существует никакой принципиальной разницы между медициной, магией и астрологией. Когда я занят каким-нибудь определенным делом или веду себя определенным способом, когда я совершаю прогулку в определенные часы, когда я исполняю определенную музыкальную пьесу или к ней прислушиваюсь, когда я съедаю определенную пищу, вдыхаю духи или принимаю лекарство, я делаю, по существу, то же самое, что я делал бы, нося амулет,

* звериная любовь — латин.

сделанный в соответствующих условиях, из определенного материала и воплощающий образ или символ определенной планеты или созвездия: во всех этих случаях я подвергаюсь влиянию «космического духа», видоизмененного воздействием тех сфер и стихий, через которые он прошел. Ибо, если лекарство, предложенное врачом, содержит, скажем, мяту, то это скромное растение приобрело лечебные свойства благодаря накоплению «духа солнца в сочетании с духом Юпитера»; в то время как другие растения или минералы бывают ядовиты из-за скопления в них злых испарений Сатурна или Марса⁵⁸.

Совершенно на тех же основаниях учение Фичино не признает существенной разницы между авторитетом христианских и нехристианских источников. Поскольку, как уже говорилось, всякое откровение изначально едино, как едина и физическая вселенная, «языческий» миф не является более просто типологической или аллегорической параллелью, а прямым утверждением религиозной истины. То, чему «справедливый Юпитер» научил Пифагора и Платона, не менее ценно, чем то, что Иегова открыл любому иудейскому пророку⁵⁹. Среди причин, побудивших Моисея предписать «отдых Священной Субботы», следует признать, вероятно, хорошо ему известный факт, что суббота (то есть день Сатурна) «не подходит для любого действия, гражданского или военного, но в наибольшей степени соответствует созерцанию»⁶⁰. Там, где автор «*Ovide moralisé*» интерпретирует «*propter aliquam similitudinem*»*, как сказал бы Фома Аквинский, — например, историю Европы, похищаемой быком и держащейся за один рог, как искупление Христом души стойкой в вере, Фичино в очень важном письме, озаглавленном «*Prospera in fato fortuna, vera in virtute felicitas*» («Удача зависит от случая, истинное счастье — от добродетели»), пользуется тем же глаголом *significare*, пытаясь показать, что «небеса находятся внутри нас»: «...в нас (*in nobis*) Луна означает непрерывное движение ума и тела; Марс — скорость; Сатурн — медлительность; Меркурий — разум; и Венера — человечность». В астромифологической поэме одного из близких ему авторов, Лоренцо Буонинконтри, поэт, войдя в «третью небесную» орбиту, не только обращается к правительнице этой орбиты, Венере, также как к Деве Марии, но приветствует «*sancta Dei genitrix*» (святую прародительницу Бога) как «*diva deagum*» (богиню богинь), которую он в предыдущих своих

* «как некое подобие» — латин.

сочинениях «часто осмеливался называть мнимым именем Венеры»⁶¹.

Неудивительно, что такая философия, позволяющая гуманисту найти общий язык с богословием, ученому — с метафизикой, моралисту — с тщетой человеческих помыслов, а светским мужчинам и женщинам — с «умственными предметами», завоевала себе успех, сравнимый только с успехом психоанализа в наши дни. Помогая уточнению мысли Эразма Роттердамского («Похвала Глупости» которого завершается на очень серьезной и, по существу, неоплатонической ноте), Леоне Эбрео, Кеплера, Патрици, Джордано Бруно (она даже сыграла роль в открытии Мигелем Серветом легочной передачи)⁶² и глубоко влияя на кругозор такого рода занятий, как литературная критика, музыковедение и эстетика, эта философия была способна, особенно в такой женолюбивой среде, как Северная Италия, породить целую лавину «Диалогов о Любви», которые я некогда в счастливую минуту жизни описал как смесь Петрарки и Эмилии Пост, изложенную на языке неоплатонизма⁶³.

Самое глубокое и продуктивное воздействие неоплатонического мировоззрения можно, однако, наблюдать в поэзии от Джироламо Бенивьени до Тассо, Жоашена дю Белле, Спенсера, Донна, Шефтсбери, Гёте и Китса, а также в изобразительных искусствах. Никогда прежде платоновское учение о «божественном безумии», в соединении с аристотелевским представлением о том, что выдающиеся люди обычно являются меланхоликами и с астрологической верой в особую связь между *humor melancholicus* и наиболее болезненной, но и самой высокой и славной из всех семи планет, не порождало концепцию сатурнического «гения», бредущего своей одинокой и опасной тропой, возвышаясь над толпой и вдаль от простых смертных благодаря «творческим» способностям, вдохновленным свыше⁶⁴. Никогда прежде, со времен Сугерия из Сен Дени, перенесшего метафизику света Псевдо-Дионисия и Иоанна Скота из мира созданной Богом природы в мир созданных человеком вещей, скульпторы и живописцы не удостаивались чести выполнять жреческую обязанность руководства (*manu ductio*), позволившего человеческому духу подняться «через все вещи к Причине всех вещей, дарующей им место, порядок, число, вид и род, добро, красоту и сущность со всеми остальными благами и дарами»⁶⁵.

Даже Сугерий, который мыслил исключительно в понятиях церковного искусства, не мог представить себе философию,

которая подобно философии Фичино, стирала бы всякие границы между священным и мирским и которой, пользуясь верной формулировкой Эрнста Гомбриха, удалось бы открыть для светского искусства эмоциональные сферы, которые до этого были уделом религиозного культа⁶⁶.

7

Несмотря на благожелательное отношение Фичино к скульптуре и живописи, его личные эстетические симпатии были ограничены главным образом музыкой, а вслед за ней поэзией; теория изобразительных искусств, как это ни странно, но понятно, не успевала усвоить его учение не только на Севере, но даже в Италии⁶⁷. Однако успех этого учения среди самих художников и их заказчиков был не только повсеместным, но, имея в виду отставание во времени остальной Италии и остального мира по сравнению с Флоренцией, мгновенным.

Во многих случаях влияние неоплатонического учения настолько очевидно, часто засвидетельствованное надписью или как бы подчеркнутое «изобразительным» подстрочным примечанием, что сомневаться в намерении художника не приходится. Я вкратце остановлюсь на четырех подобных случаях, которые в то же время послужат иллюстрацией быстрого распространения неоплатонического движения сразу после его возникновения.

Первый — это бюст женственного юноши из Национального музея во Флоренции, который я, как и многие другие, склонен приписывать не столько Донателло, сколько безымянному флорентийскому мастеру 1470 и 1475 годов. Его изящное лицо с полными губами выражает тонкую смесь задумчивости и чувственности. Бюст украшает огромная камея, шириной почти что в пять дюймов, с прямым намеком на бессмертное платоновское сравнение человеческой души с «парой крылатых коней» (один из них кроткий, а другой строптивый) и «наездником». Камея поражает силой своего эмблематического отождествления: романтически настроенный наблюдатель может почувствовать искушение вообразить, что прекрасный обладатель камеи носил в кружке Фичино прозвище Федр⁶⁸.

В картине «Св. Лука, пишущий Марию» Мартина ван Хемскерка — сюжет, в котором искусство живописи как бы проясняет собственные методы и устремления, — дух неоплатонизма сталкивается с натурализмом нидерландского *ars nova* и доизобразительным символизмом Средних веков. Мадонна пишется «с натуры», сидящей на помосте в мастерской худож-

ника, как самая обычная модель; однако она буквально «озарена» ангелом, высоко вздымающим факел. Св. Лука изображен как пожилой мастер-ремесленник, с палитрой и муштабелем в руках и очками на носу; но восседает он на мраморном, могильного вида камне, который украшен рельефом с изображением его символа, быка, преобразившегося в пылкого животного, уносящего своего мастера, как бык уносил Европу, а сам живописец вдохновлен фигурой, которую благодаря ее жестам и атрибутам (рука, указующая ввысь, и веночек из плюща), можно, вне сомнения, назвать олицетворением «Fugor poeticus». А так как мы помним, что «Ovide moralisé» толкует Европу как человеческую душу, а быка — как Христа, оба эти отклонения от традиции не так странны, как они кажутся: как евангелист Лука внимает велениям Святого Духа, так и Лука-живописец, как и всякий настоящий художник, внемлет велениям платоновского «поэтического безумия»⁶⁹.

Сопоставляя эту голландскую вещь с немецкой, мы можем привести почти современную ей картину Лукаса Кранаха Старшего, изображающую Купидона, превращающегося из олицетворения «слепого», то есть низменного, влечения в «зрячего», то есть в представителя платонической любви: он снимает с глаз повязку, которая в течение всего позднего Средневековья служила его унижительным атрибутом. Смысл происходящего объясняется тем, что маленькая фигурка стоит или, вернее, «поднимается» с огромного тома, озаглавленного «PLATONIS OPERA»⁷⁰.

Возвращаясь во Флоренцию после перерыва почти в три четверти столетия, мы можем сослаться на гравюру с произведения Баччо Бандинелли, часто недооцениваемого соперника Микеланджело, которая иллюстрирует вечный конфликт между Сладострастием и Разумом в духе столь близком Фичино, что потребовалось не меньше четырех латинских дистихов для просвещения неподготовленного зрителя. Толпа таких мифологических персонажей «с низшей душой», как Венера, Купидон и Вулкан (в роли оруженосца), сталкивается с толпой главных божеств, олицетворяющих «высшую душу», например, Разум — под предводительством Юпитера, Минервы, Меркурия и Сатурна. Однако поясняющие дистихи сообщают нам, что, в то время как Разум способен ввязаться в активное сражение, созерцающий Ум (изображенный в виде дамы, держащей факел божественной премудрости) должен ограничить себя возвышенной, но несколько неясной ролью *arbiter*⁷¹.

В бесчисленном множестве других, и часто более крупных,

произведений искусства мы встречаемся скорее с символизмом, нежели с эмблематикой или аллегорией, временами настолько личным и многозначным, что присутствие неоплатонического элемента бывает также трудно доказать, как и определить его точное значение. Разве Фичино сам не утверждал, что платоники, применяя к мифологии методы библейского толкования (как Данте хотел видеть их примененными к «Божественной комедии»), имели в своем распоряжении четыре способа, и, сообразуясь с обстоятельствами, «множили богов и небожителей», и разве он сам не оставил за собой права «толковать и различать эти божества по-разному, в зависимости от требований контекста»⁷²?

Поэтому споры об истинном значении «Любви земной и небесной» и «Воспитании Амура»⁷³ Тициана, Сикстинского потолка, гробницы папы Юлия II, Капеллы Медичи и рисунков для Кавальери Микеланджело, фресок в Станце делла Сеньятура и в вилле Фарнезина Рафаэля не прекратятся, пока существуют историки искусства; я боюсь, что то же самое относится и к двум знаменитым композициям, которые в первую очередь могут прояснить отношение к неоплатонизму ближайшего окружения и учеников Фичино: «Рождение Венеры» и «Весна» Боттичелли.

Количество книг и статей, посвященных толкованию этих двух картин, Легион⁷⁴. Однако показательно, что после осмотрительного применения Окхэмовской бритвы наиболее серьезные интерпретации оказываются более взаимодополняющими, чем исключаящими друг друга: одна из очаровательных черт, свойственных Флоренции времени Лоренцо Великолепного, — это то, что она «*reprend son bien où il le trouve*»*.

После основополагающего исследования Варбурга⁷⁵, впервые опубликованного в 1893 году, едва ли можно сомневаться, что Венера — героиня не только холста, изображающего ее появление из моря, но также и несколько бóльшей по размеру доски, «показывающей Весну», как выражается Вазари, которая изображает ее ласковое управление землей; вне сомнения также, что прямое влияние классической скульптуры ограничивается фигурой Весны, восходящей к статуе в Уффици, которая, по общему мнению, олицетворяет именно это время года⁷⁶, а также центральной фигурой в «Рождении Венеры» — настоящей «*Venus Pudica*», очень похожей на знаменитую «Ве-

* «берет обратно богатство там, где его находит» — *франц.*

неру Медичи»⁷⁷. Вне сомнения, то, что можно назвать сценарием обеих композиций, в значительной степени определяется содержанием поэмы Полициано «Giostra», написанной для прославления знаменитого турнира, устроенного Джулиано де Медичи в 1475 году, но оставшейся незаконченной в связи с убийством Джулиано в 1478 году, полной классических реминисценций, начиная от гимнов Гомера и до Овидия, Горация, Тибулла, а главное Лукреция.

Единственная разница между «Рождением Венеры» Боттичелли и описанием Полициано в числе Ор, или времен года, встречающих и одевающих новорожденную богиню на берегу, оно сократилось с трех до одной: время года — Весна, «*circum florente corona*»⁷⁸. Однако это единственное отклонение легко объясняется особой близостью между богиней Любви и Весной: «*Vere Venus gaudet florentibus aurea sertis*»^{**}, как подытоживает впечатляющее начало «О природе вещей» Лукреция скучное, но весьма популярное четверостишие, приписываемое Евфорбию⁷⁹. Ора Весны по праву монополизировала коллективную функцию⁸⁰.

Это приводит нас ко второй знаменитой композиции Боттичелли — к «Весне». Она точно так же основана на Полициано. Как в своей «Giostra», так и в более поздней пасторали «Rusticus» [которая была частью его «Sylvae» («Лес»), опубликованного в 1483 году], он также описывает «царство (regno) Венеры». Искусно развивая четыре строки из Лукреция и две с половиной из Горация, он перечисляет все составляющие, которые встречаются в картине Боттичелли: Венеру, Купидона, Весну (*la lieta Primavera*), Флору, «приветствующую поцелуями своего возлюбленного супруга», то есть Зефира, и танцующих Граций⁸¹. Даже несколько необычный факт, что золотая стрела Купидона имеет огненный наконечник, можно объяснить текстом «Giostra»: Купидон с такой силой натягивает свой лук, говорит Полициано, что «левой рукой он касается «огненного золота», а тетивой касается правой груди» («*la man sinistra con l'oro focoso, la destra poppa con la corda tocca*»)⁸². Единственная фигура, не упоминаемая Полициано, — это Меркурий; но как раз от его присутствия и поведения зависит наличие и важность «металлитературного» значения композиции Боттичелли.

* «увенчанная цветущим венком» — латин.

** «Весной золотая Венера радуется цветущим ветвям» — латин.

Правда, Меркурий связан с Грациями настолько тесно, что его в классической античности считали их «предводителем» (ἡγεμών)⁸³ и как таковой он изображен на многих рельефах⁸⁴. Однако в «Весне» Боттичелли он играет совершенно иную роль. Он не только не «предводитель» Граций, но повернулся к ним спиной, выдвинув в их сторону свой левый локоть с жестом, выражающим намеренное равнодушие. Он почти презрительно отделяет себя от всего того, что могут предложить они, богини Любви, Весны и Красоты; глядя вверх, он поднимает правую руку, а своим кадуцеем старается рассеять полосы тумана (не настоящие облака), повисшие на верхушках апельсиновых деревьев⁸⁵.

Принимая во внимание почти безграничную гибкость неоплатонического учения, но не забывая того факта, что, говоря словами Генри Джеймса, «честный обладатель счастливой мысли до ужаса оказывается во власти собственных помыслов», мы вправе принять «Giostra» Полициано, дополненную его «Sylvae», а также классические источники и того, и другого как основные тексты «Весны» Боттичелли⁸⁶ и в то же время допустить любое количество таких «металитературных» домыслов, хотя бы и противоречивых, какие только нам кажутся подходящими.

Полициано был не менее ответственным за платонизирующие идеи, чем Фичино — за эпикуреизм⁸⁷, и в сознании культурного современника картина Боттичелли вполне могла вызвать мысли о майских празднествах, рыцарских карнаваль- вальных шествиях, мифологических *tableaux vivants* и обрядов плодородия, упоминаемых М. Франкастелем. Но для такого современника представление о «Vénus Génétrix» (Венере-прародительнице) Лукреция⁸⁸ вряд ли примирилось с *Venus Humanitas*, прославленной в письме Фичино «*Prospera in fato*» как «нимфа небесного происхождения, возлюбленная Бога всевышнего прежде всех других». Фичино весьма рекомендовал ее в качестве невесты для юноши — не кого иного, как Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, истинного адресата «Весны»⁸⁹. А то, что она на картине Боттичелли⁹⁰ выглядит и скорее всего действительно является беременной, несколько не отрицает того наблюдения, что ее поза, жест и складки одежды следуют твердо установленной схеме, традиционно ассоциируемой с Благовещением⁹¹: этот *Typen-Übertragung* (перенос типа), который Фичино, если бы его уравнение Венера-*humanitas* было общепринятым, обосновал бы с чисто богословской точки зрения. «Благословенная Дева, — говорит Фома Аквинский, —

называется Божьей Матерью, потому что она, как Лицо одновременно божественной и человеческой природы, Его мать по отношению к Его человечности»⁹².

Да я и не буду отрицать, что «Рождение Венеры» Боттичелли, хотя и основанное на прямой перифразе «гомеровского гимна», могло вдохновлять людей Ренессанса как прообраз и вместе с тем как осуществление их господствующей эмоции — стремления к «возрождению»⁹³; и что конфигурация группы, образуемой *Anadyomene* и встречающей ее Орой Весны, обнаруживает — морфологически, а тем самым духовно (*spiritualiter*), то же отношение к «Крещению Спасителя», что и Венера в «Весне» — к Марии Аннунциате⁹⁴.

Однако мне хотелось бы подчеркнуть, что современная критика, стремящаяся либо к отдалению «Весны» от «Рождения Венеры», либо, наоборот, к расширению дискуссии (включая в нее другие композиции, которые, как доказано, были созданы для совершенно других заказчиков: серии фресок из виллы Лемми, «Марс и Венера» в Национальной галерее в Лондоне и «Минерва и Кентавр» из Галереи Уффици⁹⁵), потеряла из виду то единственное в своем роде отношение, связывающее «Весну», и только «Весну», с «Рождением Венеры», отношение, которое, несмотря на тематическое и психологическое родство, ставит эти картины особняком по отношению к другим «мифологиям» Боттичелли. Лондонский «Марс и Венера» был, вероятно, выполнен как свадебный подарок для кого-нибудь из семьи Веспуччи⁹⁶. Вилла Лемми принадлежала семейству Торнабуони, а первоначальное местонахождение «Минервы и Кентавра», — без сомнения, заказанной кем-то из Медичи, но неизвестно, кем именно, — определить невозможно⁹⁷. Общеизвестно, что как «Весна», так и «Рождение Венеры» были написаны для тезки и троюродного брата Лоренцо Великолепного, а именно для Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, только что упомянутого как адресат письма Фичино, начинающегося словами «*Prospera in fato...*»⁹⁸; что обе картины служили украшением виллы Каstellо (купленной для Лоренцо Младшего, как Фичино называет своего адресата в 1477 году), где ими еще любовался Вазари, и что описание Вазари вызывает впечатление, что если их и не рассматривали как парные, то по крайней мере видели в них взаимосвязанные композиции, требующие единовременного созерцания и истолкования⁹⁹.

«В Каstellо, вилле герцога Козимо, — говорит Вазари, — есть две картины с фигурами: одна из них — это рождающаяся

Венера с ветерками и ветрами, помогающими ей вступить на берег вместе с амурами, другую же Венеру осыпают цветами Грации, возвещая появление Весны»¹⁰⁰.

Несмотря на его неточности или, вернее, именно из-за его неточности, это краткое описание весьма показательно. Во-первых, мы узнаем из него, что Вазари, сравнительно равнодушный к вопросам иконографии и едва ли когда-либо пытавшийся дать собственное толкование, все же знал или, что более вероятно, слышал, что истинная героиня картины, известной ему как «Аллегория Весны», была на самом деле Венерой, как и героиня другой картины. Во-вторых, мы узнаем, что обе композиции настолько слились в его сознании, что он амура перенес из «Весны» в «Рождение Венеры» (хотя он употребляет множественное число), а с другой стороны, он пишет, что богиню украшают цветами не Зефиры в «Рождении Венеры», а самодовольные Грации в «Весне». Раз установлено внешнее и внутреннее соответствие между обеими картинами, то мы не можем обойти и другой факт, настолько простой и очевидный, что им пренебрегали ученые толкователи, а именно то, что богиня Любви, занимающая центральное место в обеих композициях, обнажена в «Рождении Венеры» и благопристойно одета в «Весне». Этот контраст напоминает о разнице между обеими статуями Венеры работы Праксителя, из которых обнаженная, отвергнутая жителями острова Кос и замененная одетой, сделалась славой Книда: различие между «двумя Венерами, одной одетой, а другой обнаженной» («*doi Veneri, una vestida, l'altra nuda*»), которых заказчики просили Мантенью включить в его «Ворота Комуса»; антитеза между «Вечным Блаженством» (*Felicitá Eterna*, обнаженная фигура, восседающая на звездной тверди и держащая «пламя огня» в руке) и «Блаженством Преходящим» (*Felicitá Breve*, фигура, облаченная в богатые одежды, блещущие драгоценностями, и держащая сосуд, полный яхонтов и монет) в «*Iconologia*» Рипы; и превосходство *Beltá desornata* (красота неукрашенная) над *Beltá ornata* (красота украшенная), что было выражено, по мнению Шипионе Франкуччи, самого раннего толкователя всемирно известной картины Тициана, в его «Любви земной и небесной», короче говоря, обычное, а в эпоху Ренессанса даже навязчивое представление об иерархии, управляющей взаимосвязанными сферами Любви и Красоты¹⁰¹.

Для Фичино, как для любого настоящего платоника, *Amor divinus* божественная или трансцендентная любовь, была, как мы помним, несравнимо более высокой, чем *Amor humanus*,

человеческая или природная, любовь; и все же он рассматривал и ту, и другую как одинаково ценные, в особенности по сравнению с *Amor feiginus*, иррациональной и потому изменчивой страстью. И так же как Платон и Плотин, он считался с этим явным парадоксом, исходя из генеалогических, равно как из этимологических оснований: два одинаково желанных вида любви происходят от разных матерей, которые, хотя и относятся к *duae Veneres, duplex Venus* или даже к *geminae Veneres* (Венеры-близнецы), имеют разное происхождение¹⁰².

Amor divinus — это сын Венеры небесной (*Venus coelestis*), которая чудесным образом появилась на свет, когда гениталии Урана, бога неба, упали в море. Поэтому у нее нет матери, а это значит ввиду предполагаемой связи между словами *mater* (мать) и *materia* (материя), что она обитает в сфере Ума, совсем не связанной с Материей. Любовь, ею порожденная, позволяет, благодаря нашей способности к созерцанию, воспринимать божественную красоту в акте чистого познания: «*ad divinam cogitandam pulchritudinem*»*, цитируя сказанную Фичино фразу.

Наоборот, *Amor humanus* — сын «обычной» или природной Венеры (*Venus vulgaris*, эпитет, лишенный какого-либо унизительного намека), дочери Зевса и Дионы (то есть Юпитера и Юноны). Таким образом, она тоже божественного происхождения, но не может похвастаться столь же высоким родством и была рождена скорее природным, чем сверхъестественным способом. Ее обитель — в более низкой сфере бытия, в сфере Души, и любовь, ею порождаемая, наделяет воображение и чувства способностью воспринимать и создавать красоту в материальном, чувственном мире. Следовательно, оба вида любви «почетны и похвальны, хотя и в разных степенях»; и обе Венеры «заставляют нас порождать Красоту, но каждую в своем роде»¹⁰³.

В свете этого учения «Рождение Венеры» Боттичелли, изображающее появление богини из моря и тем самым *ipso facto* прославляющее ее как дочь Урана, лишенную матери, можно было бы назвать «Явление Венеры Небесной», причем мы можем вспомнить, что именно в обнаженной Венере Книдской, а не в задрапированной Венере Косской, сознание греков признавало образ *Ἀφροδίτη Ὀυρανία* (Афродита Урания)¹⁰⁴; в то время как «Весну» можно было бы назвать «Царство природ-

* «к познанию божественной красоты» — латин.

ной Венеры», что оставляет место для идентификации героини — беременной или нет — с *Venus Genetrix* Лукреция или *Humanitas* Фичино¹⁰⁵.

Это предположение, думается мне, также согласуется с поведением двух персонажей, появляющихся в «Рождении Венеры» и в «Весне», — Оры Весны и Зефира. В «Рождении Венеры» — скорее богоявлении, чем празднестве — Весна выведена в скромной роли служанки, почтительно предлагающей шитые цветами наряды Анадиомене, а Зефир, низко летящий над водой, в нежных объятиях ласковой спутницы, всецело поглощен своим делом — «препроводить раковину к берегу», осыпая ее цветами. В «Весне» — скорее празднестве, чем богоявлении — Ора Весны предстает в облике полной собственного достоинства приветливой хозяйки, в то время как Зефир, слетающий на землю, вместо того, чтобы пребывать на небе, изображен как пылкий любовник Флоры. И если мы определили тему «Весны» как царство природной Венеры в противоположность рождению Венеры небесной, нам нетрудно понять странное, несколько навязчивое присутствие Меркурия. Нет нужды обращаться к письму Фичино «*Prospera in fato*» (хотя его свидетельство нам особенно ценно в данной связи), чтобы понять, что Меркурий — *Ερηξ λόγιος*, что означает Разум¹⁰⁶. Между тем дискурсивный Разум отличен от созерцательного Ума, поскольку он не соприкасается с областью небесной Венеры; он отличен от воображения и от чувственного восприятия, поскольку не включен в сферу влияния природной Венеры и даже враждебен ей. Разум по самому своему определению ниже над-разумного и выше под-разумного. У Боттичелли Меркурий, казалось бы, символизирует как ограничения, так и возможности того, на что способен человеческий Разум — «только человеческий Разум», как сказал бы неоплатоник¹⁰⁷. Неуязвимый для огненной стрелы Купидона и повернувшийся спиной как к танцующим Грациям, к благоуханным дарам Весны, к ласкам Зефира и Флоры, так и к самой Венере, он способен разогнать, но не преодолеть мглу, которая застилает «нижние зоны» души: о нем можно сказать, что он выражает достоинство, но в то же время и обособленность той единственной психологической силы, которая исключена из сферы воздействия *Amor divinus* и которая сама себя исключает из *Amor humanus*.

Оглядываясь назад, мы можем утверждать, что та всесторонность, с которой итальянское кватроченто впитывало влияние классической античности, практически лишает нас возможности охарактеризовать это влияние в общих чертах. У всех значительных мастеров — временами даже в произведениях, созданных одним и тем же мастером в разные периоды или по разному поводу, — мы находим, перефразируя знаменитое выражение Паоло Джовио с гуманизма XV века на искусство того же времени, — определенное усилие к достижению собственного понимания латинского наследия, которое, основанное на возможно более богатой эрудиции, обнаружило бы их «природный гений» и «безусловный отпечаток их собственного ума»¹⁰⁸.

Мантенья, вероятно, более глубоко знакомый с классическими памятниками, чем любой из его современников, опирался в своем творчестве на литературные источники, равно как и на римские мраморы, монеты и медали, а в трактовке классических или, лучше сказать, казавшихся ему классическими тем его намерения колебались от археологической реконструкции, археологической даже тогда, когда он старался передать такой сюжет, как «Триумф Цезаря» в «*vivis et spirantibus imaginibus*» («в живых и дышащих образах») ¹⁰⁹, вплоть до аллегорической назидательности и попыток оживить как дионисийскую страстность, так и аполлоновскую ясность. Стремление Пьеро ди Козимо придать конкретную выразительность эволюционным теориям Витрувия и Лукреция, зримо передать праздничный дух «Фаст» Овидия порождало целый фантастический мир в силу той буквальности, с которой он следовал классическим текстам. *Sacrosancta vetustas**, увиденная глазами венецианцев, кажется нам волшебной сказкой, более радостной, но не менее отдаленной, чем Аркадия, воплощенная в «Царстве Пана» Синьорелли. А старания Боттичелли воздать должное неоплатоническому трансцендентализму приводили к сладострастной эфемерности или к эфемерной сладострастности, которые были и есть источники радости для умов префаэлитов всех мастей; нетрудно представить себе, что именно он, а не Пьеро ди Козимо не устоял перед Савонаролой.

Почти во всем искусстве кватроченто после середины столетия мы можем, однако, наблюдать некоторую напряженность

* святейшая древность — латин.

и неловкость в отношении к античности — неловкость, вызванную побочными явлениями именно того искусства, которое устранило господствовавшие раньше условия. Вплоть до 1450—1460 годов существовало, как мы помним, стилистическое противоречие между архитектурным и декоративным окружением, переработанным в духе классических стандартов, с одной стороны, и фигурами, созданными согласно неклассическим традициям и влияниям, — с другой. Однако, как только была сделана попытка использовать *maniera antica* по отношению к фигурам, тотчас же возникла другая дилемма.

Когда Мантенья стремился к исчерпывающей реконструкции классического мира на основе его зримых и осязаемых остатков, он подвергался опасности — которой он далеко не всегда избегал — превратить «живые и дышащие фигуры» в статуи, вместо того чтобы вдохнуть в статуи живое дыхание жизни; и мы легко можем понять, что эта застылость могла вызвать своего рода контрреволюцию даже в нем, не говоря о таком его страстном последователе, как Козимо Тура.

Когда же, с другой стороны, амбиции живописца ограничивались усвоением отдельных классических образцов, перед ним вставала проблема согласования, то есть достижения того, чтобы такого рода заимствования не производили впечатление чужеродного вторжения. Необходимо было найти общий знаменатель между мотивами, недавно заимствованными из античности, и традиционным словарем; а поскольку, как мы уже видели, выбор классических мотивов был чаще всего продиктован стремлением к эмоциональной экспрессивности как в форме, как и в образной выразительности, а отнюдь не тем, что Винкельман в свое время назвал «благородной простотой и спокойным величием», этот общий знаменатель был найден в излишнем усилении линейной подвижности и в излишнем усложнении композиционных узоров, включая архитектурные и декоративные элементы, что предвосхищает маньеризм середины XVI века. Не случайно, что именно те мастера, которых Варбург назвал поборниками *klassischer Idealstil*, — такие, как Поллайоло, Боттичелли и Филиппино Липпи, представляли в то же время ту тенденцию, которую младшее поколение ученых называет, быть может, не совсем точно, «неоготическим» стилем¹¹⁰.

Характерно, что Высокому, а в терминологии Вёльфлина *klassische* (классическому) Ренессансу удалось объединить, а также стабилизировать свое отношение к античности: различие между возможно более полной реконструкцией и частич-

ным усвоением свелось к тому, что можно назвать полным поглощением. Произведения, которые могли бы служить химически чистыми образцами Высокого или *klassische* Ренессанса, настолько немногочисленны, что даже те, кто верят в Ренессанс как таковой, способны усомниться в существовании его зрелой фазы. В этих произведениях вопрос о том, соотносится ли данный мотив с классическим образом, воспроизведен ли с натуры, подсказан впечатлением от современного творения искусства или родился в воображении мастера, становится несущественным¹¹¹. Рафаэль смог создать одну из самых прекрасных своих фигур, Музу Эвтерпу (или Каллиопу), возлежащую около Аполлона в «Парнасе», сочетав ватиканскую «Ариадну» с микеланджеловским «Адамом» таким образом, что никто, кроме историка искусств, не догадывается о двойном происхождении того, что явлено нам как совершенное единство¹¹². Возвышенная человечность таких фигур, как эта, неважно, является ли это свободным вымыслом, «вариацией на тему» или даже портретом, чувствует себя в равной степени комфортно как во вдохновленной Браманте архитектуре «Афинской школы», так и среди лавров на горе Парнас.

Другое противоречие, все еще заметное в искусстве кватроченто, также расстаяло в короткой вспышке пламени и света, именуемой Высоким Ренессансом: противоречие между мотивами, происходящими от словесной и изобразительной традиции. «Парнас» Рафаэля, к которому привело нас наше обсуждение, дает возможность рассмотреть этот феномен в малом, несколько эзотерическом, но тем особенно и интересном явлении — в том, что итальянцы называют *Archeologia musicale**, то есть изучение музыкальных инструментов и их изображение в искусстве.

Как блестяще показал Эмануэль Винтерниц¹¹³, Ренессанс столкнулся с проблемой, порожденной им самим, но неизвестной Средним векам, он принял почти технологический характер в театральных представлениях и зрелищах: когда такие темы, как «Миф об Орфее» или «Миф о Кефале и Прокриде», становились сюжетами пьес и когда римские триумфы представлялись на улицах, приходилось изобретать музыкальные инструменты, облик которых гармонировал бы с костюмами и декорациями *all'antica*, пускай даже звуковые эффекты, производимые подлинными классическими лирами и флей-

* музыкальной археологией — *итал.*

тами, были несовместимы с требованиями ренессансной музыки.

Практически эта проблема была, по-видимому, разрешена (если только ответственные за музыку лица охотно мирились с явным анахронизмом) тем, что реальные музыканты не были видны публике, а инструменты, на которых играли на сцене, были подделками, сделанными на основе описаний, почерпнутых из классической литературы; схожим методом пользовались и живописцы кватроченто, подчас под прямым воздействием подобной театральной бутафории.

В качестве особо красноречивого примера можно упомянуть главную фигуру «Аллегии Музыки» Филиппино Липпи, которая в действительности должна была изображать музу Эрато¹¹⁴, один из редких случаев, когда этот очаровательный художник воспользовался классическим образом: его Муза сохраняет сложный контрапост, свойственный «Купидону, натягивающему лук» Лисиппа¹¹⁵, несмотря на изменение пола и элегантные развевающиеся одежды. Но примитивная лира, от которой она с презрением отворачивается, обращая все свое внимание на лебедя Аполлона, имеет очень странный вид. Похожая на оленью голову, неспособная, по мнению знатоков, к тому, чтобы издавать какие-либо музыкальные звуки¹¹⁶, эта лира кажется совершенно фантастической; таким впечатлением, как я говорил уже и о Пьеро ди Козимо, мы обязаны исключительно литературности Филиппино. Более того, что он, пытаясь быть как можно более точным, изобразил цельную оленью голову вместо черепа, правдиво проиллюстрировав едкое описание Полифемовой лиры Доридой в «Dialogi tragici» Лукиана*. «Взгляни на его лиру, — говорит Дорида Галатее, склонной более снисходительно смотреть на музыкальные достижения своего незадачливого возлюбленного, — это оленья голова, лишенная мяса, с рогами вместо ручек, к которым он добавил ярмо и струны, но без колышков, и производящая только жесткие и негармоничные звуки»¹¹⁷. Словом, лира Филиппино — ее негодность еще подчеркнута тем, что одна из ее струн оборвана, — подобна находящейся под ней свирели Пана, то есть это символ плебейской и грубой музыки, противопоставленной музыке утонченной и «интеллектуальной». Композиция его картины может быть описана как особо тонкий и забавный вариант давней темы о противо-

* «Морские диалоги» — латин.

поставлении двух типов музыки, культурной, то есть грубой (в смысле — деревенской) в классической античности, и священной, то есть греховной в Средние века¹¹⁸, — темы, нашедшей свое образцовое выражение в споре между Аполлоном и Марсием. Не приходится сомневаться в том, что фантастический вид инструмента Филиппино восходит к авторитетному классическому источнику¹¹⁹.

Совершенно иным было решение, найденное в «Парнасе» Рафаэля. В одной из предварительных версий, известной по сохранившейся гравюре Маркантонио, он снабдил Аполлона, а также трех из Муз инструментами как бы в духе «all'antica, но не подлинно античными»¹²⁰, то есть такими, которые (кроме деревенской свирели Пана, предусмотрительно на фреске не изображенной) не были заимствованы ни из классической литературы, ни из классических памятников, но все же поражают неподготовленного зрителя своей уместностью в греческом окружении. Однако еще до выполнения самой фрески Рафаэль познакомился с известным «Саркофагом Муз» из Каса Маттеи, и на основе приобретенных знаний он заменил то, что Аристотель назвал бы «невозможным, но все же вероятным», на подлинное, но в современном понимании невероятное. Он снабдил фигуры, несущие инструменты, а их число возросло теперь до четырех, включая Сафо, такими инструментами, прообраз которых он видел на саркофаге, но облик которых был иноземным, как кифара Эрато (напротив Эвтерпы — Каллиопы) и лира Сафо, сделанная из черепахи¹²¹. Достигнув столь большой антикварной точности, Рафаэль заменил у Аполлона неправомерную, но совершенно убедительную лиру безусловно анахроничной *lira da braccio* (скрипка, буквально — ручная лира), инструментом, появившимся едва ли раньше X века нашей эры.

Правда, целый ряд музыковедов Ренессанса верили, что смычковые инструменты были распространены у античных греков, но Рафаэль должен был знать, что в его время *lira da braccio* была распространенным инструментом, тогда как о странных предметах, изображенных на «Саркофаге Муз», этого никак не скажешь. Если он модернизировал инструмент Мусagetа и в то же время архаизировал инструменты его спутников, то он выражал этим вневременность Парнаса, в котором нашлось место для Данте и Петрарки, так же как для Гомера и Вергилия; совершенно так же, но с еще более смелым слиянием классического прошлого с настоящим, Леонардо да Винчи, Браманте и Микеланджело пришлось одолжить ему

черты своих лиц для великих греческих философов в «Афинской школе»¹²². Подобно средневековой морской раковине в руке Тициановой Венеры¹²³, средневековой только для профессионального иконографа, скрипка в руках Рафаэлевого Аполлона, являющаяся анахронизмом лишь для профессионального музыковеда, можно сказать, подытоживает то, что я имел в виду, говоря о «фатально благоприятном моменте», когда Ренессансу удалось «воскресить душу античности», вместо того чтобы поочередно «то гальванизировать, то заклинать ее труп».

* * *

Несмотря на «неоготические» и «антиклассические» тенденции, которые следует рассматривать не только как потенциальные истоки маньеризма, но и как действенную и необходимую прелюдию к *klassische* Высокого Ренессанса, итальянское кватроченто есть и остается *rinascimento dell'antichità*. Количество археологических записей, таких, как наброски Франческо ди Джорджо, «*Taccuino Senese*» или «*Codex Escorialensis*» умножалось, а не уменьшалось на протяжении столетия¹²⁴, и художники кватроченто, бывшие, как мы видели, менее, чем другие, приверженцами «неоготического» течения, никогда не порывали непосредственной связи с остатками классического искусства.

Вместе с тем *ars nova* на Севере можно было бы описать как *nascimento senz'antichità** или даже как *nascimento incontro all'antichità***. Помимо одного или двух возможных исключений чисто индивидуального свойства и чисто иконографического характера¹²⁵ классическое влияние не отразилось на произведениях ранних нидерландских мастеров; а то, что касается живописи и Нидерландов, а *fortiori* (тем более) касается всех других искусств и Севера вообще.

В век Фомы Аквинского и собора в Бовэ протогуманизм по ту сторону Альп, как мы помним, пал жертвой схоластики, а Проторенессанс стал жертвой высокой готики. В XIV и XV веках делались смелые и разнообразные попытки, особенно во Франции, Нидерландах и Англии, дальнейшей ассимиляции и приспособления классических сюжетов: путем ли надления классической мифологии морализаторскими функциями в еще более богословском и даже христологическом духе,

* рождение без античности — *итал.*

** рождение в противовес античности — *итал.*

чем раньше¹²⁶; путем ли перевода на народные языки греческих и римских классиков (Ливий, Теренций, Валерий Максим, Иосиф Флавий, даже Аристотель) и таких современных сочинений, особенно богатых ссылками на классиков, как «О знаменитых женщинах» и «О судьбах знаменитых мужей» Боккаччо; путем ли популярных парафраз — развлекательных, назидательных или пропагандистских — мифологических, астрологических или медицинских текстов. В конце концов антикварная эрудиция, распространившаяся благодаря первым изданиям печатного станка, вульгаризировалась и выставлялась напоказ до такой степени, что Эразм Роттердамский мог насмеяться над священниками, которые, «говоря о милосердии, начинают с реки Нила в Египте» или, «объясняя таинство Креста, начинают с Ваала, вавилонского бога-змея». Признаки нового можно обнаружить и в том, что традиционные, общего характера притязания на происхождение из Греции, Трои и Рима стали эксплуатироваться для прославления той или иной конкретной династии: так орден Золотого руна, по легенде, был основан под покровительством Гедеона и Язона, а Филипп Добрый не только сравнивался с Александром, Сципионом, Цезарем и Августом (как Чосер — с Сократом, Овидием и Сенекой), но и считался потомком Геркулеса, который по пути в Испанию нашел время основать Бургундскую династию вместе с местной барышней, по имени Алиса¹²⁷.

Однако все это скорее тормозило, чем продвигало оценку классического искусства и литературы с критической и, что еще важнее, с эстетической точки зрения. Переполненный информацией — или дезинформацией — о классических мифологии, религии, истории, обычаях и науке («никогда не стоит недооценивать бургундского школьного учителя», — говорил обычно Аби Варбург), образованный человек Севера в XV веке наслаждался своим близким знакомством с тем, что можно было бы назвать актуальным содержанием классической традиции, нисколько не сожалея и даже не сознавая о своей отчужденности от классической формы. Несмотря на усилия таких петраркистов *in partibus*, как Никола де Кламанж¹²⁸, возрождению подлинного чувства классического языка пришлось дожидаться Эразма Роттердамского, Гийома Бюде, Томаса Мора и Меланхтона, точно так же как возрождению подлинного чувства классических пропорций и движения пришлось ждать Дюрера, Бургкмайра, Хольбейна и Госсарта. Легендарные коллекции художественных сокровищ, собранные Людовиком Орлеанским, Филиппом Добрым и, главное, герцогом Беррий-

ским, еще не включали римские мраморы или бронзы, не говоря о гипсовых слепках со знаменитых классических статуй, заказанных позднее Франциском I. Немецкие копии с картин XV века в «Хронографе 354» или «О Вселенной» Рабана Мавра, хотя и рождают впечатление о росте антикварных интересов, свидетельствуют о глубоком непонимании классического стиля¹²⁹, а усилия иллюминаторов, живописцев, ткачей и печатников XV века оживить богов и героев, исходя только из текстовых описаний, кажутся современному зрителю еще более ошибочными, чем более ранние попытки: Фисба, относящаяся ко времени высокой готики, представляется нам если не «подлинной», то по крайней мере поэтичной и романтической; зато Галатея, одетая в костюм XV столетия, более похожий по крою на нашу моду, но именно поэтому производящий до странности устарелое и неграциозное впечатление, поражает нас в буквальном смысле как своего рода «травести».

Таким образом, в ходе XV века реакция Севера на эстетические ценности классического искусства изменилась стилистически, если можно так выразиться, от безразличной к отрицательной, а в терминах нашего прежнего сравнения — от «нуля» до «минуса». В конечной стадии развития, отмеченной некоторой приятной разрядкой (*détente*) как во Франции, так и в Южных Нидерландах, и некоторым мрачным беспокойством («позднеготическое барокко») в германских странах, никакое прямое соприкосновение с античностью было невозможно. Когда на пороге XVI века пришло время для нового сближения, Северный Ренессанс не в пример средневековым возрождениям был уже неспособен без чужой помощи «воспринять» следы классического искусства. Подлинные тексты были отныне ему доступны только в современных переводах. И переводы эти — переводы на язык, хотя и иностранный, но принадлежащий к устной речи того времени, — делались в Италии¹³⁰.

Здесь в противоположность Северу спад классицизирующих тенденций во второй половине XIV века не понизил, а, наоборот, помог повысить ценность классического искусства в глазах гуманистически настроенного меньшинства. Отчуждение стиля позднего XIV века от стиля античности (видимые остатки которой все-таки продолжали составлять часть итальянского ландшафта) как бы привлекало внимание восприимчивых художников, ученых и «знатоков», даже требовало от них сравнения современной им продукции с классическим прошлым для осознания «превосходства» последнего и пере-

несения таким образом обоготворенного Петраркой Рима из области литературного стиля и политических идей в область пластических искусств.

Когда близкий друг и последователь Петрарки Джованни Донди, прозванный Джованни Часовщик из-за астрономических часов, которыми все восхищались и которые он сделал для замка в Павии, но не менее прославившийся как гуманист и поэт, чем как врач и ученый-практик, посетил Рим году в 1375-м, он произвел археологические наблюдения и эпиграфические расшифровки достаточно точные, чтобы быть включенными в «Corpus inscriptionum Latinarum» Моммзена. А несколько позднее (он прожил до 1389 года) он описал свой и своих друзей-единомышленников опыт знакомства с классическим искусством в замечательном письме: «Они, то есть триумфальные арки, колонны и т.п., описанные в предыдущих предложениях, поистине свидетельствуют о великих людях; подобные памятники, воздвигнутые по подобным поводам, — произведения не нашего времени, и это, без сомнения, потому, что отсутствуют не только те, чьи деяния заслужили бы такого рода признаний, но и те, кто гордился и сочувствовал бы почестям, столь щедро им воздаваемым». И далее, еще более кстати: «Не много сохранилось произведений искусства, созданных древними гениями, но те, что где-либо уцелели, тщательно разыскиваются и обследуются понимающими людьми (*qui in ea re sentiunt*), достигая высокой цены. И ежели ты сравнишь с ними то, что производится в наши дни (*si illis hodierna contuleris*), станет совершенно очевидным, что их творцы превосходили современных в своей природной одаренности и лучше владели своим искусством. Художники нашего времени поражаются, тщательно обследуя древние постройки, статуи, рельефы и тому подобное. Я знал скульптора по мрамору, знаменитого в своем деле среди тех, которые жили в то время в Италии, особенно в том, что касается фигур; от него я часто слышал, будто он с таким восторгом и почтением пребывал в созерцании тех статуй и прочих скульптур, которые он видел в Риме, что он казался вне себя от одного рассказа об этих чудесах. Говорили, что, когда он в обществе пяти своих друзей проходил по тем местам, где можно было видеть подобного рода изваяния, он, залюбовавшись, останавливался, пораженный их искусством, и, забыв о своих спутниках, стоял так долго, что они прошли шагов пятьдесят или более того; и, многое сказав о достоинствах этих фигур и похвалив их создателей, он выше всякой меры отдавал должное гению этих создателей и в

заклучение обычно говорил, что — я пользуюсь его собственными словами, — если бы изваяния эти не были лишены дыхания жизни, они были бы лучше живых существ, словно желая сказать, что гений этих великих художников не столько подражал природе, сколько ее побеждал»¹³¹.

Хильдеберт Лаварденский говорил о римских древностях, а Ристоро д'Ареццо — об аретинском фаянсе с тем же вдохновенным энтузиазмом. Но Хильдеберт писал как северянин, потрясенный грандиозностью Вечного города; Ристоро писал как патриот, решивший прославить свое «отечество»; но ни тот, ни другой — и ни один, насколько я знаю, писатель до Донди — не думал о противопоставлении искусства классического прошлого (*artificia ingeniorum veterum*) искусству сегодняшнего дня (*hodierna, hoc nostrum evum*) и о возвеличении первого за счет второго. В словах Донди мы слышим, быть может впервые, эхо того опыта — ностальгическая мечта, порожденная как отчужденностью, так и чувством близости, — в который заключена сама сущность Ренессанса.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава I

¹ См.: «The Oxford Dictionary» (слово «innovation» [«нововведение»]).

² *Thorndike L.* Renaissance or Prenaissance. — «Journal of the History of Ideas», 1943, 4, с. 65* и сл., особенно с. 74.

³ *Boas G.* Historical Periods. — «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1953, 11, с. 248 и сл., особенно с. 253—254. Пропуски в моих цитатах заменяют в первой фразе слово «эстетических» перед словом «проблем», а во второй — слово «художественной» перед словом «истории». Но поскольку статья эта, хотя первоначально и адресованная эстетикам и художественным критикам, рассматривает историческую методологию вообще, оба этих пропуска вполне простительны. Наиболее поучительный обзор многочисленных систем периодизации, выработанных в течение столетий, можно найти в: *Pot J.N.J. van der.* De Periodiseren der geschiedenis; Een Overzicht der theorieën. The Hague, 1951.

⁴ «The Oxford Dictionary» (слово «history» [«история»]).

⁵ *Ibid.* (слово «innovation» [«нововведение»]).

⁶ *Boas*, с. 254.

⁷ *Ibid.*, особенно с. 248 и сл. В этом отношении я совершенно согласен с профессором Боасом: он одновременно остроумен и глубоко прав, утверждая, что объяснение того, что имело место в колониальный или революционный период американской истории утверждением колониального или революционного «духа» было бы равносильно суждению о том, что поведение человека в детстве, юношестве и зрелом возрасте объяснить тем, что некий «дух» детства, юношества и зрелости «воплотился» в последовательных этапах его развития. Правда, существует разница между утверждением, что «кошки отличаются от собак тем, что в них воплощается дух кошачьей породы, в отличие от породы собачьей», и тем, «что кошки отличаются от собак комбинацией характерных признаков (как-то: обладанием вбираемых когтей, только четырьмя верхними и тремя нижними коренными зубами, неспособностью к плаванию, тенденцией привязываться скорее к месту, чем к людям), которые в своей совокупности описывают род «Felis» [кошачьих] в противоположность роду «Canis» [со-

* Здесь и далее в примечаниях страницы иностранных изданий и статей даются в русской транскрипции.

бачьих]. Если бы кто-нибудь ради удобства решил общую сумму таких характеристик обозначать терминами «cathood» [«кошачесть»] и «doghood» [«собачесть»], он погрешил бы против английского языка, но не против метода.

⁸ Об области истории как «пространственно-временной структуры», в которой хронологические системы имеют смысл лишь в рамках данной территории («территория», однако, должна пониматься скорее как специфическое культурное окружение, чем как чисто географическая область, определяемая в градусах широты и долготы), а различные временные отношения между двумя или более явлениями существуют лишь постольку, поскольку между этими явлениями имеет место культурное взаимодействие: *Panofsky E. Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims (Appendix). — «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 1927, 2, с. 77; idem. The History of Art as a Humanistic Discipline. — In: Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. N.Y., 1955, с. 1 и сл., особенно с. 7 и сл.*

⁹ Последние абзацы были написаны до выхода в свет важной книги: *Kristeller P.O. The Classics and Renaissance Thought. Cambridge (Mass.), 1955.* Я счастлив отметить, что общие взгляды ее автора на Возрождение (с. 3 и сл.) совпадают с моими не только в отношении его хронологических границ, но и в утверждении, «что период так называемого Ренессанса обладает собственной, очень определенной физиономией и что неспособность историков найти простое и удовлетворительное определение еще не дает нам права сомневаться в его существовании; в противном случае, основываясь на том же признаке, нам пришлось бы усомниться в существовании Средневековья или XVIII века».

¹⁰ Согласно Хёйзинге (*Huizinga J. Das Problem der Renaissance. — In: Wege der Kulturgeschichte. München, 1930, с. 89 и сл., особенно с. 101*), слово «renaissance» в конкретном, но всестороннем значении впервые встречается в бальзаковском «Бале в Соко» (1829), где оно служит характеристикой речи очаровательной и избалованной графини девятнадцати лет: «Она с легкостью рассуждала об итальянской и фламандской живописи, о средних веках или о ренессансе». Таким образом, создается впечатление, что этот термин вошел в обиход интеллектуальных кружков и культурного общества в Париже лет за двадцать пять до того, как он, так сказать, был санкционирован Жюлем Мишле в его книге «La Renaissance» (1855), и лет за тридцать до его появления на титульном листе книги Якоба Буркхардта «Die Kultur der Renaissance in Italien» (1860).

¹¹ «The Oxford Dictionary» (слово «renaissance»). Согласно этому источнику, словосочетание «период Ренессанса» встречается у Форда

(«Handbook of Spain», 1845), а «ренессансный период» у Раскина («Stones of Venice», 1851). Однако еще за пять лет до Форда Троллоп все еще чувствовал необходимость добавления несколько апологетического разъяснения: «...стиль ренессанса, как его охотно называют французы» («Summer in Brittany», 1840).

¹² *Boas*, с. 249.

¹³ Практически невозможно дать хотя бы приблизительное представление даже о самых недавних и общих дискуссиях, посвященных проблеме Ренессанса. Достаточно перечислить в дополнение к цитировавшейся выше замечательной статье Хейзинги следующие книги и статьи, в которых можно найти дальнейшие библиографические ссылки: *Ferguson W.K.* The Renaissance in Historical Thought; Five Centuries of Interpretation. Cambridge (Mass.), 1948 (ср.: *Ferguson W.K.* The Interpretation of the Renaissance, Suggestions for a Synthesis. — «Journal of the History of Ideas», 1951, 12, с. 483 и сл.); *Baeyns H.* Begrip en probleem van de Renaissance; Bijdrage tot de geschiedenis van hun ontstaan en tot hun kunsthistorische omschrijving. Louvain, 1952 (ср. интересный обзор Г. Барона в: «Historische Zeitschrift», 1956, 182, с. 115 и сл.); «Symposium: Tradition and Innovation in Fifteenth Century Italy». — «Journal of the History of Ideas», 1943, 4, с. 1—74 (с участием таких ученых, как Г. Барон, Д.-Б. Дюран, Э. Кассирер, П. О. Кристеллер, Л. Торндайк и других); *Renaudet A.* Author d'une Définition de l'humanisme. — «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 1945, 6, с. 7 и сл.; «The Renaissance; A Symposium. Febr. 8—10, 1952, The Metropolitan Museum of Art». N.Y., 1952 (с участием таких авторов, как Р. Х. Бейнтон, Л. Брэднер, У. К.-Фергюсон, Р. С. Лопес, Э. Панофский, Д. Картон); *Filippis M. de.* The Renaissance Problem Again. — «Italica», 1943, 20, с. 65 и сл.; *Setton R.M.* Some Recent Views of the Italian Renaissance. — In: Canadian Historical Association. Report of Ann. Meeting. Toronto, 1947, с. 5 и сл.; *Lucas H.S.* The Renaissance. A Review of Some Views. — «Catholic Historical Review», 1959, 35, с. 377 и сл.; «Symposium Ursprünge und Anfänge der Renaissance». — «Kunstchronik», 7, с. 113—147; *Garin E.* Medioevo e rinascimento. Bari, 1954, особенно с. 91—107; *Renucci P.* L'Aventure de l'humanisme européen au Moyen-Age (IV^e—XIV^e siècle). P., 1953 (с полезной библиографией на с. 197—231).

Чрезвычайно важные исследования П. Кристеллера, касающиеся проблем Ренессанса и опубликованные с 1936 по 1950 год, появились недавно под единым заглавием «Studies in Renaissance Thought and Letters». Они были получены мною слишком поздно, чтобы я мог использовать их в данной работе, однако этот новый сборник заслуживает упоминания не только из-за его внутренней ценности, но и ради отличной библиографии, приложенной к нему на с. 592—628. Я также не имел возможности рассмотреть книгу Б. Ульмана (*Ullman*

B. L. Studies in the Italian Renaissance. Rome, 1955), первая глава которой посвящена анализу термина Возрождение и называется: «Возрождение, слово и концепция». Для дальнейших ссылок см. также следующее примечание, а также примеч. 24.

¹⁴ Изложение националистической точки зрения в пределах концепции «псевдоромантики Ренессанса» см., например, *Nordström J. Moyen-Age et Renaissance*. P., 1933; *Neumann C. Ende des Mittelalters? Die Legende der Ablösung des Mittelalters durch die Renaissance*. — «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 1934, 12, с. 124 и сл.; *Worringer W. Abstraktion und Einfühlung*. München, 1908; idem. *Formprobleme der Gotik*. München, 1910 (его и подобные взгляды рассмотрены Фергюсоном: см. предыдущее примеч. 13); в качестве характерного курьеза можно упомянуть работу К. Шеффлера (*Scheffler K. Der Geist der Gotik*. Leipzig, 1925), который на основе выражения — «по плодам их познаете их», делает Собор св. Петра, а в конечном счете и Пантеон ответственными за Неоренессанс в Викторианскую, Эдвардовскую и Вильгельмовскую эпохи (несколько, однако, не возлагая ответственность за современные готические или романские «возрождения» на соборы в Шпейере или в Реймсе). Изложение неокатолической точки зрения (также рассматриваемой у Фергюсона) см., например: *Maritain J. Religion and Culture*. — In: «Essays in Order». L., 1931, 1; idem: *True Humanism*. N.Y., 1938; *Dawson C. Christianity and the New Age*. — In: «Essays in Order», 1931, 3. Даже такой ученый, как Э. Жильсон, которому многим обязана наука о человеке, попадает в опасное соседство с антиисторической позицией Маритена, когда пишет: «Разница между Ренессансом и Средними веками есть различие не столько от избытка, сколько от недостатка. Ренессанс, как нам его описывают, не есть Средние века плюс человек, но Средние века минус Бог, и трагедия в том, что Ренессанс, потеряв Бога, едва не потерял самого человека» (*Gilson E. Les Idées et les lettres*. P., 1932, с. 192). Обсуждение общего знаменателя в католических и протестантских возражениях против Ренессанса: *Weisinger H. The Attack on the Renaissance in Theology Today*. — «Studies in the Renaissance» (Publications of the Renaissance Society of America), 1955, 2, с. 176 и сл.

¹⁵ О представителях этого направления (в особенности о Х.С. Чемберлене и Л. Вольтмане) см.: *Ferguson W. K. The Renaissance in Historical Thought*, с. 323 и сл.

¹⁶ *Buch D. The Renaissance and English Humanism*. Toronto, 1939, с. 68.

¹⁷ *Jäger W. Humanism and Theology (The Aquinas Lecture, 1943)*. Milwaukee, 1943, с. 23. Несмотря на то, что автор делает ударение на слове «лишь», он слишком хороший историк, чтобы прогля-

деть тот факт, что «поступательное движение духовной истории Европы» (с. 25), прошедшее серию возрождений классики на протяжении всей постклассической эры, отнюдь не исключало принципиального различия между, например, «*Philosophia Christi*» Эразма или, в нашем случае, «*Theologia Platonica*» Фичино и «*Sacra doctrina*» Фомы Аквинского, хотя, правда, гуманисты XIII века «очень удивились бы, увидев, насколько «средневековыми» они нам представляются».

¹⁸ *Haskins C.H.* The Renaissance of the Twelfth Century. Cambridge (Mass.), 1927, с. 5. К вопросу о радикализации точки зрения Хаскинса вплоть до признания единственно истинным Возрождением «Ренессанс двенадцатого века»: *Boulenger J.* Le vrai Siècle de la Renaissance. — «*Humanisme et Renaissance*», 1934, 1, с. 9 и сл.

¹⁹ *Thorndike*, с. 70.

²⁰ *Ibid.*, с. 71.

²¹ *Ong W.J.* Renaissance Ideas and the American Catholic Mind. — «*Thought*», 1954, 29, с. 327 и сл.; цит. — на с. 329.

²² О первом появлении терминов «*media tempora*», «*media tempestas*», «*media aetas*» [буквально — «среднее время», «средние времена»] и, наконец, «*medium aevum*» (около середины XV века): *Gordon G.S.* Medium Aevum and Middle Ages (Society for Pure English, Tract. 19). Oxford, 1925; и прежде всего: *Lehmann P.* Mittelalter und Küchenlatein. — «*Historische Zeitschrift*», 1928, 137, с. 197.

²³ Об «*antiquitas*» [«древности»] в этом специфическом смысле см., в частности, надписи, найденные в римских катакомбах при Сиксте IV обществом «*Sodalitas litteratorum sancti Victoris et sociorum*» [«Братство ученых св. Виктора и его товарищей»], как-то: «*VNANIMES ANTIQVITATIS AMATORES*» и «*VNANIMES PERSCRVTORES ANTIQVITATIS*» [«единодушные почитатели древностей» и «единодушные исследователи древностей»], которые приводятся в: *Pastor L.* The History of the Popes from the Close of the Middle Ages. 4. L., 1910, с. 63 и сл., а также с вступ. коммент. в: *Heckscher W.S.* Sixtus IV Aeneas insignes statuas romano populo restituendas censuit [inaugural address, Utrecht University]. The Hague, 1955, с. 24 и сл.; см. также: *Ferrarini M.F.* Antiquitatis sacrarium. — Reggio Emilia, Bib.Com. MS Regg. C398 (*Fava D.* Tesori delle Biblioteche d'Italia. Emilia-Romagna. Milano, 1932, с. 380). О «*sancta vetustas*» см. письмо фра Джокондо к Лоренцо Медичи, цит., например, в: *Garin E.* Il Rinascimento italiano. Milano, 1941, с. 51 и сл. О «*sacrosancta vetustas*» см., например, заглавие хорошо известных «*Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*» (Ingolstadt, 1534) Петра Апиана. За пять лет до этого биограф Филиппа Бургундского, утрехтский епископ Герард Гельденхауэр из Нимвегена, называл реликвии

классической древности «священными»: «Nihil magis eum (Филиппа Бургундского) Romae delectabat, quam sacra illa vetustatis monumenta, quae per clarissimum pistorem Ioanem Gossardum Malbodium depingenda sibi curavit» (*Gerardus Noviomagus. Vita clarissimi principis Philippi a Burgundia. Strasbourg, 1529*). [«Ничто в Риме не услаждало его (то есть Филиппа Бургундского) больше, чем те священные памятники древности, которые он приобрел для себя посредством копирования их знаменитейшим художником Иоанном Госсардом Мальбодием» (*Gerard Noviomagus. Жизнь сиятельного принца Филиппа Бургундского — латин.*)]. Эта цитата часто приводится в сочинениях, посвященных Яну Госсарту, как, например: *Weisz E.W. Jan Gossart gen. Mabuse. Parchim, 1913, с. 4*.

²⁴ Здесь опять-таки (в дополнение к работам, уже упомянутым в примеч. 13) можно привести лишь небольшой список литературы: *Varga L. Das Schlagwort vom finsternen Mittelalter. Wien—Leipzig, 1932*; *Falco G. La Polemica sul Medio Evo. I. Torino, 1933*; *Toffanin G. Storia dell'umanesimo. Napoli, 1952* (англ. пер.: *History of Humanism. N.Y., 1955*); *Simone F. La Coscienza della Rinascita negli humanisti. — «La Rinascita», 1939, 2, с. 838 и сл. (цит. далее Simone I); idem., 1940, 3, с. 193 и сл. (цит. далее Simone II); idem. La Coscienza della Rinascita negli scrittori francesi della prima metà del Cinquecento. — «La Rinascita», 1943, 6, с. 143 и сл. (цит. далее Simone III); *Ferguson W.K. Humanisy Views of the Renaissance. — «American Historical Review», 1939, 45, с. 5 и сл.; Mommsen T.E. Petrarch's Concept of the Dark Ages. — «Speculum», 1942, 17, с. 226 и сл.; Weisinger H. The Self-Awareness of the Renaissance as a Criterion of the Renaissance. — «Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Literature», 1944, с. 661 и сл.; idem. The Renaissance Theory of the Reaction against the Middle Ages as a Cause of the Renaissance. — «Speculum», 1945, 20, с. 46 и сл.; idem. Ideas of History during the Renaissance. — «Journal of the History of Ideas», 1945, с. 415 и сл.; idem. Renaissance Theories of the Revival of the Fine Arts. — «Italica», 1943, 20, с. 163 и сл.**

Что касается темы названной последней статьи, см. в особенности все еще основополагающий вклад Юлиуса фон Шлоссера: *Schlosser J. von. Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe. — «Jahrbuch der K.K.Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmalspflege», 1910, 4, особенно с. 1—7 и сл. (опубл. также отд. книгой: Wien, 1910); idem. Lorenzo Chilbertis Denkwürdigkeiten. B., 1912; idem. Die Kunstliteratur. Wien, 1924 (доп. итал. пер.: *La Letteratura artistica. Firenze, 1935*), с. 83—183; idem. Zur Geschichte der Kunsthistoriographie; Gotik. — In: *Präludien. B., 1927, с. 270 и сл.; Huizinga J. Renaissance und Realismus. — In: Wege der Kulturgeschichte. München, 1930, с. 140 и сл.; Krautheimer R. Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in**

Italien. — «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1929, с. 49 и сл.; *Haseloff A.* Begriff und Wesen der Renaissancekunst. — «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1931, 2, с. 373 и сл.; *Kaufmann R.* Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Winterthur, 1932; *Kauffmann H.* Ueber «rinascere», «Rinascita» und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst. — In: Concordia Decennalis. Deutsche Italienforschungen. Köln, 1941, с. 123 и сл.; *Paatz W.* Renaissance oder Renovatio. — «Beiträge zur Kunst des Mittelalters» (Vorträge der ersten deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl, 1948). В., 1950, с. 16 и сл.; idem. Die Kunst der Renaissance in Italien. Stuttgart, 1953, с. 11—20; *Grinten E. van den.* Inquiries into the History of Art-Historical Writing. Venlo, n.d. 1953, с. 18—39; *Chastel A.* Marcile Ficin et l'art. Geneve et Lille, 1954, особенно с. 180 и сл.

²⁵ *Petrarca.* Africa, IX, строка 453 и сл. Приведено в: *Mommsen T.E.* Petrarch's Consept of the Dark Ages, с. 240, на которой и основано наше понимание Петрарки. [Опущены латинские стихи — перевод дан в тексте. — *Ред.*]

²⁶ *Thorndike*, с. 68.

²⁷ См. блестящую статью: *Lee R.W.* Ut Pictura Poesis: The Himanistic Theory of Painting. — «Art Bulletin», 1940, 22, с. 197 и сл.

²⁸ *Данте.* Божественная комедия. Чистилище, XI, 91—99. Пер. М.Лозинского. М., 1967, с. 271—272.

²⁹ *Veneventi de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam.* 4. Firenze, 1887, с. 312. Комментарий Бенвенуто, уже ссылающегося на Петрарку и Боккаччо, был написан около 1376 года, а не (как иногда утверждалось) около 1350 года.

³⁰ См. известные строки Петрарки в сонете LVII:

«Ma certo il mio Simon fù in paradiso,

Onde questa gentil Donna si parte;

Ivi la vide a la ridusse in carte

Per far fede quaggiù del suo bel viso».

О высказываниях Петрарки и Джотто см. примеч. 32.

³¹ *Боккаччо.* Декамерон, IV, 5. Пер. Н.Любимова. М., 1970, с. 391.

³² Критика, подразумеваемая Боккаччо, нашла отголосок в последнем завещании Петрарки 1370 года, в котором он завещает своему знатному покровителю Франческо де Каррара «Мадонну» Джотто: «cuius pulchritudinem ignorantibus non intelligunt, magistri autem artis student» [«Мадонна» Джотто, красоту которой кто не знает, тот лишен понимания, а ученые знатоки искусства застывают от изумления» — латин.]. (Opera. Basel, 1581, с. 117; см.: *Petrarch's Testament*, T.E.Mommsen. Tr. and ed., Ithaca. N.Y., 1957, с. 22 и сл., 78 и сл.).

Бенвенуто да Имола дает оценку похвале Боккаччо, которого он цитирует дословно, добавляя, что Джотто: «...до сих пор удерживает поле битвы, потому что не появился еще другой, тоньше его, хотя он допускал иногда в своих картинах большие промахи, как я слышал от великих умов». Новую волну преклонения перед Джотто можно наблюдать, что характерно, в Падуе, в окружении, где протекала деятельность Альтикьеро в последней четверти XIV столетия. В письме от 1396 года, на которое обратил мое внимание покойный Теодор Моммзен, Пьер Паоло Верджерио выражает это следующим образом: «Итак, следует признать, что художники нашего времени, хотя и смотрят с вниманием знаменитые картины прочих, следуют образцам одного Джотто» (*Epistolario di Pier Paolo Vergerio*. Ed. L. Smith. Roma, 1934, с. 177). Дальнейшие высказывания Петрарки о Джотто (за которые я также обязан Теодору Моммзену) можно найти у Петрарки в «*Itinerarium Syriacum*» (*Opera*, I, с. 560), где он его называет: «*conterraneus olim meus pictor, nostri aevi princeps*» [«Лучший из когда-либо бывших на нашей земле художник, в наши времена первый» — латин. и в письме 1342—1343 годов (*Le Familiari*. Roma, 1943, 2, с. 39), где он ссылается на Джотто как на современную параллель целому ряду античных скульпторов и живописцев, отличающихся гениальностью, но отнюдь не внешней красотой: «И чтобы мне обратиться от старинного к новому, от иноземного к нашему, я знаю двух выдающихся и некрасивых художников: некоего флорентийца Джотто, чья слава огромна, и Симона Сененса». Уродство Джотто вошло в поговорку: оно подчеркивается в новелле Боккаччо (ср. примеч. 34), так же как в комментарии к Данте, составленном Стефано Таличе да Рикальдоне (*Primos V., Negroni C.* и др. Milano, 1888, 2, с. 144: «И был этот Джотто человеком страшнейшим, а сыновья у него были того страшнее»); на него ссылается и Вазари в весьма примечательном месте (см. примеч. 54).

³³ *Boccaccio*. *Lettere edite ed inedite*. Ed. F. Corazzini. Firenze, 1877, с. 189 и сл. (Simone I, с. 848); пер. на англ.: *Ross J.B., McLaughlin M.M.* *Portable Renaissance Reader*. N.Y., 1953, с. 123.

³⁴ *Gragg F.A.* *Latin Writings of the Italian Humanists*. N.Y. etc., 1927, с. 207. Другая строка Полициановой эпитафии интересна тем, что в ней встречается слово «*modulus*» в смысле «проект» или «модель».

«Будешь ты башне дивиться, священной медью звучащей, —
Этo напевы мои к звездам ее вознесли».

³⁵ *Johannes Butzbach*. *Libellus de praeclaris pisturae professoribus*. ca. 1505. — *Schlosser J. von*. *Die Kunstliteratur*, с. 180 и сл.

³⁶ По поводу первой интерпретации (нашла свое отражение в известной истории, впервые записанной Гиберти, о том, как маленький

Джотто, сидевший на земле и рисовавший овцу на камне, был «открыт» и взят под крыло Чимабуэ) см., например: «Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV. Ed. Pietro Fanfani. Bologna, 1868, 2, с. 187 (сравни: *Kris E., Kurz O.* Die Legende vom Künstler. Wien, 1934, с. 33 и сл.); о последней интерпретации см.: L'Ottimo Commento della Divina Commedia, Testo inedito d'un contemporaneo di Dante citato dagli Accademici della Crusca. Pisa, 1828, 2, с. 188: «Fu Cimabue... si arrogante, e si sdegnoso, che se per alcuno gli fosse a sua opera posto alcuno difetto, o egli da sè l'avesse veduto (chè, come accade alcuna volta, l'artifice pecca per difetto della materia in ch'adopera, o per mancamento che è nello strumento, con che lavora), immantamente quella cosa disertava, fosse cara quanto si volesse»; *Schlosser J. von.* Zur Geschichte der Kunsthistoriographie; Die florentinische Künstleranekdote. — In: Präludien, с. 248 и сл.

³⁷ *Filippo Villani.* De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus. До сих пор наиболее доступна в: *Schlosser J. von.* Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. — «Quellenschriften für Kunstgeschichte», Neue Folge, Wien, 1896, 7, с. 370 и сл.; idem. Zur Geschichte der Kunsthistoriographie; Filippo Villanis Kapitel über die Kunst in Florenz. — In: Präludien, с. 261 и сл. Итал. пер. Дж. Маццукелли в: *Weisinger H.* Renaissance Theories of the Revival of the Fine Arts, с. 163. Кристофоро Ландино, комментируя около 1480 года знаменитый отрывок из Данте (Dante con l'esposizione di Christoforo Landino et di Alessandro Vellutello. Venezia, 1564, с. 203 и сл.), пишет в том же духе: «Cimabue, costui essendo la pittura in oscurità, la ridusse in buona fama. Giotto diuenne maggiore, piu nobile maestro di Cimabue». Предисловие комментария Ландино к Данте включает общую, и очень существенную, оценку развития живописи и скульптуры во Флоренции (*Schlosser J. von.* Die Kunstliteratur, с. 92; *Krautheimer.* Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien), ныне перепечатанную и прокомментированную по инициативе О. Моризани: *Morisani O.* Art Historians and Art Critics, III: Christoforo Landino. — «Burlington Magazine», 1953, 95, с. 267. Франц. пер.: *Chastel*, с. 193 и сл. К вопросу о своего рода продолжении списка художников, составленного Виллани: *Murray P.* Art Historians and Art Critics, IV: XIV Uomini Singolari in Firenze. — «Burlington Magazine», 1957, 99, с. 330 и сл., где объявлен выход в свет монографии автора о «ранних итальянских источниках».

³⁸ Что касается противоречивого положения, занимаемого Чимабуэ в ранней историографии, см. кроме книги Шлоссера (*Schlosser J. von.* Die Kunstliteratur, с. 39 и сл.): *Benkard E.* Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue. München, 1977; *Panofsky E.* Das erste Blatt aus dem «Libro» Giorgio Vasaris; Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der

italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis. — «Stadel-Jarhbuch», 1930, 6, с. 25 и сл. (англ. пер.: *Panofsky E.* Meaning in the Visual Arts, с. 169 и сл.). Об оценке Чимабуэ в новейшей литературе: *Oertel R.* Die Frühzeit der italienischen Malerei. Stuttgart, 1953, с. 44—54.

³⁹ *Aeneas Sylvius Piccolomini.* Opera. Basel, 1571, с. 646, N 119; перепеч.: *Garin E.* Il Rinascimento italiano, с. 94. О более критическом отношении к Петрарке: *Mommsen T.E.* Rudolf Agricola's Life of Petrarch. — «Traditio», 1952, 8, с. 367 и сл.

⁴⁰ Об этой проблеме вообще: *Kristeller P.O.* The Modern System of the Arts. — «Journal of the History of Ideas», 1951, 12, с. 496 и сл.; 1952, 13, с. 17 и сл.

⁴¹ *Lorenzo Valla.* Elegantiae linguae latinae (написано между 1435 и 1444 годами): см. предисл. в лионском изд. 1548 года, с. 9 (*Weisinger H.* Renaissance Theories of the Revival of the Fine Arts, с. 164; *Ferguson W.K.* The Renaissance, с. 28). Насколько популярным стал параллелизм в оценке живописи и поэзии в Италии XV века, явствует из отрывка Филарете, приводимого ниже (примеч. 61). Необходимо отметить, что Валла признает изобразительные искусства как родственные «свободным искусствам» («artes liberales»), но все же не причисляет их к последним, как об этом мечтали в начале столетия (если не считать общеизвестных слов Ченнино Ченнини у Филиппо Виллани (указ. соч.): «Многие считают, и не без основания, что живописцы отнюдь не ниже в отношении их дарования [ingenium], чем те, кому artes liberales даруют звание мастера, поскольку последним наставления в их искусстве передаются в писаниях путем науки и обучения, в то время как первые получают свои знания в искусстве только через свою высокую одаренность и благодаря цепкой памяти». Такая терпимая и все же несколько снобистская точка зрения долгое время была преобладающей в среде гуманистов. Лелио Грегорио Джиральди (цит. у *Weisinger H.*, с. 164 и сл.) выражается следующим образом: «Videtis enim nostram hanc aetatem non senio languidam atque defectam, ut ingrati quidam deflent, cum in omni poetica et dicendi arte viros excellentes protulisse tum in reliquis bonis artibus; nam, ut liberales mittam, res militaris, architectonica, pictura, sculptura, reliquae nostro hoc tempore ita florent vigentque, ut non modo aemulari antiquitatem dici possint nostri opifices, sed etiam multa antiquis intenta effingere et conformare...» («Вы видите, что наше время, не ослабленное и не удрученное ветхостью, как плачутся некоторые неблагоприятные [люди], дало выдающихся людей как во всем искусстве поэзии и риторики, так и в прочих прекрасных искусствах; ведь опуская [искусства] свободные, [заметим, что] военное дело, архитектура, живопись, скульптура и прочие [искусства] в наше время цветут

и процветают, — а поэтому наших художников не только можно назвать соперниками древних: многие вещи для древности трудные они осмыслили и прекрасно подали...»)

⁴² О Веспасиано да Бистиччи («В живописи, скульптуре и архитектуре мы находим искусство на его высшем уровне»): *Weisinger H.*, с. 165, примеч. 1; *Ferguson W.K.*, с.28; об Эразме (письмо к Корнелиусу Герарду, написанное, вероятно, в июне 1489 года): *Simone I*, с. 857; *Ferguson W.K.*, с. 43; *Weisinger H.*, с. 164: «At nunc, si vltra tercentum aut ducentos annos caelaturas, picturas, sculpturas, aedificia, fabricas et omnium denique officiorum monimenta inspicias, puto et admiraberis et ridebis nimiam artificum rusticitatem, cum nostro rursus aevo nihil sit artis quod non opificum effinxerit industria. Haud aliter quoque priscis saeculis cum omnium artium, tum praecipue eloquentiae studia apprime floruisse constat...» [«И теперь, если ты посмотришь на искусство литья, живопись, скульптуру, здания, мастерские и, наконец, на произведения всех этих занятий, каковы они по прошествии трехсот или двухсот лет, я полагаю, ты удивисься и посмеешься чрезмерной простоте художников, хотя в наш век, как и раньше, нет ничего в искусстве, чего не изобрело бы прилежание мастеров. Ясно, что не иначе подобным образом в прежние века процветали занятия как всеми искусствами, так и красноречием...»]; Фергюсон, конечно, прав, заявляя, что эта особая ссылка на «изящные искусства» была вдохновлена Валлой. Показательно, что в письме, написанном лет на тридцать позднее (адресованном Бонифацию Амербаху и датированном 31 августа 1518 года: *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterdami*. Ed. Allen P.S. Oxford, 1913, 3, с. 383 и сл.), Эразм ограничивает расцвет наук, «похороненных в течение стольких столетий», грамматикой, красноречием, медициной и правом, рассматривая эти две последние дисциплины с точки зрения скорее их стиля, чем содержания, и вовсе пропускает искусства изобразительные. Действительно, я склонен полагать, что сама дата, к которой он приурочивает начало этого расцвета в своем письме к Герарду («plus minus octoginta» до времени написания своего письма, иными словами, около 1439 года), были вызваны его восторгом перед Лоренцо Валлой, чьи «*Elegantiarum Latinae linguae libri IV*» были сочинены между 1435 и 1444 годами, а его рассуждения о «Даре Константина», один из первых триумфов классической филологии, были опубликованы в 1440 году.

⁴³ Рабле, письмо Андре Тирако: «In hoc tanta saeculi nostri luce, quo disciplinas meliores singulari quodam deorum munere postliminio receptas videmus...» (*Simone II*, с. 170 и сл.).

⁴⁴ *Thorndike*, с. 68.

⁴⁵ Пьер Белон (*Pierre Belon*) — послание в качестве посвящения к

сочинению «Observation de plusieurs singularitez et choses memorables, trouvées en Grece, Asie, Iudée, Egypte, Arabe et autres pays estranges» (P., 1553); цит. по: *Thorndike*, с. 68: «De la est ensuivy que les esprits des hommes qui auparavant estoient comme endormis et detenuz assopiz en un profond sommeil d'ancienne ignorance ont commencé à s'esveiller et sortir des tenebres ou si long temps estoient demeurez ensueliz et en sortant ont jecté hors et tiré en evidence toutes especes de bonnes disciplines lesquelles à leur tant eueuse et desirable renaissance, tout ainsi que les nouvelles plantes apres saison de l'hyver reprennent leur vigueur à la chaleur du Soleil et sont consolées de la douceur du printemps». Из других публикаций Пьера Белона (1517—1564) можно упомянуть: *De aquatilibus...*; *De arboribus coniferis, resiniferis...* (оба — Paris, 1551); *Histoire de la nature des estranges poissons marins* (Paris, 1551).

⁴⁶ *Johannes Werner*. *Libellus super viginti duobus elementis conicis*. Nuremberg, 1522. Предисловие.

⁴⁷ *Петрарка*. *Le Familiari*, 2, с. 58; *Mommsen*. *Petrarch's Concept of the Dark Ages*, с. 232.

⁴⁸ О более ранних этапах этого процесса: *Baron H.* *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, 2, гл. 13—15. Princeton, 1955. К вопросу о противоречиях процесса, внедрении современного и личного чувства в традиционный словарь и синтаксис неолатинской поэзии: *Spitzer L.* *The Problem of Latin Renaissance Poetry*. — «*Studies in the Renaissance*» (Publications of the Renaissance Society of America), 1955, 2, с. 118 и сл.

⁴⁹ *Bartolommeo Fazio*. *De viris illustribus* (сост. около 1456 года), см.: *Schlosser J. von*. *Die Kunstliteratur*, с. 95; *M. Savonarola*. *De laudibus Patavii*; см.: *Schlosser J. von.*, с. 95 и сл.

⁵⁰ О переоценке классической литературы и скульптуры в круге Петрарки как прелюдии к их действительному «возрождению» и об историко-художественном фоне такой переоценки см. главу IV.

⁵¹ *Landino*, с. 253 и сл. Слова, относящиеся к Донателло, таковы: «Донатто, скульптор, долженствующий быть причисленным к древним, удивительный в композиции и в разнообразии, будь то в порядке или в размещении фигур, которые все кажутся движущимися. Он был великим подражателем древних и большим знатоком перспективы». Характеристики Ландино были дословно процитированы в «Книге» Антонио Билли, составленной между 1516 и 1526 годами и послужившей одним из источников Вазари (*Frey C.* *Il libro di Antonio Billi*. В., 1892, с. 38 и сл.).

⁵² *Antonio Averlino Filaretos*. *Traktat über die Baukunst*. Ed. W. von Oettingen. — «*Quellenschriften für Kunstgeschichte*», Wien, 1890, n.s. 3,

9, с. 291. Возможно, это случайность, но весьма показательная, что Lean Lemaire de Belges в своей «Plainte du Desiré», написанной в 1504 году, называет северных художников XV века «des esprits recents, et pouuelets», сохраняя термин «modernes» для трех итальянцев (Леонардо да Винчи, Джованни Беллини и Перуджино) и двух современных ему северных художников, уже испытывавших на себе влияние кватрочентистского искусства (Жана Хейя и Жана де Пари): Oeuvres de Jean Lemaire de Belges. Ed. Stecher J., 3. Louvain, 1885, с. 162.

⁵³ Antonio Averlino Filaretes, 13, с. 428. Нельзя не отметить, что, если сооружения египтян упоминаются, то постройки греков нет. Я выражаю благодарность Джону Р. Спенсеру, проверившему слова в столь важном тексте, ответственное место в котором перепечатывалось с существенным отклонением («rinascere e uedere» вместо «rinascere a uedere»).

⁵⁴ Le Opere di Giorgio Vasari. 2. Ed. Milanese G. Firenze, 1878—1906, с. 327 и сл.

⁵⁵ Что касается утверждения Филарете: *Filaretes*, 8, с. 272; об утверждении Манетти: *Frey C. Le Vite de Filippo Brunelleschi scultore e architetto fiorentino*. В., с. 61. Биография Манетти (новое издание: Ed. Toesca E. Antonio Manetti. Vita di Filippo di Ser Brunellesco. Firenze, 1927) была, вероятно, составлена между 1482 и 1488 годами, то есть примерно в то же время, что и обзор Ландино, который, к сожалению, не включает архитекторов и упоминает Брунеллески, лишь поскольку он, хотя и был архитектором, являлся в то же время и знающим живописцем и скульптором, а также специалистом в области перспективы, «открывателем и изобретателем» (ritrovatore o inventore) которой он считался.

⁵⁶ *Landino*, с. 253: «Fu Masaccio ottimo imitatore di natura, di gran rilievo universale, buono compositore et puro senza ornato, perche solo si decte all'imitatione del vero et al rilievo delle figure; fu certo buono et prospectivo quanto altro di quegli tempi».

⁵⁷ Предисл. Вазари к второй части «Жизнеописаний» (2, с. 103 и сл.). Даже в биографии Донателло (2, с. 397 и сл.). Вазари не идет дальше того, что приписывает своему герою «cercare l'ignudo delle figure, come ci tentava di scoprire la bellezza degli antichi, stata nascosa già cotanti anni»; О Мазаччо см. также его биографию: 2, с. 288.

⁵⁸ *Kauffmann H.*, с. 127.

⁵⁹ «Oxford Dictionary» все еще определяет «готику» в этом ограниченном смысле.

⁶⁰ Еще в 1842 году выдающийся немецкий историк искусства Франц Куглер (*Franz Kugler. Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart, 1842, с.*

516) так неохотно шел на расширение значения прилагательного «gothisch» [«готический»] за пределы архитектуры и архитектурного орнамента, что решил заменить его термином «germanisch» [«германский»], оправдывая свое решение необходимостью иметь «слово, применимое как к искусствам изобразительным, так и к архитектуре» («um Architektur und bildende Kunst mit demselben Worte bezeichnen zu können»). Когда Джованни Бальоне использует такие прилагательные, как «antico-Gotico» или «anticomoderno-Gotico», применительно к скульптуре и живописи (*Beer E.S. de. Gothic: Origin and Diffusion of the Term; the Idea of Style in Architecture. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1948, 11, с. 143 и сл., особенно с. 153*), он употребляет их не как определения специального периода, а в общем смысле, как «ни классическое, ни современное, но средневековое и потому устаревшее», точно также как и его французский современник Ж. Дубле в «Histoire de l'Abbaye de S. Denys en France» (П., 1625, с. 241), когда он описывает предположительный каролингский портрет как «une petite figure en bas-relief d'un goust fort gothique». Тот же Бальоне почти дословно цитирует знаменательную характеристику Вазари, данную им готической архитектуре (см. цит. в: *Panofsky E. Meaning in the Visual Arts, с. 177, примеч. 15; с. 187, примеч. 34: «un altro ordine, che Gotico o Tedesco si nomina, è piuttosto disordine»); его собственным вкладом было добавление прилагательного «готический» к вазариевскому «tedesco», которое как раз входило тогда в моду в Италии. По веским историческим и географическим причинам гуманисты во Франции более, чем в Италии, стремились направить стрелы своих обвинений против варварства вообще и варварских Средних веков в частности, например, против тех же готов; итальянцы же предпочитали их соединять с другими *nazioni barbare e straniere* (например, с вандалами, гуннами, лангобардами, германцами и самими французами) и стремились объединить их одним названием «*tramontani*» [«северяне»]. Таким образом, прилагательные «*goticus*» и «*gothique*» употреблялись гораздо раньше во Франции, чем в Италии. Уже в 1496 году, более чем за тридцать лет до письма Рабле к Тирако (цит. де Беером, с. 144, и на с. 18, примеч. 44), Лефевр д'Этапль (*Faber Stapulensis*) пишет в «*Artificiales Introductiones*»: «*A gotica enim illa dudum latinorum litteris illata plaga, bonae litterae omnes nescio quod goticum passae sunt*» (*Simone III, с. 121*), а в 1524 году Бюде в «*Introductiones in Pandectas*» спрашивает: «*Quae est igitur in sermonibus perversitas ut, cum tantam atque elegantem utendi fruendique iuris supellectilem habeant... sordida... supellectili hac gotica et barbara uti malent*» (*Simone III, с. 134*).*

⁶¹ *Filarete, 13, с. 428 и сл.*

⁶² *Manetti (Frey. Le Vite di Filippo Brunelleschi, с. 81 и сл.)*; к вопросу об Альберти (*De architectura, VI, 3*) см. в особенности: *Krautheimer. Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien.*

⁶³ *Manetti, с. 78 и сл.* Что касается «тоscanского Проторенессанса», происхождение которого Манетти связывает с Карлом Великим (а после него — Вазари: Указ. соч., 1, с. 235 и сл.), см. главу II Рассуждения Манетти о перемещении центра архитектуры из Греции в Рим (с. 81) таковы: «E perche gli architetti uanno e sono tirati ne luoghi, doue sono e tesori e principati, e doue se [s'è] atto a spendere, col regnio di Grecia si trasferi l'architettura... onde in Roma fiorirono e maestri piu marauigliosamente che in Grecia come piu marauigliosamente s'acrebbe el principato e le sperienze».

⁶⁴ *Schlosser J. von. Die Kunstliteratur, с. 175 и сл.*, и до сих пор полезный обзор в: *Pastor L., Z., 1908, с. 244 и сл.* Письмо, сохранившееся в двух разных редакциях, легче всего доступно у Фогеля (*Vogel J. Bramante und Raffael. — «Kunstwissenschaftliche Studien», Leipzig, 4, 1910, с. 103 и сл.*) и у Гольцио (*Golzio V. Raffaello, nei documenti e nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo, Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon. Vatican City, 1936*). Частичный текст перепечатан (по первой редакции, опубликованной в 1773 году в «Орега» Бальдассаре Кастильоне) у де Беера (указ. соч., с. 146 и сл.). Почти полный нем. пер.: *Guhl E. Künstlerbriefe; Ed. Rosenberg A., изд. 2-е: В., 1, 1880, с. 99 и сл.*, англ. пер.: *Holt E.G. A Documentary History of Art. 1. Garden City. N.Y., 1957, с. 289 и сл.*

⁶⁵ «Первый вид [построек] относится ко времени до разрушения и разграбления Рима готами и другими варварами; второй — ко времени владычества готы и еще сто лет после этого; третий — от того времени до наших дней... более современные постройки легко узнаваемы не только благодаря их новизне, но и потому, что они обнаруживают стиль, который не так прекрасен, как постройки императорского времени, и не так безобразен, как постройки времен готы». Фраза «и еще сто лет после этого» («e ancora cento anni d'arroi») как будто указывает на неопределенный период значительной длины (мы ведь говорим: «Это продлится еще в сто раз дольше»), а вовсе не обязательно на столетие.

⁶⁶ *Витрувий. Об архитектуре, II, 1, 3.* Ренессансные иллюстрации, основанные на этой теории, можно найти в изданиях Витрувия, в рукописях Филарете и в одной интересной картине Пьеро ди Козимо, о которой см. главу IV, и в: *Panofsky E. Studies in Iconology. N.Y., 1939, с. 44 и сл., ил. 18—23, с соответствующей библиографией.*

⁶⁷ Не могу удержаться от искушения процитировать один диалог

между двумя молодыми прусскими дворянами: капитаном конной гвардии и штатским служащим, происходящий между ними, когда они проезжают верхом по аллее стройного орешника: «Ведь это похоже на церковный неф, — сказал Рекс... — Вам не кажется, Чако?» — «Если угодно, да. Но извините, Рекс, ваше сравнение несколько тривиально для министерского асессора» (*Fontane Th. Der Stechlin*, 1, 1898, гл. II).

⁶⁸ См. примеч. 37.

⁶⁹ *Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val d'Elsa. Il Libro dell'Arte*. 2. Ed. Thompson Jr. D.V. New Haven, 1933, с. 2: «Il quale [Giotto] rimutò l'arte del dipingere di Grecho in latino, e ridusse al moderno».

⁷⁰ *Schlosser J. von. Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, 1, с. 35 и сл. Новое изд. «Комментариев» Гиберти: *Morisani O. Napoli*, 1947.

⁷¹ См. прежде всего: *Schlosser J. von. Ueber einige Antiken Chibertis*. — «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 1904, 24, с. 125; *Krautheimer R. Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien*.

⁷² *Leon Battista Alberti. Kleinere kunsttheoretische Schriften*. Ed. Janitschek H. — «Quellenschriften für Kunstgeschichte», Wien, 11, с. 144 и сл.; более позднее изд.: *Leon Battista Alberti. Della pittura*. Ed. Mallè L. Firenze, 1950, с. 104 и сл.; англ. пер.: *Leon Battista Alberti. On Painting*. New Haven, 1956, с. 90 и сл. К вопросу о латинской версии: *Altrocchi R. The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento*. — «Publications of the Modern Language Association of America», 1921, 36, с. 454 и сл. О влиянии на художников Ренессанса рекомендаций Альберти: *Föster R. Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance*. — «Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen», 1887, 7, с. 29 и сл.; *Giglioli G.A. La Columnia di Apelle*. — «Rassegna d'arte», 1920, 7, с. 173 и сл. Изложение истории у Альберти значительно отличается как от греческого подлинника, так и от перевода Лукиана, сделанного Гварино Гварини (1408); *Panofsky E. Studies in Iconology*, с. 158 и сл.

⁷³ *Alberti*. Ed. Janitschek, с. 98 и сл.; Ed. Mallè, с. 81; [Spencer, tr.], с. 67 и сл. К вопросу об интерпретации категорий Альберти: *Lee*, с. 221, 264 и сл.

⁷⁴ *Alberti*. Ed. Janitschek, с. 111; Ed. Mallè, с. 88 [Spencer, tr.], с. 72.

⁷⁵ *Alberti. De statua*. Ed. Janitschek, с. 199 и сл.

⁷⁶ *Ghiberti*: «Arecò [Giotto] l'arte naturale e'lla gentileza con essa, non uscendo delle misure». Относительно Ландино см. примеч. 37.

⁷⁷ См. сонет Аньоло Джелли о Пизанелло, датированный 1442 годом:

«Arte, misura, aere et disegno,

Manera, prospectiva et naturale

Ghi ha dato el celo per mirabil dono».

Опубл.: *Venturi A.* Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti, scritte da M. Giorgio Vasari. I. Gentile da Fabriano e il Pisanello. Firenze, 1896, с. 49. Согласно этой публикации, в тексте написано также, что «il dolce Pisano» был более великим, чем Чимабуэ, «Гретто» и Джентиле да Фабриано; второе имя в этой триаде обычно отождествляется с Аллегретто Нуци. Однако сочетание Чимабуэ с Джотто было настолько обычно в те времена, а благоприятное сравнение с последним было настолько красноречивее, чем сравнение с Аллегретто Нуци, что замена на «Gretto» вполне возможна. Другая проблема, возникающая в связи с сонетом Джелли, — значение слова «aere». Если предположить, что термин означает нечто вроде атмосферы, то он, несомненно, несколько анахроничен и в таком случае был бы более естественным в сочетании с «prospectiva», чем с «desegno». Я склонен толковать его как английское «airs», то есть обозначение поз, жестов и общего расположения фигур Пизанелло.

⁷⁸ Утрата этого учения постоянно оплакивается Дюрером (см. в: *Lange K., Fuhse F.* Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass. Halle, 1893, с. 207, строка 7; с. 288, строка 10; с. 295, строка 16; с. 298, строка 5).

⁷⁹ См. в: *Panofsky E.* Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. — «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1921, 14, с. 188 и сл. Англ. пер. в: *Meaning in the Visual Arts.* N.Y., 1955, с. 55 и сл.

⁸⁰ *Alberti.* De pictura. Ed. Janitschek, с. 91; Ed. Mallè, с. 77; Spencer, tr., с. 64. О толковании этого места см.: *Kauffmann H.*, с. 127. Согласно убедительным указаниям Яничека (указ. соч., с. 233), Альберти, как универсальный художник, исходит из Витрувия (*De architectura*, I, 1), который, как и средневековые схоласты, требует, чтобы все другие искусства занимали подчиненное по отношению к архитектуре положение.

⁸¹ *Alberti.* De architectura, VI, 3.

⁸² *Manetti (Frey).* Le Vite di Filippo Brunelleschi, с. 73).

⁸³ *Vitruvius.* De architectura, IV, 1, 1—12.

⁸⁴ *Neumann C.* Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahr 1504; Zur Geschichte des Masstabproblems. — «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1916, 38, с. 1 и сл.

⁸⁵ Этот конфликт между готическим и классицизирующим пониманием архитектурных пропорций обнаружился уже в 1400 году в показательной ссоре между французскими и итальянскими архитекторами Миланского собора, когда первые требовали, чтобы капители столбов имели высоту, не превышающую баз, а вторые утверждали,

что раз слово «capitellum» происходит от слова «caput», то капители должны быть настолько же выше баз, насколько человеческая голова больше ступни. *Ackerman J.S.* «Ars Sine Scientia Nihil Est»; *Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan*. — «Art Bulletin», 1949, 31, с. 84 и сл., в особенности с. 98.

⁸⁶ *Antonio Averlino Filarete*. Traktat über Baukunst. Wien, 1890, с. 291.

⁸⁷ В особенности см.: *Kauffmann H.* Op. cit.

⁸⁸ *Wittkower A.R.* Architectural Principles in the Age of Humanism. 2nd ed. L., 1952, в особенности с. 90 и сл.

⁸⁹ Интересно отметить, что Вазари в предисловии к третьей части говорит о случайном открытии таких знаменитых классических произведений, как Лаокоон, Бельведерский торс и т.д., явившихся «причиной» исчезновения несовершенств, встречавшихся в стиле кватроченто.

⁹⁰ *Goethe*. Maximen und Reflexionen. Ed. Hecker M. 1907. (Schriften der Goethegesellschaft. Vol. 21), с. 229; *Panofsky E.* Dürers Stellung zur Antike. — «Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1921/22, 1, с. 43 и сл. Англ. пер.: *Meaning in the Visual Arts*, с. 236 и сл., особенно с. 265 и далее.

⁹¹ На самом деле Дюрер применил термин «Wiedererwachsung» только однажды — в наброске к предисловию его сочинения «Четыре книги о пропорциях», датированном 1523 годом, где он говорит, что «itzige Wiedererwachsung» началась «полтора столетия» назад (то есть около 1375 года) после перерыва «в тысячу лет» (*Lange, Fuche*, с. 344, строки 6—19). Однако историческая концепция, выраженная в этом утверждении, постоянно повторяется в его записях и излагается, с теми же датами, в двух других черновиках того же предисловия (*Lange, Fuche*, с. 259, строки 16—22; с. 338, строка 25; с. 339, строка 2). Напечатанное предисловие к «Руководству к измерению», опубликованному в 1525 году, отличается от цитированных мест только тем, что начало возрождения отодвинуто на «двести лет тому назад» (то есть около 1325 года), в то время как длина периода упадка остается без изменений; кроме того, итальянцам безоговорочно приписывается «выведение на свет искусства, до того погребенного» (*Lange, Fuche*, с. 181, строки 23—28; ср. *ibid.*, с. 254, строки 19 и сл.).

⁹² Таковы слова Дюрера (*Lange, Fuche*, с. 181, строки 23—28), цит. в предыдущем примеч.; *ibid.*, с. 338, строки 27 и сл.: «Denn do Rom geschwächt ward, so gingen diese Kunst alle mit unter» [«Когда Рим был ослаблен, эти искусства вместе с ним и погибли»].

⁹³ *Vasari*, 1, сл. 168 и сл.; *Panofsky E.* Das erste Blatt... — In: *Meaning in the Visual Arts*, с. 214 и сл. В то время как «отцом» всех трех изящ-

ных искусств всегда называется «рисунок», их «матерью» именуется то *Invenzione* (2, с. 11), то *Natura* (7, с. 183).

⁹⁴ См.: *Vasari*. Вступление к жизнеописаниям. — Указ. соч., 1, с. 230 и сл.

⁹⁵ В общем смысле этот термин впервые применяется во введении (там же, 1, с. 243), тогда как во вступлении к второй части (2, с. 99) Вазари применяет его к скульптуре: «*La quale [scultura] in quella prima età della sua rinascita ebbe assai di buono*». К вопросу о религиозном значении терминов «*rinascita*» и «*renaissance*» см. с. 49.

⁹⁶ О *Geschichtskonstruktion* у Вазари: *Panofsky E. Das erste Blatt...* — In: *Meaning in the Visual Arts*, с. 215 и сл.

⁹⁷ *Vasari*, 1, с. 242.

⁹⁸ *Ibid.*, 4, с. 8 и сл.

⁹⁹ *Filarete*, с. 291, 272. Так же точно Лоренцо Гиберти ссылается на щит (*clipeus*) на обратной стороне принадлежавшего ему ларя св. Зиновия («*Cassa di Zan Zanobi*»), где была резная надпись из великолепных римских прописных букв, наподобие «*epitaphyo intagliato di lettere antiche*» (*Schlosser. Lorenzo Chibertis Denkwürdigkeiten*, 1, с. 48).

¹⁰⁰ Об итальянском применении слова: «*moderno*»: *Panofsky. Das erste Blatt...* — In: *Meaning in the Visual Arts*, с. 196 и сл. Употребление этого слова в испанских и французских источниках XVI века обсуждалось в докладе профессора Джорджа Кублера, который, как мы надеемся, будет опубликован и станет общедоступным. Пока что профессор Кублер любезно указал мне на то, что лучшими испанскими источниками являются: *Juan de Arfe. Varia comensuración*. Seville, 1585; записи капитула собора в Саламанке, собранные в: *Chueca F. La Catedral nueva de Salamanca*, 1951 (*Acta Salmaticencie IV*), особенно постановления 1588 года и рукопись Alonso de Vandelvira «*Libro de traças de piedras*» (в Мадридской университетской б-ке), где «современные» своды определяются как имеющие ребра и стрельчатые арки.

¹⁰¹ *Panofsky E. Das erste Blatt...* — In: *Meaning in the Visual Arts*, с. 198, примеч. 68).

¹⁰² *Ibid.*, с. 196, примеч. 59.

¹⁰³ *Vasari*, 1, с. 242.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 1, с. 249.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 4, с. 8.

¹⁰⁶ В «Жизнеописании Чимабуэ» (там же, 1, с. 249) Вазари противопоставляет «*buona maniera greca antica*» тому, что он называет «*goffa maniera moderna di quei tempi*», однако определения «*goffa*» и «*di quei tempi*» не оставляют никакого сомнения в том, что он придерживается

ся более ранней привычки приравнивать «moderno» к «средневековому». Как правило, он был достаточно последователен, применяя слово «moderno» к стилю Ренессанса, в частности к его «третьей фазе». Так, например, в автобиографии он рассказывает, как он обновил готические своды старомодной трапезной в Неаполе, заменив «tutta quella vecchiaia e goffezza di sestì» [«все это старье и все эти нелепые стрельчатые арки»] тем, что он называет «ricchi partimenti di maniera moderna» [«богатые детали в современной манере»] (7, с. 674).

¹⁰⁷ *Lockwood D.P.* It is Time to Recognize a New «Modern Age». — «Journal of the History of Ideas», 1943, 4, с. 63 и сл.

¹⁰⁸ *Krey A.C.* History and the Humanists. — In: Meaning of the Humanities. Ed. Greene T.M., с. 43 и сл., с. 50 и сл.

¹⁰⁹ *Thorndike*, с. 66.

¹¹⁰ Список отрывков, относящихся к «renasci» и к антитезе «lux-tenebrae» [свет — мрак], см. в дополнение к фундаментальному исследованию Конрада Бурдаха: *Burdach K.* Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation («Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Berlin, phil.—hist. Klasse, 1910, с. 655 и сл.); также *Simone I*, с. 850 и сл.; *Simone II*, с. 170 и сл.

¹¹¹ Евангелие от Иоанна, 3:3; 3:5; «Nisi quis renascitur ex aqua et Spiritu Sancto, non potest introire in regnum Dei» [«Если кто не родится от воды и Духа, не может войти в Царство Божие»]. Св. Августин в своих «Quaestiones Veteris et Novi Testamenti» (115) пользуется существительным «renascibilitas» как эквивалентом понятия «regeneratio baptismalis». Нет надобности напоминать, что есть множество случаев, когда глагол «renasci» применяется в чисто мирском смысле, как, например, в Книге Судей, 16:22 («Capilli eius [Samsonis] renasci coeperant» — «...волосы на голове его начали расти...») или у Горация в «Ars poetica» (с. 70 и сл.): «Multa renascentur quae iam cecidere... vocabula». Срединную позицию между религиозным и мирским его применением занимает, видимо, ссылка на солнце, которое «de Oriente renascens gyrat per meridiem» (Экклезиаст, 1:5; «Восходит солнце, и заходит солнце...»), или на Феникса, о котором говорится: «corpore de patrio... renasci» (*Ovidius*. Metamorphoses, XV, 402).

¹¹² Ср. высказывание Филарете, цит. выше (указ. соч., с. 201). Следует отметить, что термин «suegliare» имеет не меньше религиозных значений, чем термин «rinascere» или антитеза свет — мрак (см., например, «К Римлянам», 13:11; 13:12; «...Отвергнем дела тьмы и облачимся в окружия света») или общеизвестный гимн «Surge, surge, vigila».

¹¹³ Характерно, что термин «renasci» и его народные производные был более насыщен религиозными смыслами, чем его многочислен-

ные латинские эквиваленты и применялся северянами, для которых Ренессанс, как нечто привозное, был как бы «откровением», дарующим обращение и наполняющим души своего рода проповедническим рвением, еще до того, как приобрел популярность в Италии. Здесь этот термин и его производные, насколько мне известно, не употреблялся до середины XV века. Однако во Франции «renasci» встречается вскоре после смерти Петрарки в текстах одного из его преданных учеников Никола из Кламанжа (или Клеманжа), родившегося в 1355 году (см.: Simone I, с. 850; *Coville A. Gontier et Pierre Col et l'humanisme en France au temps de Charles VI. P.*, 1934, особенно с. 99 и сл., с. 140 и сл.). В XVI веке глагол «renaitre» встречается, например, у Дю Белле и у Амьо (Simone, с. 860; *Plattard J. Restitution des bonnes lettres et renaissance. — Mélanges offerts par ses amis et ses élèves à M. Gustave Lanson. P.*, 1922, с. 128 и сл.), в то время как существительное «renaissance» встречается, как было указано, у Пьера Белона (см. примеч. 45). Показательно, что в Германии глагол «renasci» был в почете у Меланхтона (Simone I, с. 851), в то время как Эразм предпочитал другие термины, как, например, «repullulascere» или «reviviscere» (Simone I, с. 856; Simone III, с. 126).

¹¹⁴ См. особенно работы Герберта Вейзингера (примеч. 24).

¹¹⁵ Даже в среде историков науки наступила за последнее время своего рода реакция. Так, например, Джордж Сартон, который в 1929 году считал Ренессанс «самой низкой точкой между двумя вершинами» (*Thompson J. W. и др. The Civilization of the Renaissance. Chicago, 1929, с. 75 и сл.*), утверждал на открытии симпозиума, посвященного Ренессансу и состоявшегося в феврале 1952 года, что «в области науки изменения [внесенные Ренессансом] поистине гигантские».

¹¹⁶ *Mommsen T. E. Intr. Petrarch, Sonnets and Songs. N. Y.*, 1946, с. XXVII; *Panofsky E. Gothic Architecture and Scholasticism. Latrobe, Pa.*, 1951, с. 36 и сл.

¹¹⁷ *Tietze H. Romanische Kunst und Renaissance. — In: Vorträge der Bibliothek Warburg, 1926—1927, с. 43 и сл., особенно с. 52 и сл.*

¹¹⁸ *Willich H. Die Baukunst der Renaissance in Italien. Wildpark — Potsdam, с. 4*, так процитировал и подтвердил — *Tietze H. Op. cit.*

¹¹⁹ *Sanpaolesi P. La Cupola di Santa Maria del Fiore: Il Progetto, la Costruzione. Roma, 1941* (см. рец. Дж. Кулиджа в «*Art Bulletin*», 1952, 34, с. 165 и сл.).

¹²⁰ Об этом рельефе (впервые опубликован, но связан только с «Давидом» Микеланджело и потому датирован слишком рано): *Planiscig L. Venezianische Bildhauer der Renaissance. Wien, 1921, ил. 347; Panofsky E. Meaning in the Visual Arts, с. 293, ил. 88.*

Глава II

¹ Литература о Возрождении и традициях классической культуры настолько обширна, что список публикаций, выпущенных лишь за три года (1931—1933), занимает больше восьмисот страниц: *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, herausgegeben von der Bibliothek Warburg, I. Die Erscheinungen des Jahres 1931. Leipzig — В., 1934; II (с англ. загл.): *A Bibliography of the Survival of the Classics*. Ed. by the Warburg Institute. The Publications of 1932—1933. L., 1938; см.: *Heer F.* Die «Renaissance» — Ideologie im frühen Mittelalter. — «Mitteilungen des Institute für Österreichische Geschichtsforschung», 1949, 57, с. 23. Даже в сравнительно ограниченной области средневекового искусства поток публикаций, начиная с классической работы А.Шпингера (*Spinger A.* Das Nachleben der Antike im Mittelalter. Bilder aus neueren Kunstgeschichte. 2 nd. ed., 1. Bonn, 1886, с. 1и сл.), разросся до размеров громоздкого фолианта; что касается удобного, но, конечно, неполного и не слишком хорошо организованного обзора, см. библиографический раздел (Literaturübersicht) в: *Ladendorf H.* Antikenstudium und Antikenkopie. — «Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig», phil.-hist. Klasse, 46, 2. В., 1953, с. 121—161. Я ограничусь лишь некоторыми названиями: *Morey C.R.* The Sources of Mediaeval Style. — «Art Bulletin», 1924, 7, с. 35; *Beenken H.* Die Mittelstellung der mittelalterlichen Kunst zwischen Antike und Renaissance. — «Medieval Studies in Memory of A.Kingsley Porter», Cambridge (Mass.), 1939, 1, с. 47 и далее: *Miner D.* The Survival of Antiquity in the Middle Ages. — «The Greek Tradition». Ed. Boas G. Baltimore, 1939, с. 55; *Einem H. von.* Die Monumentalplastik des Mittelalters und ihr Verhältniß zur Antike. — «Antike und Abendland», 1948, 3, с. 120; *Schnitzler H.* Mittelalter und Antike. München, 1949; *Paatz W.* Renaissance oder Renovatio?, с. 16; *Schweitzer D.* Die spätantiken Grundlagen der mittelalterlichen Kunst (Leipziger Universitätsreden, XVI). Leipzig, 1949; idem. Die Europäische Bedeutung der römischen Kunst. — «Vermächtnis der antiken Kunst, Gastvorträge zur Jahrgangsfest der archäologischen Sammlungen der Universität Heidelberg». Ed. Herbig R., Heidelberg, 1950, с. 141 и сл.; *Hamann MacLean R.H.L.* Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters. — «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 1949—1950, 15, с. 157 (с хорошей библиографией). Несмотря на топографические ограничения, выраженные в его заглавии, отличное исследование Ж.Адемара [*Adhémar J.* Influences antiques dans l'art du moyen âge francais; Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration (Studies of the Warburg Institute, 7). L., 1939] заслуживает того, чтобы считаться общим обсуждением данной проблемы. Что касается византийского искусства, см. блестящий обзор К.Вейтцмана (*Weitzmann K.* Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels. — «Alte und neue Kunst. Wiener kunstwissen-

schafftliche Blätter», 1954, 3, с. 41 и сл. Что касается отдельных периодов и проблем, см. следующие примеч.

² *Schramm P.E.* Kaiser, Rom und Renovatio (Studien der Bibliothek Warburg, 17). Leipzig — В., 1929. К вопросу о терминологии: Simone II (особенно цитаты из Алкуина), с. 180 и сл. *Heer F.* Op. cit., особенно с. 31 и сл. и 80. Насколько мне известно, каролинги, применяя «renovare» [«возобновлять»] и «redintegrare» [«восстанавливать»] в общем смысле, ограничивали термин «renasci» религиозной сферой, хотя более ранние авторы подразумевали периодическое, фениксоподобное омоложение Рима в таких оборотах, как «Roma renascens» [«Рим возрождающийся»] или «Troia renascens» [«Троя возрождающаяся»]. Выражения, которые употребляли гуманисты треченто, кватроченто и чинквеченто, не встречаются в каролингских текстах.

³ Термин «субантичный» я заимствую из превосходного обзора Китцингера (*Kitzinger E.* Early Mediaeval Art in the British Museum. L., 1940, с. 8 и сл.). Что касается Ашбурнхамского Пятикнижия и пурпурных кодексов в Мюнхене (clm. 23631): *Morey C.R.* Early Christian Art. Princeton, 1942, с. 184 и сл., с. 222 (2nd ed. Princeton, 1953, с. 174, 228); *Boinet A.* La Miniature Carolingienne. P., 1913, ил. 1. Что касается Кэмбриджского Евангелия (написанного, вероятно, на севере Италии, но перевезенного в Англию не позднее 700 года), см. великолепную публикацию: *Wormald F.* The Miniature in the Gospels of St. Augustine (Corpus Christi College Ms. 286). Cambridge, 1954. Относительно копии VII века с травника, известного под названием «Псевдо-Апулей», написанного, скорее всего, на юге Франции и хранящегося ныне в университетской библиотеке Лейдена (Cod. Voss. Lat. quart. 9): *Weitzmann K.* Illustrations in Roll and Codex. Princeton, 1947, с. 135. Относительно «Codex Amiatinus»: *Zimmermann E.H.* Vorkarolingische Miniaturen. В., 1916, ил. 122; *Boeckler A.* Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit. В. — Leipzig, 1930, с. 19, ил. 12; *Lowe E.A.* Codices Latini Antiquiores. Oxford, 1934, 3, с. 8 (N 299), 43. О докаролингском английском искусстве вообще: *Saxl F., Wittkower R.* British Art and the Mediterranean. L. — N.Y. — Toronto, 1948, с. 14. В частности, о кресте из Рутвелла: *Saxl F.* The Ruthwell Cross. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1943, 6, 17; *Schapiro M.* The Religious Meaning of the Ruthwell Cross. — «Art Bulletin», 1944, 26, с. 232. Что касается докаролингского искусства на материке: *Holmqvist W.* Kunstprobleme der Merowingerzeit. — «Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar», 47. Stockholm, 1939; idem. Germanic Art in the First Millennium A.D. (ibid., 90). Stockholm, 1955; *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr, Ausstellung in Villa Hügel, Essen, May 18 — Sept. 15, 1956.* Essen, 1956. Отличный обзор раннесредневековой живописи,

составленный А.Грабаром и К.Норденфальком (*Grabar A., Nordenfalk C. Early Medieval Painting from the Fourth to the Eleventh Century. Lausanne, 1957*), появился как раз вовремя для цитирования, но с запозданием для исправления моих ошибок.

⁴ Об Альдхельме Мальмсберийском: *Manitius M. Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters. München, 1911—1931, 1, с. 134; Raby F.J.E. A History of Christian — Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages. 2-nd ed. Oxford, 1953, с. 142; Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948. Англ. пер.: European Literature and the Latin Middle Ages (Bollingen Ser. 36). N.Y., 1953, с. 53, 454 и сл. В письме к своему ученику Вильфриду, собиравшемуся в «заморское» плавание (Patrologia Latina. 89, col. 101 и сл.), Альдхельм наставляет его ничего не иметь общего с такими ужасами, как кровосмещение Персефоны, двоебрачие Гермियोны, Луперки, с их вакхическим ритуалом, и т.д., но придерживаться христианской строгости нравов; а в своих «De laudibus virginum» [«О хвале девам»] он посвящает целый раздел классической мифологии, наделяя каждый персонаж отрицательной характеристикой (cols. 261—262). Мне не удалось найти место, в котором Геркулес сравнивался с Самсоном, о чем упоминают как Манициус, так и Курциус (op. cit., с. 224), но без всяких ссылок. В действительности Альдхельм был весьма низкого мнения о Геркулесе и не упоминает его, когда ссылается на Самсона в «De laudibus» (col. 154). Что касается «Диктиса» (вероятно, IV века) и «Дареса» (вероятно, VI века): *Curtius*, особенно с. 181 и сл.; *Seznec J. The Survival of the Pagan Gods (Bollingen Ser., 38). N.Y., 1953, с. 19; Excidium Troiae, Eds. Atwood E.B., Whitaker V.K. Cambridge (Mass.), 1944. Вступление. Самая ранняя рукопись «Excidium», дошедшая до нас (без иллюстраций), относится к концу IX века; но текст был, вероятно, составлен гораздо раньше. К вопросу об иллюстрациях см. ниже, примеч. 85.**

⁵ *Chatelain E. Les Palimpsestes latins. — «Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences Historiques et Philologiques». P., 1904, с. 5. Числовые данные, приведенные в моем тексте, основаны на «Codices Latini Antiquiores» и подвергались анализу эксперта в области статистики, который пришел к выводу, что, если только не было искажений со стороны переписчиков, то вероятность замеченного распределения случайна и потому очень мала (грубо говоря, один шанс на 10¹³).*

⁶ О Лу из Ферьера: *Beeson C.-H. Lupus of Ferrières as Scribe and Text Critic, A Study of His Autograph Copy of Cicero's «De oratore». Cambridge (Mass.), 1930; и далее: Auerbach E. Lateinische Prosa des 9. und 10. Jahrhunderts (Sermo humilis, 2). — «Romanische Forschungen», 1955, 66,*

с. 1 и сл. Письмо, на которое я ссылаюсь в тексте, вероятно, написано незадолго до 836 года и перепечатано в: *Patrologia Latina*, 119, col. 431 и сл. Соответствующие выдержки из него выглядят следующим образом: «Любовь к словесности была свойственна мне почти с раннего детства, но любовь не к той словесности, которую теперь многие называют презрительно ненужным времяпрепровождением. И пусть бы случился недостаток в наставниках или от значительного перерыва ослабевшие занятия древними почти погибли бы, я, пожалуй, смог бы удовлетворить свою жажду благодаря щедрости Господа.

Если только память Ваша начала возрождаться благодаря славнейшему императору Карлу, которого литература должна коснуться, чтобы увековечить его память, некоторые немного подняли голову, и в достаточной мере имеет силу истиной подтвержденное прекрасное изречение:

«Почет питает искусство, и все доходят до жажды славы.» Те, кто очень хочет чему-нибудь научиться, в настоящее время обременительны.

Так, поскольку в нынешнее время только и разговоров, как перейти от грамматики к риторике и далее по порядку к свободным наукам, когда я начал затем понемногу разгуливать по томам сочинений [древних авторов. — *Ред.*] и предписания, выработанные в наше время, мне не понравились, потому что они отклоняются от знаменитой Туллиевой и иным авторам присущей убедительности, к которой стремятся также и замечательные христианские мужи, пришло ко мне в руки Ваше сочинение, в котором славнейшие деяния упомянутого императора (да позволено мне сказать то, минуя подозрения в лести) Вы изложили прекраснейшим стилем. Я был захвачен обнаруженной там изысканностью чувств, редкими сочетаниями слов, которые я замечал у авторов, содержащимися там сентенциями, не находящими себе помех в виде длинных вплетенных периодов, но разделенных умеренными промежутками».

⁷ *Krautheimer R.* The Carolingian Revival of Early Christian Architecture. — «*Art Bulletin*», 1942, 24, с. 1 и сл.; о других недавних исследованиях каролингской архитектуры см. поучительную критическую библиографию, охватывающую период с 1928 по 1954 год и составленную Кубахом: *Kubach K.E.* Die vorromanische und romanische Baukunst in Mitteleuropa. — «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», 1951, 13, с. 124 и сл.; 1954, 17, с. 157 и сл.; а также: *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern* (Art du Haut Moyen Age dans la Région Alpine; Arte dell'alto Medio Evo nella regione Alpina). Akten zum III. Internationalen Kongress für Frühmittelalterforschung. Eds. Birchler L., Pelichet E., Schmid A. Olten — Lausanne, 1954. Рец. П. Краутхеймера в: «*Art Bulletin*», 28, с. 130 и сл.

⁸ О Каролингском возрождении в изобразительных искусствах (в дополнение к общей литературе, цит. выше примеч. 13, 24): *Hinks R.* Carolingian Art. London, 1935; *Patzelt E.* Die karolingische Renaissance. Wien, 1924; *Singer S.* Karolingische Renaissance. — «Germanisch-Romanische Wochenschrift», 1925, 13, с. 187 и сл.; *Köhler W.* An Illustrated Evangelistary of the Ada School and Its Model. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1952, 15, с. 48; *Rosenthal E.* Classical Elements in Carolingian Illustration. — «Bibliofilia», 1953, 55, с. 85. Об итальянской или, если угодно, греко-итальянской прелюдии к Каролингскому ренессансу на Севере, см. рец. М. Шапиро на: *Weitzmann K.* Fresco Cycle of Santa Maria di Castelseprio. — «Art Bulletin», 1952, 34, с. 147 и сл., особенно с. 162 и сл.; а также: *Tselos D.* A Greco-Italian School of Illuminators and Fresco Painters; Its Relations to the Principal Reims Manuscripts and to the Greek Frescoes in Rome and Castelseprio. — «Art Bulletin», 1956, 38, с. 1 и сл.; *Rosenbaum E.* The Evangelist Portraits of the Ada School and Their Models. — «Art Bulletin», 1956, 38, с. 81. Первоначальным превосходством Италии можно объяснить, почему Ингеберт, переписчик и, возможно, иллюстратор Библии Сан Паоло фуори Ле Мура (*Boinet A.* Op. cit., Tabl. CXXI—CXXX; о датировке: *Kantorowicz E.H.* The Carolingian King in the Bible of San Paolo fuori Le Mura. — «Late-Classical and Medieval Studies in Honor of A.M. Friend, Jr.», Princeton, 1955, с. 287 и сл.), хвастается тем, что его произведения могут сравниться с итальянскими и даже их превосходят (*Monumenta Germaniae Historica, Poetae Latini Aevi Carolini, III, с. 259:* «Ingobertus eram referens et scriba fidelis/Graphidaq; Ausonios aequans superansve tenore»), утверждение трудно совместимое с художественной ситуацией, господствовавшей в седьмое десятилетие IX века, возможно, внушенное все еще живыми воспоминаниями о времени, предшествовавшем великому расцвету северного искусства при Карле Великом и его преемниках.

⁹ Библия Мутье-Гранваль. Лондон, Британский музей (MS. Add. 10546, fol. 25 v); *Boinet.* Op. cit., Tabl. XLIV; *Kitzinger.* Op. cit., Tabl. 20; *Köhler W.* Die karolingischen Miniaturen. Die Schule von Tours. В., 1930—1933, I, с. 194 и сл., с. 386 и сл., ил. 51; *Kern G.J.* Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts. — «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1912, 2, с. 39 и сл., особенно с. 56 и сл., ил. 15; *Panofsky E.* Die Perspektive als symbolische Form. — «Vorträge der Bibliothek Warburg», 1924—1925, с. 258 и сл., особенно с. 311, ил. 15.

¹⁰ О Ватиканском Евангелии (MS. Bard., lat. 570): *Lowe.* Codices Latini Antiquiores, 1, с. 20 (N 63), 41; ил. в кн.: *Zimmermann.* Op. cit., ил. 313—317. Относительно стокгольмского «Codex aureus» (Королевская

б-ка, MS, A. 135) см.: *Zimmermann. Op. cit.*, ил. 204, 280—286; *Boeckler. Abendländische Miniaturen*, с. 21, ил. 13, а также последнюю статью К. Норденфалька: *Nordenfalk C. A Note on the Stockholm Codex Aureus*. — «Nordisk Tidskrift för Bok-och Biblioteksväsen», 1951, 38, с. 145.

¹¹ Что касается парижского «Св. Августина» (Национальная б-ка, MS. lat. 12108): *Lowe. Codices Latini Antiquiores*, 5, с. 32 (N 630), 60; *Zimmermann. Op. cit.*, ил. 146, 148, 149; *Boeckler. Op. cit.*, с. 13. Цветную репродукцию можно найти в: Ed. Porcher T. *Bibliothèque Nationale. Les Manuscrits à peintures en France du VII-e au XII-e siècle*. P., 1954, N 12, цветная ил. А. Об Евангелии Гундохина (Отен, Муниципальная б-ка, MS. 3): *Lowe. Op. cit.*, 6, Oxford, 1953, с. 5 (N 716), 42; *Zimmermann. Op. cit.*, ил. 78—84; *Boeckler. Op. cit.*, с. 13, 106, ил. 6; а также каталог выставки 1954 (N 7); Розенталь (*Rosenthal E. Op. cit.*, с. 87) указывает, что миниатюры в Евангелии Гундохина заслуживают «не только критики, но и тщательного исследования». Поскольку это единственная серьезная попытка фигурного изображения на докаролингском материки, замечание Розенталя совершенно верно, но не меняет, однако, того факта, что мастерство этого Евангелия безусловно низкое, что современные историки искусства не склонны признавать. Называть его «выразительным» едва ли было возможным, до крайнего толкования «художественной воли» (Kunstwollen) Ригля, которое при поддержке и поощрении психологов и педагогов стало воспринимать искусство детей и умалишенных *pari passu* наравне с тем, что происходит под рубрикой «примитив», а на самом деле является совершенно взрослым, здоровым и даже утонченным. На парижской выставке, где рукопись Гундохина была выставлена рядом со «Св. Августином», стало очевидным, что последний, по праву измеряемый согласно собственным параметрам, обладает стилем; тогда как первый, по праву измеряемый любыми параметрами, вовсе таковым не обладает. Современные историки искусства способны проглядеть, что при наличии или отсутствии «художественной воли» каждый индивидуум и каждый период могут создать произведения плохие *per se* (сами по себе) в зависимости от *secundum quid* (чего-либо другого).

¹² *Boinet. Op. cit.*, ил. LVIII—LIX; *Hinks. Op. cit.*, с. 138 и сл.; *Boeckler. Abendländische Miniaturen*, с. 27 и сл., ил. 18. Византийское происхождение миниатюристов было тщательно прослежено А. Гольдшмидтом (*Goldschmidt A. German Illumination. Firenze — N.Y.*, 1921, 1, с. 9 и сл., ил. 21, 22). Что касается спорной датировки и происхождения миниатюры св. Матфея в брюссельской Королевской б-ке (MS. 18723): *Swarzenski H. The Xanten Purple Leaf and the Carolingian Renaissance*. — «Art Bulletin», 1940, 22, с. 7 и сл.; *Tselos. Op. cit.*, с. 20 и сл.

¹³ Об этой знаменитой рукописи (опубликованной Хуго Гроциу-

сом с иллюстрациями, гравированными Якобом де Гейном не позднее 1600 года), ее аналогиях (особенно в Британском музее MS. Harley 647, возможно, первоначально собственность Лу из Ферьера, в некоторых отношениях по стилю еще более «помпейская», чем лейденская «Vossianus») и более поздних производных: *Thiele J.* Antike Himmelsbilder. В., 1898; *Saxl F.* Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken. — «Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften», phil-hist. Klasse, 1915, 6, с. XVI и сл., 4 и сл., 103; *Panofsky E.*, *Saxl F.* Classical Mythology in Medieval Art. — «Metropolitan Museum Studies», 1933, 4, 2, с. 228 и сл.; *Saxl F.*, *Meier H.* Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages, I. Ed. H. Bober. L., 1953, с. XIII и сл.; *Seznec J.* Op. cit., с. 151 и сл.; *Swarzenski H.* Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in Northwestern Europe. L., с. 50, ил. 156—158; *Rosenthal.* Op. cit., ил. 1, 2. (интересное сопоставление Блинецов в Лейденской «Vossianus» с помпейским Аполлоном).

¹⁴ Об Утрехтской псалтири (целиком воспроизведенной в: *DeWald E. T.* The Illustrations of the Utrecht Psalter. Princeton, 1932) см. последнюю брошюру (к сожалению, не упомянутую Тселосом: *Wormald F.* The Utrecht Psalter. Utrecht, 1953), где подчеркивается значение римских лепных рельефов для «импрессионистической» трактовки пейзажа; что касается интересных параллелей с другими классическими рельефами, в особенности с *Tabulae Iliacae*: *Rosenthal.* Op. cit., ил. 12, 13. Однако главный источник вдохновения следует искать в книжных иллюстрациях конца IV — начала V столетия. Как пример поучительной параллели ср. группу на ил. 14, которую Э.Панофский (*Panofsky E.* The Textual Basis of the Utrecht Psalter Illustrations. — «Art Bulletin», 1943, 25, с. 50 и сл., ил. 18) отождествил с Аллегорией церкви с группой «Theano» в миланской «Илиаде», проиллюстрированной в: *Morey.* Early Christian Art, ил. 39. В частности, следует отметить, что такой «живописный» рельеф, как, например, «Саркофаг с морской гаванью» в Ватикане (*Amelung W.* Die Sculpturen des Vaticanischen Museums. В., 1903, II, ил. 5), в таких деталях, как оживленная морская сцена на первом плане и изображение Остийской триумфальной арки справа на заднем плане, удивительным образом предвосхищающие Утрехтскую псалтирь (листы 38v и 55v), едва ли был мыслим без живописного прототипа. Следует также отметить, что позднеантичные миниатюры часто обнаруживают «импрессионистическую» трактовку отдельных мотивов, в особенности кроны деревьев (например, рукопись Вергилия из Ватиканской 6-ки, а главное, квадлинбургская «Itala» в Берлине; *Degering H.*, *Boeckler A.* Die Quedlinburger Italofragmente. В., 1932), и что применение чисто линейного рисунка могло быть навеяно ран-

нехристианским образцом Псалтири. Сколь же легко доказать, что «Хронограф 354» был иллюстрирован в этой незатейливой технике (*Stern H.* Le Calendrier de 354; Etudes sur son texte et ses illustrations. Paris, 1953), образцы которой дошли до нас в трех экземплярах VI века, из них самый главный — «Codex Argerianus» в Вольфенбюттеле (Земельная б-ка, MS. 2403; ил.: *Stern*, ил. VI, 2; *Swarzenski H.* The Xanten Purple Leaf, ил. 7).

¹⁵ О рукописях Пруденция: *Stettiner R.* Die illustrierten Prudentius-Handschriften. В., 1895, 1905; о медицинских и ботанических рукописях см., например: *Singer C.J.* Studies in the History and Method of Science. Oxford, 1917—1921; Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften. Ed. Sudhoff K. Leipzig, 1908—1943; о bestiариях: *Woodruff H.* The Physiologus of Bern. — «Art Bulletin», 1930, 12, с. 2 и сл.; о трактате, известном под названием «Notitia dignitatum Imperii Romani», Ed. Omont H. Notitia dignitatum Imperii Romani (Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 9661). P., 1911; idem. Le plus ancien Manuscrit de la Notitia dignitatum. — «Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1891, 51, с. 225 и сл.; *Schhabel P.* Der verlorene Speirer Codex des Itinerarium Antonini, der Notitia Dignitatum und anderer Schriften. — «Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften», phil.-hist. Klasse, 1926, 29, с. 242 и сл. (Я благодарен профессору Фрэнсису Вормальду, любезно сообщившему мне, что фрагмент самой ранней из существующих копий, описанный в статье Омона 1891 года, был создан в 1427 году, то есть предшествовал парижской рукописи лет на двадцать, и с тех пор считался пропавшим, но ныне находится в его владении). О комедиях Теренция: *Jones L.W., Morey C.R.* The Miniatures of the Manuscripts of Terence. Princeton, 1930—1931. О баснях: *Goldschmidt A.* An Early Manuscript of the Aesop Fables of Avianus and Related Manuscripts. Princeton, 1947; о «Хронографе 354» и его каролингских копиях, о «Codex Luxemburgensis» (ныне утерян, но все еще известен Петреску): *Stern*. Op. cit.; об энциклопедиях: *Amelli A.M.* Miniature sacre e profane dell'anno 1023 illustranti l'Enciclopedia medioevale di Rabano Mauro. Monte Cassino, 1896 (*Panofsky, Saxl.* Classical Mythology in Medieval Art, с. 250, 258; *Panofsky.* Studies in Iconology, с. 76; *Seznec.* Op. cit., с. 166); о флабеллуме из Турне: *Eitner L.E.A.* The Flabellum of Tournus. — «Art Bulletin». Supplement, I, N.Y., 1944.

¹⁶ Об изображениях классических камней в рукописях так называемой «группы Ады» см., не говоря уже о листе со св. Лукой в самом Евангелии Ады (Трир, Городская б-ка, MS. 22; воспроизведен также в: *Boinet.* Op. cit., табл. VIII; *Hinks.* Op. cit., ил. 13; *Boeckler.* Abendländische Miniaturen, ил. 15), примеры, приведенные у Буане

(табл. XV, XVII, XIX, XXI—XXIII), и в: *Goldschmidt A. German Illumination*, табл. 33, 38, 40, 43. Следует, однако, заметить, что изображения на этих камеях постепенно все более христианизируются в позднейших рукописях, принадлежащих к той же традиции или восходящих к ней. О том, что можно было бы назвать частичной христианизацией, см., например, лист со св. Иоанном в Евангелии из Британского музея, MS. Harley 2788; *Boinet*, табл. XIII; *Goldschmidt A. German Illumination*, табл. 37; или каноническая арка в Евангелии из Сен-Медара в Суассоне: Париж, Национальная б-ка, MS. lat. 8850 (*Goldschmidt. Ibid.*, табл. 31), где на имитации камеи, расположенной в вершине арки, как будто изображено Благовещение. О полной христианизации: например, Евангелие св. Гумберта в Университетской б-ке в Эрланге (MS. 141): *Boinet*, табл. XXIV; *Goldschmidt*, ил. 58; или так называемый «Codex Mittechindeus» в Берлинской Национальной б-ке (Col. Theol. Lat. Fol. 1; *Boinet*, табл. XXV; *Goldschmidt*, ил. 60).

¹⁷ О классических персонификациях природы в Утрехтской псалтири: *DeWald*. Op. cit., (Index). *Wormald. The Utrecht Psalter*, с. 11, в которых правильно подчеркивается тот факт, что некоторые из этих персонификаций, как, например, речные боги, заимствованы из рукописей группы «Аgatea», на которые мы ссылались выше; интересно отметить, что в Штутгартской псалтири, исполненной, вероятно, в то же время, что и Утрехтская (*DeWald E.T. The Stuttgart, Biblia Folio 23, Württembergische Landsbibliothek, Stuttgart; Princeton, 1930*), меньше персонификаций природы, но в ней есть такой интересный языческий мотив, как кельтский бог Цернунн (fol. 16 v., здесь используется как эквивалент Гадеса). О классических персонификациях в каролингских Распятиях: *Goldschmidt A. Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und sächsicheh Kaiser, I. B.*, 1914, ил. 41, 78, 83, 85, 88, 100, 132a, 163a. Иногда, как в изделиях из слоновой кости (воспроизведенных в: *Goldschmidt. Op. cit.*, ил. 71a, или в дарохранильнице из Сен Дени, Париж, Национальная б-ка, MS. lat. 1141, fol. 3; *Swarczenski H. Monuments of Romanesque Art*, ил. 9), олицетворения Земли и Океана встречаются также в изображениях «Majestas Domini» (Маэста).

¹⁸ О X веке вообще: *López R.S. Still Another Renaissance*. — «American Historical Review», 1951, 56, с. 1 и сл., а также: Symposium on the Tenth Century. — «Mediaevalia et Humanistica», 1955, 9, с. 3 и сл. (с участием таких ученых, как Л. Уайт, Л. К. Маккенни, Х. Латтен, Л. Уоллак и К. Дж. Конант). Все попытки «спасти» X век сводятся скорее к выделению его потенциальных возможностей, чем реальностей его культурных достижений, что автоматически приводит к тому, что можно назвать «зачаточным» языком. В дополнение к выражению «инкубационный период» (приводится в тексте) Лопес утверждает (на

с. 20), что «Ренессанс десятого столетия вполне подходящий термин в интеллектуальной области, если рассматривать зародыши наравне с выведенным молодняком»; а Л. Уайт (на с. 26) заключает свою аналогию следующей фразой: «Если он (десятый век. — Э. П.) был темен, то это была темнота материнского чрева». Как образец гимнов X века см., например, выразительную секвенцию, предвосхищающую «*Dies irae*» и напечатанную в: «*Middeldorf U.* — «*Art Bulletin*», 1940, 22, с. 50. Отличный анализ стиля Ратера из Вероны можно найти в *Auerbach*. Op. cit., особенно на с. 20 и сл. (с дальнейшей литературой). Только к концу столетия в придворной обстановке маньеризм Ратера, равно как своенравие Лиутпранда и наивность Гросвиты, были вытеснены элегантностью Герберта из Орийяка, учителя Оттона III и бывшего с 999 по 1003 год папой под именем Сильвестра II (*Auerbach*, с. 52 и сл.); его латинский стиль, весьма культивированный и обращенный к идеалам Лу из Ферьера, хотя и перегруженный личными переживаниями, может быть рассмотрен как истинная параллель Оттоновскому ренессансу в искусстве.

¹⁹ Об Оттоновском и Англосаксонском ренессансе в искусстве: *Jantzen H.* *Ottonische Kunst.* München, n.d. (1947); *Focillon H.* *L'An Mil.* P., 1952; *Saxl, Wittkower.* *British Art and the Mediterranean,* с. 21 и сл.; *Homburger O.* *Die Anfänge der Malerschule von Winchester im X. Jahrhundert.* Leipzig, 1912. Об отсутствии какой-либо «antik-heidnische Wiedergebursidee» [антико-языческой идеи Возрождения — нем.]: *Heer.* Op. cit., с. 80.

Сознательное возрождение каролингских образцов после почти двухсотлетнего перерыва блестяще доказано В. Келлером на одном специфическом примере («*Gerokodex*» — в Дармштадтской б-ке, MS. 1948) в статье: *Köhler W.* *Die Tradition der Adagruppe und die Anfänge des ottonischen Stiles in der Buchmalerei.* — «*Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen*». Düsseldorf, 1926, с. 225 и сл.; а также в другой статье (со ссылками на палеографию и на книжное дело): *Lowe E.A.* *The Morgan Golden Gospels, The Date and Origin of the Manuscript.* — «*Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*». Princeton, 1954, с. 266 и сл., рассматривающей Моргановскую рукопись М. 23 как оттоновское подражание каролингскому оригиналу. О других важных случаях в разных областях: *Swarzenski H.* *Romanesque Monuments,* с. 22 и сл. (копии Утрехтской псалтири, начиная от рукописи Британского музея, MS. Harley, 2506, начала XI века, и более поздней рукописи, также в Британском музее, MS. Cotton Tib. B.V.). Равным образом св. Бернвард Гильдесгеймский использовал каролингские образцы как в скульптуре, так и в миниатюре, в своем серебряном распятии и знаменитых дверях, первоначально предназначавшихся для церкви св. Михаила (*Panofsky E.* *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten*

Jahrhunderts. München, 1924, с. 73—78, табл. 2—5, ил. в тексте, XI, а—с; *Goldschmidt A.* Die deutschen Bronzetüren des Mittelalters. Marburg, 1926; *Einem H. von.* Zur Hildesheimer Bronzetür. — «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1938, 59, с. 3 и сл.; *Tschan F.* Saint Bernward of Hildesheim. Notre Dame, Indiana, 1942—1952, особенно т. II, III; *Wesenberg R.* Bernwardinische Plastik. В., 1955). Его же не менее знаменитая бронзовая колонна со сценами из жизни Христа, расположенными по спирали, предполагает, несмотря на огромную разницу по стилю и замыслу (*Panofsky*, с. 21 и сл.), знакомство с римскими триумфальными колоннами и, таким образом, составляет один из исключительных примеров непосредственного классического влияния на оттоновское искусство. Другим таким примером является подражание римским монетам в медальонах на заглавной странице Евангелия из Сент Шапель в Париже (Национальная б-ка, MS. lat. 8851, fol. 16; *Goldschmidt.* German Illumination, Pl. 9—11); относительно толкования медальонов, на основании которого рукопись приписывают скорее Генриху II, чем Оттону II и, таким образом, датируют ее после 1002 года, а не между 967 и 983 годами: *Schramm P.E.* Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, I Teil bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts. В. — Leipzig, 1928, с. 108 и сл., 197, ил. 82, с дальнейшими ссылками.

Я полагаю, однако, что такие исключения (рукопись, проанализированная у Бешера. — *Bescher H.* Die Frage einer ottonischen Antikenübernahme. — «Schülerfestschrift Hans Jantzen». Kunsthistorisches Institut. München, 1951, была мне недоступна) могут быть объяснены особыми обстоятельствами. В Евангелии из Сент Шапель, например, независимо от того, было ли оно создано для Оттона II или Генриха II, римские портреты заглавного листа, изображающие Генриха I (дважды), Оттона I и Оттона II (или соответственно Генриха I, Оттона I, Оттона II и Генриха II), утверждают правомочные притязания правителей, права которых на Священную Римскую империю германской нации сильно оспаривались: в более поздних произведениях этой же школы подобные подражания римским монетам имели тенденцию христианизироваться, как это имело место в «ложных» камнях каролингских рукописей (см. с. 48, примеч. 16); медальоны Золотого Евангелия Генриха III в Эскориале (например, в: *Boeckler A.* Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III. В., 1933, ил. 75—77) изображают юных мучеников вместо императоров. Колонна св. Бернварда, с другой стороны, отражает его личные воспоминания о посещении Рима в январе 1001 года — посещении, принесшим свои плоды в его победе над архиепископом Майнцским Виллигисом, который почти шесть лет спустя после поездки Бернварда в Рим был вынужден предоставить ему долго оспаривавшиеся права на важную обитель Гендерсхейм.

Возможно, не таким уж смелым покажется предположение, что единственный памятник, созданный наподобие римских триумфальных колонн, призван был увековечить важный успех административной карьеры св. Бернварда, равно как и его благочестие.

²⁰ Об одном выдающемся оттоновском художнике, который, возможно, выступал одновременно и как книжный иллюстратор, и как резчик по слоновой кости, чей стиль настолько недвусмысленно предвосхищает будущее, что его назвали «основателем романского стиля», см. отличную статью: *Nordenfalk E. Der Meister des Registrum Gregorii.* — «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 3te Ser., I, 1950, с. 61.

²¹ Об этом Проторенессансе в дополнение к книгам и статьям цит. в примеч. I к главе II и в нижеследующих за ними примеч.: *Haskins C.H. The Renaissance of the Twelfth Century*; *Roosval J. Proto-Renaissance at the End of the Twelfth Century.* — «Essays in Honor of Georg Swarzenski». Chicago, 1951, с. 39 и сл.; *Toffanin.* Op. cit., vol. 1. О Проторенессансе во Франции см. особенно: *Hamann R. Südfranzösische Protorenaissance (Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, I).* Marburg, 1923; idem. *Die Abteikirche von St. Gilles und ihre Künstlerliche Nachfolge.* B., 1955 (см. также: *Horn W. Die Fassade von St. Gilles, eine Untersuchung zur Frage des Antikeneinflusses in der südfranzösischen Kunst des 12. Jahrhunderts.* Hamburg, doctoral diss., 1937); idem. *Altchristliches in der südfranzösischen Protorenaissance des 12. Jahrhunderts.* — «Die Antike», 1934, 10, с. 264 и сл.; *Schapiro M. The Romanesque Sculpture of Moissac, Part 1.* — «Art Bulletin», 1931, 13, с. 249 и сл., с. 464 и сл.; *Durand-Lefèvre M. Art gallo-romain et sculpture romane.* P., 1937; *Aubert M. L'Art français à l'époque romane: architecture et sculpture.* P., 1929—1950; *Gantner J.* (совместно с М.Робé, М.Ауберт; предисловие), *Gallia romanica; Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Frankreich.* Wiena, 1955 (франц. изд. — P., 1955). О Проторенессансе в Италии: *Crichton G.H. Romanesque Sculpture in Italy.* L., 1954; *Jullian R. L'Eveil de la sculpture en l'Italie.* P., 1945—1949; idem. *Les Sculpteurs romans de l'Italie septentrionale.* P., 1952; *Salvini R. Wiligelmo e le origini della scultura romanica.* Milano, 1956. О южной Италии: *Bertaux E. L'Art dans l'Italie méridionale.* P., 1904; *Wackernagel M. Die Plastik des 11 und 12. Jahrhunderts in Apulien.* Leipzig, 1911; что касается более новой литературы: *Willemsen C.A. Apulien.* Leipzig, 1944; *Sheppard C.D. A Chronology of Romanesque Sculpture in Campania.* — «Art Bulletin», 1950, 32, с.319 и сл.; *Deér J. Die Baseler Löwenkamee und der süditalienische Gemmenschnitt des 12 und 13. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der abendländischen Protorenaissance.* — «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 1952, 14, с. 129 и сл.; *Wentzel H. Antiken-Imitationen des 12 und 13. Jahrhunderts in Italien.* — «Zeitschrift für

Kunstwissenschaft», 1955, 9, с. 29 и сл. О Венеции, где Проторенессанс наступил сравнительно поздно и характеризовался особенно заметной зависимостью от позднеантичных и раннехристианских памятников (временами создавая настоящие «подделки») и где скульптура пыталась дополнительно вписать в себя влияние более развитой мозаики: *Demus O. A Renaissance of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice.* — In: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton, 1954, с. 348 и сл. О Далмации и т.п. *Kutschera-Woborsky O. Das Giovanninorelief des Spalätiner Vorgebirges.* — «Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts (deutsch-österreichisches Stattsdenkmalamt)», 1918, 12, с. 28 и сл. По богатству иллюстраций, охватывающих всю область европейской скульптуры в XII веке, следует отметить книгу: *Kingsley Porter A. Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads.* Cambridge (Mass.), 1923.

²² О сравнительно редких примерах западноевропейской каменной скульптуры, созданной в каролингские и оттоновские времена (о докаролинском периоде см. примеч. 3 ко II гл.): *Kingsley Porter A. The Tomb of Hincmar and Carolingian Sculpture in France.* — «Burlington Magazine», 1927, 50, с. 75 и сл.; *Focillon H. L'Art des sculptures romanes.* P., 1931, особенно с. 43 и сл.; *idem. L'An Mil, passim*; *Homburger O. Ein Denkmal ottonischer Plastik in Rom mit dem Bildnis Ottos III.* — «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1936, 57, с. 130 и сл.; и в особенности: *Wesenberg R. Die Fragmente monumentaler Skulpturen von St. Pantaleon in Köln.* — «Zeitschrift für Kunstwissenschaft», 1955, 9, с. 1 и сл.

²³ О романских изображениях Константина, отражающих влияние статуи Марка Аврелия: *Adhémar.* Op. cit., с. 209, ил. 60—64; о Вилларе де Оннекуре: *ibid.*, с. 278 и сл., ил. 106—112.

²⁴ О роли Никола из Вердена: *Swarzenski H. Romanesque monuments,* особенно с. 29 и сл., с. 82 (с дальнейшими ссылками), ил. 513—520.

²⁵ О саркофаге Изарна и его галло-римском прототипе: *Adhémar,* с. 236, ил. 87, 88.

²⁶ О рельефах в крытой внутренней галерее монастыря Сен Сернен в Тулузе: *Kingsley Porter.* Op. cit., с. 206 и сл., ил. 296—305, 307. О троне в Бари см. там же, с. 59 и сл., ил. 152—155; *Grabar A. Thônes episcopaux du XI^e et XII^e siècle en Italie méridionale.* — «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 1954, 16, с. 7 и сл. По моему мнению, трактовка обнаженных частей в этом удивительном памятнике может быть объяснена только влиянием византийских изделий из слоновой кости, таких, как так называемые «коробочки с розетками» (см., например: *Goldschmidt A., Weitzmann K. Die byzantinischen Elfenbeinsculpturen des X—*

XIII. Jahrhunderts. В., 1930—1934, I, ил. 12, 15, 18, 21, 24, 26—33, 35, 38—43, 47—51) и две замечательные пластинки, которые обе раньше находились в Кайзер-Фридрих Музее в Берлине и изображают «Вход Господень в Иерусалим» и «Смерть сорока мучеников» (там же, II, табл. II, ил. 10); о двух каменных рельефах, непосредственно скопированных с византийских «коробочек с розетками» (одна — в Ферраре, другая — в Комо): *Weitzmann R. Abendländische Kopien byzantinischer Rosettenkästen.* — «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1934, 3, с. 89 и сл. Интересно отметить, что та же группа византийских изделий из слоновой кости еще в XIII веке продолжала привлекать к себе внимание южноитальянских скульпторов, как доказал Г. Венцель (in: *Wentzel H. Die Kamee mit dem ägyptischen Joseph in Leningrad.* — In: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann.* В., 1956, с. 85 и сл.).

²⁷ Об оценке, применении и влиянии классических гемм и о средневековых возрождениях глиптики: *Adhémar*, с. 106 и сл.; *Heckscher W.S. Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings.* — «Journal of the Warburg Institute», 1937—1938, 1, с. 204 и сл.; *Déer. Die Baseler Löwenkamee;* к тому же длинный ряд статей Г. Венцеля, которому наша наука обязана очень многим за то, что он обратил внимание на явление, коим, как правило, пренебрегали прежние историки средневекового искусства: *Wentzel H. Mittelalterliche Gemmen, Versuch einer Grundlegung.* — «Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 1941, 8, с. 45; *idem. Eine Kamee aus Lothringen in Florenz und andere Kunstkammerkameen.* — «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1943, 64, с. 1 и сл.; *idem. Mittelalterliche Gemmen am Oderrhein und verwandte Arbeiten.* — In: *Form und Inhalt, Kunstgeschichtliche Studien Otto Schmitt dargebracht.* Stuttgart, 1950, с. 145 и сл.; *idem. Mittelalter und Antike im Spiegel kleiner Kunstwerke des 13. Jahrhunderts.* — In: *Studier tillägnade Henrik Cornell på sextiodrdsdagen.* Stockholm, 1950, с. 67; *idem. Portraits «à l'Antique» on French Medieval Gems and Seals.* — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1953, 16, 342 и сл.; *idem. Die vier Kameen im Aachener Domschatz und die französische Gemmenschneidekunst des 13. Jahrhunderts.* — «Zeitschrift für Kunstwissenschaft», 1954, 8, с. 1 и сл.; *idem. Die grosse Kamee mit Poseidon und Athena in Paris.* — «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 1954, 16, с. 53 и сл.; *idem. Die Kamee... in Leningrad.* — *Op. cit.*; *idem. Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens.* — «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1956, 7, с. 239 и сл.

²⁸ О гробнице Арнульфа в Лизье (о возможном толковании ее иконографии) см. след. примеч. *Adhémar*, с. 249 и сл., ил. 83.

²⁹ О бассейне для омовения из Сен Дени: *Adhémar*, с. 265 и сл. (с дальнейшими ссылками), ил. 99—103. О возможности влияния клас-

сических резных камней на усыпальницу св. Эдварда см. рисунок, приписываемый Мэттью Парису, в изд. Ed. James M.R. La Estoire de Saint Aedward le Rei (Cambridge, Library, EE3, 59), Roxburghe Club. Oxford, 1920, fol. 65.

³⁰ *Adhémar*, ил. 105; *Wentzel H.* Mittelalterliche Gemmen am Oberrhein, с. 149, ил. 4.

³¹ О контрасте между подражанием классическим образцам в Провансе и в Бургундии («imitation plus intelligente») см. соответствующие замечания Адемара: *Adhémar*, с. 233 и сл., с. 241 и сл.

³² *Schoenebeck H.U. von.* Ein christlicher Sarkophag aus St. Guilhem. — «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», 1932, 47, с. 97 и сл. (блестящая реконструкция саркофага из нескольких фрагментов и его датировка IV веком); *Buchthal H.* Bibliography of the Survival of the Classics, II. L., 1938, с. 204, N 771 (принимает реконструкцию Шонбека, но датирует саркофаг до 1138 года).

³³ *Panofsky.* Die deutsche Plastik, особенно с. 12. и сл.

³⁴ Стилистическое различие между романской и раннеготической скульптурой было впервые сформулировано В.Фёре (*Vöge W.* Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter; Eine Untersuchung über die erste Blütezeit der französischen Plastik. Strassburg, 1894) в основополагающем исследовании, непревзойденном по глубине, несмотря на шестидесятилетнюю давность; см. также: *Idem.* Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200. — «Zeitschrift für bildende Kunst». Neue Serie, 1914, 25, с. 193 и сл.; о дальнейшем обсуждении этой проблемы: *Panofsky E.* Early Netherlandish Painting, с. 13; *Paatz W.* Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur. — «Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften», phil.-hist. Klasse, III, 1951).

В качестве убедительного анализа о соотношении готических и романских принципов в работе немецкой мастерской примерно 1230—1235 годов: *Goldschmidt A.* Die Skulpturen in Freiberg und Wechselburg. В., 1924, с. 9 и сл. О специальной проблеме в этой связи: *Seymour C.* Thirteenth Century Sculpture at Noyon and the Development of the Gothic Caryatid. — «Gazette des Beaux Arts», 6-me serie, 1944, 26, с. 163 и сл.

³⁵ Первым, кто обратил внимание на эту новую волну византизма (со специальной ссылкой на немецкое искусство), был, насколько мне известно, А.Гольдшмидт (*Goldschmidt A.* Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen. — «Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen», 1900, 21, с. 225 и сл.). Что касается Франции, то это явление было особо подчеркнуто В.Фёре (*Vöge W.* Ueber die Bamberger Domskulpturen. — «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1899, с. 22, с. 94 и сл.; 1901, 24, с. 195 и сл.; с. 225 и сл.).

³⁶ О мастере св. Петра и св. Павла: *idem*. Die Bahnbrecher des Naturstudiums. Повторяю, что мое внимание к сходству между св. Петром и Антонием Пием было привлечено профессором Карлом Леманом.

³⁷ *Adhémar*, с. 275.

³⁸ *Panofsky*. Ueber die Reihenfolge der vier Meister von Reims; *Adhémar*, с. 278.

³⁹ *Meyer E.* Eine mittelalterliche Bronzestatuette. — «Kunstwerke aus dem Besitz der Albert-Ludwig-Universität Freiburg im Breisgau». В. — Freiburg, 1957, с. 17 и сл., см. также примеч. 40.

⁴⁰ О возможных источниках «Встречи Марии и Елизаветы» из Реймса: *Adhémar*, с. 276 и сл.; в отношении причесок и головных уборов: *Swarzenski G. Nicolo Pisano*. Frankfurt-am-Main, 1926, с. 18, табл. 26; попытка Венцеля связать эту группу с классическими геммами (*Wentzel H. Mittelalter und Antike*, с. 88, ил. 22) ограничивается типом лица Девы Марии, но даже в этом попытка его неубедительна. Что же касается позы и трактовки складок, то монументальная классическая скульптура также не дает убедительных прототипов. Самую близкую параллель можно, как это ни странно, найти в некоторых танагрских статуэтках (см., например: *Kliener G. Tanagrafiguren; Untersuchungen zur hellenischen Kunst und Geschichte*. — «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts». Ergänzungsheft, N 15, В., 1942, табл. 17, с. 21а, 24с, 27b; *Richter G.M.V. The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Classical Collection*. N.Y., 1917, ил. 18 d, f). Однако следует помнить, во-первых, что, как было недавно подчеркнуто в короткой, но весьма важной статье Д.-Б.Томпсона, которому я многим обязан в отношении обсуждаемого здесь вопроса (*A Bronze Dancer from Alexandria*. — «American Journal of Archaeology», 1950, 54, с. 371 и сл., особенно с. 374), малая пластика из глины часто воспроизводила скульптуру из серебра или бронзы; во-вторых, что металлические статуэтки высокого качества, в свою очередь отражающие «большое искусство», могли сохраняться — даже после огромных потерь, вызванных грабежом или переплавкой, — в таких далеких северных странах, как Франция и Германия, с самых древних времен. См., например: «Крестьянку», найденную в Кариоле (*Neugebauer K.A. Antike Bronzestatuetten*. В., 1921, ил. 49); великолепного «Гермафродита», найденного в Мирекуре в Лотарингии (там же, ил. 45) и *Jupiter Dolichenus*, найденного в доисторическом погребении около Берлина (там же, ил. 63). Можно по этому случаю напомнить, что фрейбургская *Mater dolorosa*, упоминавшаяся в примеч. 39 и напоминавшая тип Деметры, представленный образцами, проиллюстрированными у С.Рейнака (*Reinach S. Répertoire de la statuaire gresque et romaine*. P.,

1897—1910, II, с. 241, особенно N 6), может быть объяснена соединением мотивов таких бронзовых изделий, как венская Юнона (*Neugebauer*. Op. cit., ил. 59) и берлинская Селена (там же, ил. 60), с той, однако, оговоркой, что диагональные складки одежды на груди предполагают еще и другой образец и что средневековые художники, хотя впечатление от их произведений может оказаться не менее «классическим», чем впечатление от любого ренессансного творения, отнюдь не были знакомы с портняжными тонкостями греческого и римского костюма.

⁴¹ О капителях в Монреале и об их отношении к Шартру: *Sheppard C. D.* Iconography of the Cloister of Monreale. — «Art Bulletin», 1949, 29, с. 159 и сл.; *idem.* Monreale et Chartres. — «Gazette des Beaux-Arts», 6^{me} serie, 1949, 39, с. 401; *idem.* A Stylistic Analysis of the Cloister at Monreale. — «Art Bulletin», 1952, 34, с. 35 и сл. Тезис Шеппарда был отвергнут Деером (*Déer*. Die Baseler Löwenkamee), полагавшим, что сицилийская скульптура XII века развивалась независимо от французских образцов и что расцвет ее предшествовал расцвету на материке, в Южной Италии; он также приписывает большое число камей, которые прежде были локализованы в других местах и датировались XIII веком, сицилийским глиптикам XII столетия, что оспаривалось Венцелем (*Wentzel*. Die vier Kameen im Aachener Domschatz); *idem.* Die Grosse Kamee. Что касается монументальной скульптуры, я считаю, что невозможно отрицать французское родство у капителей Монреала и что Деер, видимо, недооценивает значение Южной Италии (о чем свидетельствует трон из Бари 1098 года) по сравнению с Сицилией. Однако, по-видимому, он прав, датируя усыпальницы норманнских королей в Палермо (с. 137, причем. 51; с. 143 примеч. 97) XII, а не XIII веком (о сицилийской архитектуре этого периода: *Stefano G. di.* Monumenti della Sicilia Normanna. Palermo, 1955). Что касается камей, я недостаточно осведомлен, чтобы судить, но не могу не чувствовать, что даты Деера слишком ранние, в особенности в таких важных случаях, как очаровательная «Охотница с соколом» в Барджелло и «Геркулес» Юрицкого, и что его исторические и иконографические доводы не всегда убедительны. Например, когда он утверждает, что «Геркулес» Юрицкого относится к XII, а не к XIII веку, поскольку его сюжет христианизирован добавлением дракона, упоминаемого в Псалме 90 (91):13, и несовместим с эпохой Фридриха II — явление скорее индивидуальное, чем общее. Так, другой классический тип Геркулеса, несущего Эриманфского вепря, был аналогичным образом христианизирован около 1250 в одном из хорошо известных рельефов на фасаде Собора св. Марка в Венеции (in: *Panofsky, Saxl.* Classical Mythology in Mediaeval Art, с. 231, ил. 4, 5; *Panofsky.* Studies in Iconology, ил. 5, 6).

⁴² О капители из Трои: (*Wentzel H.* Ein gotisches Kapitell in Troia. — «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1954, 17, с. 185 и сл. О портале в Трау (работы магистра Радована): *Kutschera-Woborsky O.* Op. cit.; *Saxl F.* Die Bibliothek Warburg und ihr Zeil. — «Vorträge der Bibliothek Warburg», 1921—1922, с. 1 и сл. О других статуях Евы, отражающих Venus Pudica: *Adhémar*, с. 290.

⁴³ Возможность того, что Рим имел большее влияние на образование проторенессансного стиля, чем это обычно предполагается, была высказана Венцелем (*Wentzel H.* Antiken-Imitationen, особенно с. 59 и сл.). Примечательно, без сомнения, что одна из баз в клуатре Сан Джованни в Латеране (созданная, правда, лишь в 1222—1230 годах) добросовестно воспроизводит подлинного египетского сфинкса, воспринятого, скорее всего, через римского посредника (in: *Wentzel.* Op. cit.; idem. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, IV, col. 750 и сл., ил. 1).

⁴⁴ Об основании Фридрихом II городов, в частности Виктории: *Kantorowicz E.H.* Kaiser Friedrich der Zweite. 3-te Ausg., B., 1931, I, с. 598 и сл.; II (Ergänzungsband), с. 242. Не более, чем случайное совпадение то, что «Unanimes Antiquitatis Amatores» при Сиксте IV выбрали своим патроном того же св. Виктора. Разница, однако, заключалась в том, что Фридрих II пытался поставить античность на службу своим политическим и культурным интересам, в то время как члены «Sodalitas Litteratorum Sancti Victoris et Sociorum» искали покровительства какого-нибудь католического святого, чтобы оградить себя от нападков за преклонение перед античностью.

⁴⁵ О художественной деятельности Фридриха II вообще см. в добавление к книге Канторовича (*Kantorowicz.* Op. cit. I, с. 479 и сл.; II, с. 209 и сл.) следующие работы: *Willemsen.* Apulien, passim; *Krönig W.* Staufische Baukunst in Unteritalien. In: Beiträge zur Kunst des Mittelalters (Vorträge der ersten deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl, 1948). B., 1950, с. 28 и сл.; *Wentzel.* Antiken-Imitationen (с дальнейшими ссылками). Машинописная марбургская диссертация (*Holler E.* Kaiser Friedrich II und die Antike), упоминаемая Венцелем, была мне недоступна.

⁴⁶ Классицистические тенденции, безусловно, присутствуют, хотя и не преобладают, в скульптуре и глиптике эпохи Фридриха II (о последней см. особенно: *Wentzel.* Die grosse Kamee..., Die Kamee... in Leningrad; о монетах, печатях и архитектуре см. нижеследующие примеч.), но совершенно отсутствуют в миниатюрах трактата Фридриха II о соколиной охоте (in: *Wood A., Fyfe F.M.* The Art of Falconry, Being the «De Arte Venandi Cum Avibus» of Frederick II von Hohenstaufen. L., 1943; изд. 2-е. Boston, 1955); их же, видимо, не было и в стенной

росписи его неаполитанского дворца, которая воспевала имперское правление. Роспись пропала, но приблизительное представление о ее стиле можно составить по миниатюре «Praesopium Paschale» в свитке «Exultet Roll» из Biblioteca Capitolare в Салерно (in: *Kantorowicz*, II, фронтиспис; *Ladner G.B.* The «Portraits» of Emperors in Southern Italian Exultet Rolls. — «Speculum», 1942, 17, с. 181 и сл., особенно с. 186; *Mostra storica nazionale della miniatura*, Palazzo Venezia. Roma, 1953, с. 60 и сл., N 82).

⁴⁷ Об «Augustales» Фридриха II: *Kantorowicz*. Op. cit., I, с. 204 и сл.; II, с. 225 и сл., табл. I, 1, 2; *Wentzel H.* Der Augustalis Friedrichs II. — «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1952, 15, с. 183 и сл. (согласно Венцелю [*Wentzel H.* Antiken-Imitationen, с. 35], А. Виллемсен задумал монографию о различных мастерах чеканки). О печатях Фридриха II: *Dierich J.R.* Das Portät Kaiser Friedrichs II von Hohenstaufen. — «Zeinschrift für bildende Kunst», Neue Serie, 1903, 14, с. 251 и сл.

⁴⁸ Об архитектурных начинаниях Фридриха: *Willemsen*. Apulien; *Bruhns L.* Hohenstaufenschlösser. Königstein im Taunus, 1941; о Капель дель Монте см., в частности: *Molajoli B.* Guida di Castel del Monte. Fabriano, 1940; *Wentzel*. Antiken-Imitationen. Архитектура этого замка, с некоторым преувеличением, характеризовалась как «целиком французская», вместе с тем и «скульптура, ей сопутствующая, мало чем отличается от декораций, принятых во Франции, в особенности в Шампани, для капителей и замковых камней сводов» (Эмиль Берто, цит. Адемаром: *Adhémar*. Op. cit., с. 282). О цистерцианских архитекторах, работавших у Фридриха II: *Kantorowicz*. Kaiser Friedrich der Zweite, I, с. 80; II, с. 36 и сл. О триумфальной арке в Капуе: *Kantorowicz*. Op. cit., I, с. 483 и сл.; II, с. 210 и сл.; *Langlotz E.* Das Porträt Friedrichs II vom Brückentor in Capua. — In: Essays in Honor of Georg Swarzenski. Chicago, 1951, с. 45 и сл.; *Willemsen C.A.* Kaiser Friedrich II Triumphator zu Capua. Wiesbaden, 1953 («Голова Юпитера», табл. 69). Колоссальная голова из Ланувия, хранящаяся в Немецком археологическом институте в Риме (опубликована как портрет Фридриха II Кашниц-Вейнбергом: *Kaschnitz-Weinberg G.* Bildnisse Friedrichs II; I, Der Kolossalkopf aus Lanuvium. — «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts», röm. Abteilung, LX/LXI, 1953/54, с. 1 и сл.; *Wentzel*. Antiken-Imitationen, ил. 6) является, по-видимому, позднеантичным подлинником, переработанным в XIII веке. Еще менее вероятно, что портретом Фридриха II является голова из Барлетта (см. там же, LXII, 1955, с. 1 и сл.).

В целом искусство при Фридрихе II отражает скорее его стремление к универсализму и самообожествлению, чем его увлечение классицизмом. Он обращался к античности, когда она представлялась ему

полезной как средство придания действенной, даже пропагандистской выразительности его имперским замыслам.

⁴⁹ По поводу датировки этих камней см. спор между Венцелем и Деером, на который мы уже ссылались.

⁵⁰ *Wentzel*. Die grosse Kamee, с. 70 (скорее всего, Венцель хотел сослаться на Никколо, а не на Андреа Пизано).

⁵¹ По поводу литературы о типе Распятия с тремя гвоздями: *Panofsky*. Early Netherlandish Painting, с. 364 и сл. О раннем Распятии Джотто: *Oertel*. Die Frühzeit der italienischen Malerei, с. 66, с. 219, примеч. 120, 122. Он совершенно прав, приписывая Никколо Пизано введение этого готического новшества в Италию.

⁵² См., например: *Mönch W.* Das Sonett. Heidelberg, 1954. В этой связи интересно отметить судьбу изображения «Правосудия» в Тоскане, первый образец которого появился в росписи неаполитанского дворца Фридриха II. Это авторитарное бюрократическое правосудие, при котором толпа, раболепно склоненная перед восседавшим на престоле императором, направляет свои просьбы не самому Фридриху II, а его канцлеру Петрусу де Виньо, впервые было заменено прославлением гражданских свобод в утерянной фреске Джотто в Цехе шерстящиков во Флоренции, на которой Брут прославлялся как воплощение республиканского правосудия (*Morpurgo S.* «Brutus «il buon giudice», nell'Udienza dell'Arte della Lana. — In: Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di Igino Benvenuto Supino. Firenze, 1933, с. 141 и сл.), а затем уже — в знаменитых аллегориях Амброджо Лоренцетти в Палаццо Публико в Сиене.

⁵³ *Swarzenski G.* Nicolo Pisano, табл. 16, 19—21, 26. О позднейшей литературе о Никколо Пизано: *Valentiner W.R.* Studies on Nicola Pisano. — «Art Quarterly», 1952, 15, с. 9 и сл.

⁵⁴ *Buch-Brown A.* Giotto: Two Problems in the History of His Style. — «Art Bulletin», 1952, 34, с. 42 и сл. (см., однако: *Panofsky*. Early Netherlandish Painting, с. 367).

⁵⁵ См.: *Curtius*, с. 84 и сл. Об Иоанне Солсберийском вообще: *Liebeschütz H.* Medieval Humanism in the Life and Writings of John of Salisbury (Studies of the Warburg Institute, XVII). London, 1950; ср. также «Введение» в кн.: *McGarry D.D.* tr. and ed. The Metalogicon of John Salisbury. Berkeley — Los Angeles, 1955; Eds. Millor W.J., Butler H.E., Brooke C.L.N. The Letters of John Salisbury (1153—1161), The Early Letters. London — Edinburg — New York, 1955. О движении, во главе которого стоит Иоанн Солсберийский, см. в дополнение к указ. соч. Курциуса: *Haskins*. The Renaissance of the Twelfth Century; *Renucci*. Op. cit.; *Liebeschütz H.* Das zwölfte Jahrhundert und die Antike. — «Archiv für

Kulturgeschichte», 1953, 35, с. 247 и сл.; *Paré H., Brunet E., Tremblay P.* La Renaissance du XII^e siècle: Les écoles et l'enseignement. Paris, 1933; *Faral E.* Les Arts poétiques di XII^e et du XIII^e siècle. Paris, 1924; *Raby F.J.E.* A History of Christian-Latin Poetry; idem. A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages. Oxford, 1934; *Hélin M.* History of Medieval Latin Literature. New York, 1949; *Bezold F. von.* Das Fortleben der antiken Götter im Mittelalterlichen Humanismus. Bonn, 1922.

О новых работах см. отличный обзор: *Ladner G.B.* Some Recent Publications of the Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance and on Byzantium. — «Traditio», 1954, 10, с. 578 и сл.

⁵⁶ *Kristeller.* The Classics and Renaissance Thought, с. 8 и сл. (с дальнейшими ссылками).

⁵⁷ «Ecce quaerunt clerici Parisii artes liberales, Aureliani auctores, Bononiae codices, Salerni pyxides, Toleti daemones, et nusquam mores...» (цит. в: *Renucci.* Op. cit., с. 134).

⁵⁸ О переводе научных и философских текстов в XII веке: *Haskins C.H.* Studies in the History of Mediaeval Science. Cambridge (Mass.), 1924; см. также: *Kantorowicz.* Kaiser Friedrich der Zweite, I, с. 312; II, с. 149. О возрождении римского права: *Vinogradoff P.* Roman Law in Mediaeval Europe. Изд. 2-е. Oxford, 1929; *Calasso E.* Lezioni di storia del diritto Italiano; Le fonti del diritto (Sec. Ve—XVe). Milano, 1948.

⁵⁹ *Faral.* Op. cit. Краткий список трактатов «Artes poeticae» (все они восходят к потерянному произведению Иоанна Солсберийского) можно найти в: *Hélin.* Op. cit., с. 202; а также: *Curtius.* Op. cit., passim, в частности, о Данте: с. 354 и сл.

⁶⁰ *Manitius M.* Op. cit., III. München, 1931; *Raby.* A History of Secular Latin Poetry, passim. О «Gesta Roberti Wiscardi» (Вильма из Апулии): *Manitius*, с. 606 и сл.; *Raby.* Op. cit., II, с. 154 и сл. Поэма о Матильде Тосканской (Доницио из Каноссы): *Manitius.* Op. cit., с. 662 и сл.; *Raby.* Op. cit., II, с. 155, «Liber de bello maioricano» или «Triumphus Pisanorum» (Генрик из Пизы): *Manitius.* Op. cit., с. 672; *Raby.* Op. cit., с. 156 и сл.; о Петре из Эболи и его книге: «Liber in honorem Augusti»: *Manitius.* Op. cit., с. 703 и сл.; *Raby.* Op. cit., с. 166 и сл. Стихотворения во всех упомянутых поэмах не выдерживают сравнения со стихами современных поэтов Франции или Англии, и нужно отметить, что леонинские гекзаметры, толкующие неаполитанскую фреску «Правосудие Фридриха II», перепечатанные Канторовичем (*Kantorowicz.* Kaiser Friedrich der Zweite, II, с. 89), еще значительно ниже, даже в пределах этого жанра.

⁶¹ *Raby.* Op. cit., II, с. 152 и сл.

⁶² Гвидо делле Колонне и его «Historia destructionis Troiae» ed. Graf-fin N.E., Cambridge (Mass.), 1936 [(франц. яз.) *Bayat A.* La Légende de

Troie à la cour de Bourgogne. Bruges, 1908]. Его многочисленные предшественники и потомки: см. литературу, приведенную в: *Atwood, Whitaker*. Op. cit., с. XXXVII и сл.; *Renucci*. Op. cit., с. 116, 182, а также: *Curtius*. Op. cit., с. 34; *Boutémy A.* Le Poème «Pergama flere volo» et ses imitations du XII^e siècle. — «Latomus», 1946, 5, с. 233 и сл. Несмотря на все новейшие исследования, старая диссертация Дунгера [*Dunger H.* Die Sage vom troianischen Kreig in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihre antiken Quellen (Programm des Vitzthumschen Gymnasiums). Dresden, 1869] до сих пор весьма полезна. Петрарка широко использовал «Mythographus III» в третьей книге «Африки» (описывая изображения классических богов, украшавших дворец царя Сифакса), что было замечено П. де Нолаком: *Nolhac P. de.* Pétrarque et l'humanisme. Paris, 1907, I, с. 103, 118, 158, 205. Также: *Liebeschütz H.* Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter (Studien der Bibliothek Warburg, IV). Leipzig — В., 1926, passim. О безусловно «современной» стилизации, которой Петрарка подвергал средневековые источники: *Panofsky E.* Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII). Leipzig — В., 1930, с. 10 и сл.; idem. Meaning in the Visual Arts, с. 155.

⁶³ Письмо Конрада из Хильдесхайма к Герборду можно найти в: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XXI, с. 193.

⁶⁴ *Bezold von.* Op. cit., с. 42; *Simon K.* Diesseitsstimmung in spätromanischer Zeit und Kunst. — «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», XII, 1934, с. 49; особенно блестящая статья Шапино: *Schapiro M.* On the Aesthetic Attitude of the Romanesque Age. — «Art and Thought», L., 1948, с. 130 и сл.

⁶⁵ О приобретении Фридрихом II классической скульптуры: *Kantorowicz.* Kaiser Friedrich der Zweite, I, с. 472; II, с. 210. О восторженной хвале, расточаемой аретинской посуде в «Libro della compisitione del mondo» («Книга о строении мироздания») Ристоро д'Ареццо, с интересным противопоставлением знатоков, почти сходящих с ума от восторга, и невежд, выбрасывавших драгоценные фрагменты, а также с удивительной фразой «...quelli artificii furono divini, o quelle vase descésaro di cielo» (или «эти художники были божественными, или эти вазы спускались с небес»): *Sclosser H. von.* Ueber einige Antiken Ghibertis, с. 152. Как ни странно, но Ристоро не упоминается в содержательной статье Вирнозовского: *Wiernozowdki H.* Arezzo as a Center of Learning and Letters in the Thirteenth Century. — «Traditio», 1953, 9, с. 321, и сл. О приобретении римских статуй Винчестерским епископом Генрихом и о деятельности магистра Григория Оксфордского: *Fedele P.* Sul Commercio delle antichità in Roma nel XII secolo. — «Archivio della

R. Società Romana di Storia Partia», 1909, 32, с. 465 и сл.; *Bezold von*. Op. cit., с. 48 и сл., 98; *Ross J.B.* A Study of Twelfth Century Interest in the Antiquities of Rome. — «Medieval and Historiographical Studies in Honor of J.W.Thompson», Chicago, 1938. с. 302 и сл.; *Rushforth G.McN.* Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae. — «Journal of Roman Studies», 1919, 9, с. 44 и сл.

Охрану и продажу римских древностей в XII веке (*Wentzel*. Antiken-Imitationen, с. 59 и сл.) не следует переоценивать. Первая, видимо, внушалась скорее политическими, чем художественными соображениями (так, например, колонна Траяна охранялась «в честь Церкви и римского народа»), а вторая была ограничена случайными покупками таких северных посетителей, как епископ Генрих Винчестерский (единственный упоминаемый случай), которого сами римляне, видимо, считали чужаком (Иоанн Солсберийский в: *Historia pontificalis*, XXXIX; соответствующие отрывки, цит. у Феделе, фон Бецоляда и Росса; недавно перепечатаны в: *Lehmann-Brockhaus O.* Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Scotland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307. München, 1956, II, 667, N 4760). Как правило, «торговля классическими древностями» отвечала не столько эстетическим запросам собирателя, сколько практическим потребностям строителя, которому были нужны антаблемента, капители, облицовка или, как Сугерию, колонны; эту деятельность можно сравнить с подрядчиком по аварийным работам (которого позднее назвали экспертом по разборке зданий «demolition expert»), но отнюдь не с торговцем художественными произведениями.

⁶⁶ О Хильдеберте Лаварденском см., например: *Manitius*. Op. cit., III, особенно с. 643 и сл., 853 и сл.; *Raby*. Christian-Latin Poetry, с. 265 и сл.; *idem*. Secular Latin Poetry, I, с. 317 и сл.; *Bezold von*. Op. cit., с. 46 и сл. О параллели между его «Par tibi, Roma, nihil» и «Antiquitez de Rome» Дю Белле см., например: *Renucci*. Op. cit., с. 105.

⁶⁷ О предполагаемой датировке «Graphia aurea Urbis Romae» и «Mirabilia Urbis Romae»: *Schramm*. Kaiser, Rom und Renovatio, II, с. 68 и сл., с. 104 и сл. По-видимому, они датируются так же, как и так называемый трактат «Heraclius de coloribus Romanorum», хотя и не столь поздно, как считает Шрамм (*Schramm*. Op. cit., II, с. 148 и сл., это исключается, ибо существует рукопись конца XI века в Рочестере, Нью-Йорк, опубли. Рихардсом: *Richards J.C.* A New Manuscript of Heraclius. — «Speculum», 1940, 15, с. 25 и сл.), но не моложе, как это утверждают многие другие. Профессор Бернгард Бишофф, которому обязаны убедительной датировкой равным образом спорной рукописи «Schedula diversarum artium», составленной Теофилом «Qui et Rugerus» (in: *Bischoff B.* Die Ueberlieferung des Theophilus-Rugerus nach

den ältesten Handschriften. — «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 3-te Serie, III/IV, 1952/53, с. 1 и сл.), любезно сообщил мне, что, по его мнению, первоначальная редакция «Heraclius...» едва ли старше середины XI столетия (что сделало бы ее примерно современной «Schedula») и была составлена на Севере (в Рейнской земле), но отнюдь не в Италии. Следует надеяться, что профессор Бишофф сам подробнее обсудит этот вопрос.

⁶⁸ In: *Curtius*. Op. cit., с. 57 и сл.

⁶⁹ О применении терминов «litterati» и «illitterati» см., например, одно из писем Вибольда из Стабло, которое перепечатано в «Bibliotheca rerum germanicarum», P. Jaffé (I, В., 1864, с. 283) и на которое обратил мое внимание профессор Вильям С. Хекшер. О тщеславии протогуманистов XII века см. замечание Вильгельма Ваттенбаха (приведенное в: *Raby*. Christian-Latin Poetry, с. 237, примеч. 3): «Вспоминается гуманистическая эпоха, когда мы видим, какого высокого мнения о себе и своих произведениях придерживаются эти поэты и их друзья, как они изображают из себя любимцев муз и беззастенчиво сулят друг другу бессмертие и вечную славу» (см. введение Э.Панофского к: ed. *Panofsky E.* Abbot Suger on the Abbey of St. Denis and its Art Treasures. Princeton, 1946, с. 31; перепеч. в: *Meaning in the Visual Arts*). О культе дружбы: *Raby*. Secular Latin Poetry, I, с. 333.

⁷⁰ О Марбоде Реннском: *Manitius*. Op. cit., III, с. 719 сл.; passim; *Raby*. Christian-Latin Poetry, с. 273 и сл.; idem. Secular Latin Poetry, I, с. 329 и сл. Чудесную латинскую поэму, частично цитированную и переведенную в тексте, можно найти в: *Patrologia Latina*, CLXXI, col. 1665 и сл. (ср. также другую поэму — там же, col. 1717, — целиком приведенную в: *Raby*. Secular Latin Poetry, I, с. 336). О тенденции ученых людей XII столетия удаляться в монастырское или сельское уединение см. истории жизни Марбода Реннского и Бальдерика Бургейльского (*Raby*. Christian-Latin Poetry, с. 273, особенно с. 278) и более специально: *Kantorowicz E.H.* Die Wiederkehr gelehrter Anachorese im Mittelalter. Stuttgart, 1937.

⁷¹ О возрождении Овидия после длительного забвения: *Lehmann P.* Pseudo-antike Literatur des Mittelalters (Studien der Bibliothek Warburg, XIII). Leipzig—В., 1927, с. 4 и сл., 89 и сл., особенно с. 92 и сл. (см. также отзыв Френкеля: *Fränkel H.* Ovid, A Poet between Two Worlds. Berkeley — Los Angeles, 1945, с. 169, примеч. 4). О его влиянии: *Rand E.K.* Ovid and His Influence. Boston, 1925, а также: *Ghisalberti F.* Mediaeval Biographies of Ovid. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1946, 9, с. 10 и сл. (со ссылкой на собственные и чужие труды). Об «Ovide moralise» во французских стихах и о его преемниках см. примеч. 82.

⁷² О средневековой мифографии: *Bezold von*. Op. cit.; далее: *Liebeschütz*. *Fulgentius Metaforalis*; *Panofsky, Saxl*. *Classical Mythology in Mediaeval Art*, passim; *Seznec*. Op. cit., с. 167 и сл. Для XII века можно добавить положенные на стихи «*Fabulae*» Гигуна, включенные в поэму о Трое Симона Капра Ауреа, большого друга аббата Сугерия, а также пространную версификацию «*Mitologiae*» Фильгенция, сделанную Бальдериком Бургейльским (*Abrahams P. Les Oeuvres poétiques de Baudri de Bourgueil*. P., 1926, ССХVI, с. 273 и сл.). О последнем: *Manitius*. Op. cit., III, с. 883 и сл.; *Lehmann P.* Op. cit., с. 10 и сл., 81—89 (псевдоэпиграфическая переписка между «Овидием» и «Флорусом», не включенная в изд. Р.Абрахам); *Raby*. *Secular Latin Poetry*, I, с. 347 и сл.

⁷³ Приводится у Ренуччи: *Renucci*. Op. cit., с. 108. О значительном развитии в XIV веке (Петрарка, Берхорий, так называемый «*Libellus di imaginibus deorum*» и пр.), см. примеч. 82.

⁷⁴ Бернард Морланский (*Bernardus Morlanensis, Bernardus Morlancensis, Bernardus Morvalensis* или, что надежнее всего, Бернард Ключинский), «*De contemptu mundi*», III, с. 318 и сл. (Ed. Hoskier H.C. L., 1929, с. 81): нападки на гуманистическую точку зрения начинаются со стиха 295: «*Quis modo Coelica sudat ut ethnica scripta doceri?*» [«Кто сейчас, исходя потом, изучает сочинения Целия как (сочинения) языческие?»]. Об авторе, который, невзирая на собственные возражения, отлично был знаком с классической литературой и с историей: *Manitius*. Op. cit., III, с. 780 и сл.; *Raby*. *Christian-Latin Poetry*, с. 315 и сл.; *Curtius*. Op. cit., с. 159.

⁷⁵ *Alanus de Insulis. Anticlaudianus*. — In: *Patrologia Latina*, ССХ, col., 491 и сл., в блестящем толковании Курциуса: *Curtius*. Op. cit., с. 127; Об Алане Лилльском: *Manitius*. Op. cit., особенно с. 794 и сл.; *Raby*. Op. cit., с. 297; *Idem*. *Secular Latin Poetry*, II, с. 15 и сл.

⁷⁶ Об Иосифе из Эксетера и Вальтере Шатильонском (и его последователях): *Manitius*. Op. cit., с. 649 и сл., 920 и сл.; *Raby*. *Secular Latin Poetry*, II, с. 132 и сл., 190 и сл., 204 и сл.

⁷⁷ Об «Элегии на тему об изгнании» Хильдебера Лаварденского: *Manitius*. Op. cit., с. 864; *Raby*. *Christian-Latin Poetry*, с. 268 и сл.

⁷⁸ In: *Anthologia Latina*, с. 786. О Матвее Вандомском: *Manitius*. Op. cit., с. 644 и сл. (в частности, о «Гермафродите» — с. 739); *Raby*. *Christian-Latin Poetry*, с. 304 и сл.; *Idem*. *Secular Latin Poetry*, II, с. (о «Гермафродите», со ссылкой на сомнения Фарала об авторстве Матвея, — с. 34).

⁷⁹ До того как Кид воспользовался этим эпизодом (смерть Зороаса: «*Alexandries*», III, 1623 и сл.), он был переведен белыми стихами Ни-

колосом Гримальдом для «Miscellany» Тоттеля 1557 года (in: *Baker H. Introduction to Tragedy. Baton Rouge (La.), 1939, с. 75 и сл.*). Об использовании другого, более существенного отрывка из «Alexandries» Вальтера (рассуждение Фортуны о человеческих поступках): *Rüegg W. Entstehung, Quellen und Ziel von Salutatis «De fato et fortuna». — Rinascimento, 1954, 5, с. 143 и сл.* Мало кто знает, что до сих пор звучащая как пословица и весьма правдоподобная строчка: «*Incidit in Scyllam qui vult vitare Charybdin*» («Попадает к Сцилле тот, кто хочет избежать Харибды») [правильно: «*Incidis in Scyllam cupiens vitare Charybdin*» («Желая избежать Харибды, ты попадаешь к Сцилле»)] — заимствована не из какого-нибудь классического автора, а из «Alexandries» (V, 301).

⁸⁰ «Песни о Леде» («Carmen de Leda»): *Manitius. Op. cit., с. 647 и сл.; Manitius. Op. cit.; Raby. Secular Latin Poetry, II, с. 313.*

⁸¹ О «Споре между Еленой и Ганимедом»: *Manitius. Op. cit., III, с. 947 и сл.; Raby. Secular Latin Poetry, II, с. 289 и сл.* В Средние века Ганимед был настолько типичным воплощением гомосексуализма, что некий прелат с такими наклонностями мог быть высмеян как «*ganimedior Ganimede*» (*Bezold von. Op. cit., с. 58, 101*); особо сильное место можно найти у Бернарда Морланского в «*De contemptu mundi*», III, с. 191 и сл. (*Hoskier, ed. Op. cit., с. 222, 246, ил. 73*). Показательно, что Ренессанс прославил того же Ганимеда как олицетворение восхождения души к абсолюту через красоту, что и было центральной темой неоплатонизма, поскольку его имя происходит от γάυνοςφαί («наслаждаться») и μῆδεα («ум») (*Panofsky. Studies in Iconology, с. 213 и сл., ил. 158, 169*).

⁸² Попытки, начавшиеся с первых лет XI века, снабдить «Метаморфозы» Овидия аллегорическим и в конце концов сугубо христианским смыслом (см. последний, весьма доступный обзор: *Lavin J. Cephalus and Procris. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1954, 17, с. 260 и сл., особ. с. 262 и сл.*) достигли кульминации между 1316 и 1328 годами в большой французской поэме, приписывавшейся в свое время такой прославленной личности, как Филипп де Витри. Ее текст цит. ниже как «*Ovide moralisé*» (в стихах) и опубл.: *Boer C. de. J.T.M. van 't Sant* в журн. «*Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde*», New Ser., XV (1915), XXI (1920), XXX (1931), XXXVI/XXXVII (1936), XLIII (1938); подобно «Метаморфозам» Овидия, текст делится на пятнадцать книг и предполагает знакомство с обликом, характером и значением классических богов. Это же относится и к двум сильно сокращенным прозаическим версиям этого сочинения, из которых одна попала в Париж (Национальная б-ка, MS. fr.137) и в Лондон (Британский музей, MS. Royal, 17. E. IV; In: *Saxl, Meier. Op. cit., I, с. 213 и сл.*), а другая,

написанная в 1466 году для короля Рене Анжуйского, в Рим (Б-ка Ватикана, Cod. Reg., 1680); за последнее время опубликована де Бором под заглавием «Ovide moralisé» (в прозе) в журн. «Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde» (New Ser, LXI, 1954).

Такая потребность в предварительном мифографическом осведомлении была удовлетворена благодаря «Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata» (или, короче, «Ovidius moralizatus»), латинскому прозаическому произведению, сочиненному, как уже упоминалось, Петром Берхорием (Пьер Берсюир) около 1340 года и переработанному около 1342 года (см. в дополнение к литературе: *Ghisalbersti F. L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire*. — «Studi Romanzi», 1933, 23, с. 5 и сл.; *Engels J. Etudes sur l'Ovide moralisé*. Diss. Groningen, 1945). Более ранняя версия трактата Берхория, первоначально предназначавшаяся в качестве пятнадцатой книги его «Reductorium morale» (в противоположность его более известному «Repertorium morale»), была очень рано вырвана из контекста. Она не только отдельно копировалась в многочисленных рукописях, но и была отдельно напечатана (ошибочно приписывалась некоему Томасу Валею, Уэли или де Валли) уже в 1509 году; в то время как первопечатное издание «Reductorium», содержащее только первые четырнадцать книг, не выходило до 1521 года. «Ovidius moralizatus» Берхория восполнял то, чего недоставало в стихотворном «Ovide moralisé»: ему было предпослано мифографическое «Вступление», в котором наиболее известные члены языческого пантеона были изображены графически и сопровождались тяжеловесной морализацией и которое в дополнение к материалу, отобранному из более ранних мифографов, включает значительное число «гуманистических» мотивов. Личный друг Петрарки, Берхорий широко использовал его поэму «Африка», увеличив число славословий с четырнадцати до семнадцати (путем добавления Вакха, Геркулеса и Эскулапа) и переставив их последовательность таким образом, что семь планетных божеств, в их астрономическом порядке, поставлены в начале перечня. Таким образом, это «Вступление» стало жить само по себе. Во-первых, оно было переведено на французский язык, и этот перевод послужил Введением к «Ovide moralisé» (в стихах) в копенгагенской рукописи (Thott 399, 2°), а также к французской прозаической версии, составленной как из латинского «Ovidius moralizatus», так и из его французских парафраз в рукописях в Париже (MS fr. 137) и Лондоне (MS. Royal 17. E. IV); она была напечатана Коларом Мансьоном в Брюгге в 1484 году и Антуаном Вераром в Париже в 1493 году (*Henkel M.D. Houtsmeden van Mansion's Ovide Moralise*. Bruges, 1484; Amsterdam, 1922; *Lavin*. Op. cit., с. 286 и сл.) Во-вторых, «Вступление» послужило основой для «более популярного» небольшого латинского

руководства, так называемого «*Libellus de imaginibus deorum*» (перепеч. по рукописи в Ватиканской б-ке, Cod. Reg., 1290; *Liebeschütz. Fulgentius Metaforalis*, с. 117 и сл.). В нем были упразднены бесконечные нравоучения, но было удвоено число персонажей благодаря добавлению Эола, Януса, Весты, Орфея, Персея и Цереры и благодаря замене единичного изображения Геркулеса его двенадцатью подвигами. Сравнимое только с «Генеалогией богов» Боккаччо (и это исключительно на почве Италии), мифографическое «Вступление» Берхория и его производные составляли важный источник информации всякий раз, как предстояло изобразить или описать классические божества (об этом: *Warburg. Op. cit.*, II, с. 627 и сл.). Недавно было показано, что его влияние распространилось даже на «Дом Славы» и «Повесть рыцаря» Чосера (in: *Wilkins E.H. Description of Pagan Divinities from Petrarch to Chaucer.* — «*Speculum*», 1957, 32, с. 511 и сл.). Сомнительно, однако, чтобы Чосер пользовался исключительно этим источником («*Libellus*»), который пришлось бы датировать до 1380 года, — предпочитая его каким-либо другим. Если ссылаются на то, что Чосер «согласен с «*Libellus*» в противоположность Берхорию» в том, что его Венера держит раковину в правой руке, а ее розы «одновременно и красные и белые», то при этом, он одинаково противоречит как «*Libellus*», так и Берхорию и, что важно, согласен с Петраркой, когда описывает Марса стоящим, а не сидящим на своей колеснице (*Africa*, III, 187: «*Curribus insistsens*»). Вместе с тем Чосер расходится со всеми, описывая «полное смуглое лицо» Вулкана и заменяя злополучную раковину Венеры небольшой лирой (*citole*). Таким образом, довольно рискованно связывать Чосера даже с «*Libellus*»: либо мы должны признать его знакомство с другими текстовыми или визуальными источниками, либо его способность к поэтической фантазии (если бы кто-нибудь стал утверждать, что замена *sana lamina* на *сопса maġina* восходит к второй половине XIV века, то остается предположить, что Чосер не понял рисунка, изображающего Венеру «с грифельной доской»). Что касается иллюстрированных рукописей и инкунабулы обсуждаемых текстов, то единственная иллюстрированная рукопись «*Libellus*» (Ватиканская б-ка, Cod. Reg. alt. 1290) была опубликована целиком в *Liebeschütz* (табл. XVI—XXXII). Что касается единственной иллюстрированной рукописи «*Ovidius moralizatus*» Берхория (Gotha, Landesbibliothek, Cod. Membr. I, 98), то она не содержит мифографического «Вступления», а другие иллюстрации никогда, насколько я знаю, не были воспроизведены, кроме как «Сирен» в книге XIV (*Panofsky E. Das erste Blatt...*, с. 29, ил. 25). Серия миниатюр, включенных в рукопись из Бодлейской б-ки в Оксфорде (MS Rawlinson B. 214, fols. 197 v—200; *Saxl, Meier. Op. cit.*, I, с. 395 и сл.; II, ил. 19, 20), в точности соответствует списку Берхория (см. синоптическую

таблицу в конце настоящего примеч.), за исключением одного листа, где изображены Нептун, Пан, Вакх и Плутон, отсутствующего между листами 199 и 200. Эти миниатюры, перемежающиеся с надписями, составляли, по-видимому, самостоятельную «книгу с картинками». Остальные рукописи можно разбить на следующие четыре группы.

А. Рукописи «*Ovide moralisé*» (в стихах), не находящиеся под влиянием Берхория; их иллюстрации пытаются передать истории Овидия в чисто повествовательном плане. Наиболее полный и, конечно, один из наиболее ранних примеров этой группы (хотя, по моему мнению, относящийся скорее к третьей, чем к второй четверти XIV столетия) — рукопись в Лионе (Муниципальная б-ка, MS. 742), которая содержит пятьдесят три миниатюры и наброска, где в числе других интересных изображений есть сцена «Сотворение Мира», в которой Бог, с крестообразным нимбом, как в христианских изображениях, создает Вселенную, между тем как Прометей, одетый в восточный наряд мудреца или пророка, оживляет человека при помощи факела. Продолжение традиции, представленной лионской рукописью, и ее дальнейшее развитие за счет как упразднения отдельных сюжетов так и их дальнейшей разработки можно видеть в Парижской рукописи (Национальная б-ка, MS fr. 871; около 1400 года), в которой сохранилось только четыре едва подкрашенных рисунка пером (все они, кроме заглавного, исполнены на отдельных листах), служащих фронтисписами к книгам I, IV и IX: «Сотворение Мира» (все еще очень близкое к лионскому, лист 4) на листе 1; очаровательная «Гора Геликон» (ср.: Лион, л. 87) на листе 116; «История Орфея и Эвридики» на листе 116; и «Орфей, приручающей зверей», на обороте листа 116.

Б. Рукописи французской прозаической редакции, сохранившиеся в Париже (Национальная б-ка, MS. fr. 137) и Лондоне (Британский музей, MS. Royal 17. E. IV), текст и иллюстрации которых также не находятся под влиянием Берхория (одна из миниатюр парижской рукописи воспроизведена в: *Henkel. Op. cit.*, с. 9; две миниатюры из лондонской рукописи в: *Saxl, Meier. Op. cit.*, ил. 22, 23).

В. Рукописи и инкунабула (уже упоминавшиеся), в которых французский перевод «Вступления» Берхория с полным комплектом иллюстраций предшествует либо «*Ovide moralisé*» (в стихах) (Копенгаген, Королевская б-ка, MS, Thott 399,2°), либо французской прозаической версии, составленной из перевода Берхория «*Ovidius moralizatus*» и из только что упоминавшейся парижско-лондонской редакции (о печ. изд. 1484 и 1493 годов: *Henkel. Op. cit.*). В обоих случаях повествовательные миниатюры или гравюры на дереве относятся к самому тексту, таким образом, их можно назвать «семнадцать мифографических картинок в духе Берхория».

Г. Тесно друг с другом связанное семейство рукописей стихотвор-

ного «Ovide moralisé», в которых «мифографические картинки в духе Берхория» (включая, что я хотел бы добавить в качестве поправки к сказанному мною в «Meaning in the Visual Arts», с. 157, изображение Аполлона в обществе того трехглавого чудовища, которое Петрарка отыскал у Макробия) совсем вытеснили повествовательные миниатюры, хотя на них нет ни ссылок, ни даже намек в тексте. Поэтому в рукописях такого рода количество картинок сведено с семнадцати до пятнадцати (благодаря исключению Кибелы и Эскулапа), а их порядок переставлен в соответствии с расположением поэм Овидия: так, например, Вулкан занимает четвертое место ради всем известной истории его мести Марсу и Венере, рассказанной у Овидия (VI, 1286—1371), Геркулес же занимает девятое место, как герой «Ovide moralisé» (IX, I — 1029). Во французских рукописях такого рода (Париж, Национальная б-ка, MS. fr., фиг. 373; Рим, Ватиканская б-ка, Cod. Reg. lat.; Женева, Публичная и Университетская б-ки, MS. fr. 176; все — около 1380 года) эти мифографические картинки служат фронтисписами для всех пятнадцати книг текста; между тем как в рукописях раннего XV века английского происхождения (Британский музей, MS. Cott. Julius, F. VII; о ней: Saxl, Meier. Op. cit., I, с. 215 и сл., ил. 21) они служат украшением того, что можно было бы назвать таблицей оглавления. В этом случае их последовательность снова изменена, с тем чтобы восстановить систему Берхория, в особенности в группе планетных богов в самом начале. Синоптическая таблица, показывающая эти различные последовательности, может оказаться полезной.

Петрарка, Африка, III 138—264	Берхорий, мифографическое «Вступление»:	«Libellus de imaginibus deorum»	Стихотворный «Ovide moralisé»	Стихотворный «Ovide moralisé»
1	2	3	4	5
1. Юпитер	Сатурн	Сатурн	Сатурн	Сатурн
2. Сатурн	Юпитер	Юпитер	Юпитер	Юпитер
3. Нептун	Марс	Марс	Юнона	Марс
4. Аполлон (Солнце)	Аполлон (Солнце)	Аполлон (Солнце)	Вулкан	Аполлон (Солнце)
5. Меркурий (с Горгоной и Персеом)	Венера	Венера	Плутон	Венера
6. Марс	Меркурий	Меркурий	Минерва (Паллада)	Меркурий

1	2	3	4	5
7. Вулкан	Диана (Луна)	Диана (Луна)	Диана (Луна)	Диана (Луна)
8. Пан	Минерва (Паллада)	Минерва (Паллада)	Вакх	Минерва (Паллада)
9. Юнона	Юнона	Пан	Геркулес	Геркулес
10. Минерва (Паллада)	Кибела	Плутон	Венера	Юнона
11. Венера	Нептун	Юнона	Меркурий	Вулкан
12. Диана (Луна)	Пан	Кибела	Марс	Нептун
13. Кибела	Вакх	Эол	Аполлон (Солнце)	Пан
14. Плутон	Плутон	Янус	Нептун	Вакх
15.	Вулкан	Вулкан	Пан	Плутон
16.	Геркулес	Нептун		
17.	Эскулап	Веста		
18.		Орфей		
19.		Вакх		
20.		Эскулап		
21.		Персей		
22—33.		12 подвигов Геркулеса		
34.		Церера		

При составлении таблицы автор использовал следующие рукописи: *Берхорий*, мифографическое “Вступление” (2) — Копенгаген, M.S. Thott, 399, 2^o (fols. 1—25v.); Брюгге, изд. 1484 (fols. 1—35v.); Оксфорд, MS. Rawlinson B. 214 (fols. 197v—200); “*Libellus de imaginibus deorum*” (3) — Рим, Cod. Red. lat. 1290, fols. 1—8a, fol. 5a; отмеченные между fol. 5 и fol. 6; стихотворный “*Ovide moralisé*” (4) — Париж, MS. fr. 373” Рим, Cod. Red. lat. 1480; Женева, MS. fr. 176; стихотворный “*Ovide moralisé*” (5) — Лондон, MS. Cotton Julius F. VIII

⁸³ См. изделия из слоновой кости из собрания Тривульцио (ныне в Археологическом музее в Милане); иллюстрация, например, в: *Morey. Early Christian Art*, ил. 82.

⁸⁴ Об этих двух описаниях (которые надо читать с тою же осторожностью, что и большинство поэтических хвалебных описаний): *Schlosser J. von. Schriftquellen zur Geschichte für karolingischen Kunst*. — «*Quellenschriften für Kunstgeschichte*», Neue Ser., IV. Wien, 1892, с. 384 и сл. N 1031—1032 и с. 377, N 1026. Особый интерес Теодульфа к классичес-

ким сюжетам подтверждается и его знаменитым описанием античной вазы, предположительно серебряной, с изображением подвигов Геркулеса (*Schlosser*, с. 427, N 1134; *Adhémar*, с. 10 и сл., с. 309 и сл.). Показательно, однако, что он извиняется за применение языческих названий в описании созвездий [in: *Schlosser*, N 1026: «Nec tibi displiceant gentilia nomina, lector;/Iste vetustatis mos datur a patribus» («Не погнушайся, читатель, языческими именами:/ древний обычай сей нам предками дан»)]. Ср. также: *Liebeschütz H.* Theodulf of Orléans and the Problem of the Carolingian Renaissance. — In: ed. *Gordon D.J.* Fritz Saxl, 1890—1948; A. Volume of Memorial; Essays. L., 1957, с. 77 и сл.

⁸⁵ Сочинение «*Excidium Troiae*» вопреки мнению его издателей не было иллюстрировано в каролингские времена. Миниатюры единственной иллюстрированной рукописи (Флоренция, Б-ка Риккардиана, MS 881, написаны скорее в Италии, чем в Испании), как показано в статье Л.Д.Этлингера, были свободно сочинены на основе текста не ранее XIII века. Основной поток иллюстраций к троянскому циклу начинается во второй половине XIII века в рукописях Бенуа-де-Сент Мор (самый ранний из известных нам примеров находится в Париже, в Национальной б-ке, MS. 1610, и датируется 1264 годом) и во французских компиляциях, отчасти основанных на «*Libri septem historiarum adversus paganos*» Орозия и известных под заглавием «*Le Livre de Orose*», «*Histoire ancienne*», «*Les Livres des histoires du commencement du monde*» и т.д. (одна из ранних иллюстрированных рукописей находится в Дижоне в Муниципальной б-ке, MS 562). Из французской прозаической версии «Истории Трои» известна только одна иллюстрированная рукопись (Париж, Национальная б-ка, MS. fr., 1612) конца XIII века. За последнее время некоторые более ранние иллюстрации, относящиеся к середине XI века, были открыты в рукописях первоначального латинского текста Орозия (*Ross D.J.A.* Illustrated Manuscripts of Orosius. — «*Scriptorium*», IX, 1955, с. 35 и сл.). Показательно, однако, что эти рукописи были, видимо, иллюстрированы любителями (по мнению Росса, самими переписчиками) и никакой связи друг с другом не обнаруживают, так же как и какого-либо более позднего влияния. Единственным исключением из правила, что ни один классический или светский текст не был заново проиллюстрирован в каролингское время, является, по-видимому, «*De universo*» Рабана Мавра, чья иллюстрированная рукопись была создана в Фульде в IX веке. Возможно, что эти каролингские рукописи были основаны на иллюстрированной копии «Этимологии» Исидора Севильского (хотя ни одна до нас не дошла). Даже если оригиналы миниатюр, сопровождавших текст Рабана, и не восходят к одному источнику, то для них или хотя бы для отдельных групп миниатюр должны были существовать позднеантичные прототипы. Это подтверждается

тем, что большое число таких групп имеет общие прототипы, служившие образцами и для других каролингских иллюстраций: *Panofsky E., Saxl F.* Dürers «Melencolia I»; Eine quellen- und typengeschichte Untersuchung (Studien der Bibliothek Warburg, II). Leipzig — В., 1923, с. 125 и сл.

⁸⁶ О новом толковании Земли как Сладострастия: *Adhémar*. Op. cit., с. 197.

⁸⁷ Об иллюстрированных рукописях «Энеиды»: *Panofsky E.* Meaning in the Visual Arts, с. 47, примеч. 20: особо о неаполитанской рукописи (Национальная б-ка, Cod. olim Vienna 58); *Courcelle P.* La Tradition antique dans les miniatures inédites d'un Virgile de Naples. — «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire», 1939, 56, с. 249 и сл.

⁸⁸ Об этих кубках: *Weitzmann-Fiedler J.* Romanische Bronzeschalen mit mythologischen Darstellungen... — «Zeitschrift für Kunstwissenschaft», 1956, 10, с. 109 и сл. (см. также: idem. A Pyramus and Thisbe Bowl in the Princeton Museum. — «Art Bulletin», 1957, 39, с. 219 и сл.).

⁸⁹ Мюнхен, Государственная б-ка (clm. 14271, fol. 11 v): *Liebeschütz.* Fulgentius Metaforalis, с. 44 и сл.; *Panofsky, Saxl.* Classical Mythology in Mediaeval Art, с. 25 и сл., ил. 39; *Seznoc.* Op. cit., с. 167 и сл., ил. 67. Р.Пфейфер в своей прекрасной статье (*Pfeiffer R.* The Image of the Delian Apollo and Apolline Ethics. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1952, 15, с. 20 и сл.) заявляет, что изображение Аполлона, держащего Трех Граций, в рукописи 14271, в конечном итоге восходит к изобразительному образцу, а не к тексту. Однако это маловероятно: во-первых, потому, что Аполлон держит Трех Граций в левой руке, в то время как он должен держать их в правой, согласно всем классическим источникам; во-вторых, потому, что Грации представлены в виде бюстов, в то время как во всех классических изображениях они даны в рост. Характерно, что рельеф Агостино ди Дуччо в Темпио Малатестиано в Римини, хотя еще находится во многих отношениях в зависимости от средневековых источников, возвращается к первоначальной традиции. Обо всем этом см. блестящую статью: *Kantorowicz E.H.* On the Transformations of Apolline Ethics. — *Charites, Studien zur Altertumswissenschaft (Festschrift Langlotz)*. Bonn, 1957, с. 265 и сл.

В противоположность западному искусству (в котором, насколько я знаю, новых изображений классических сюжетов не встречается до XI века) образцы подобного рода можно найти в византийских рукописях уже IX веке. Особенно любопытную серию примеров можно видеть в «Омилиях» Григория (Милан, Б-ка Амброзиана, Cod. E 49—50 inf.): *Weitzmann K.* Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton, 1951, с. 88 и сл., ил. 95—99. Неаполитанский «Вергилий», созданный в

Южной Италии в конце X века, сочетает иллюстрации, восходящие к классическим образцам, с теми, что возникли на основании текста, и потому может рассматриваться как занимающий промежуточную между Византией и Западом позицию.

⁹⁰ Париж, Национальная б-ка (MS. lat. 15158, fol. 47): *Panofsky, Saxl. Classical Mythology in Mediaeval Art*, с. 272; *Panofsky E. Meaning in the Visual Arts*, с. 43, ил. 8.

⁹¹ Оксфорд, Бодлеанская б-ка (Ms. Douce 195, «Roman de la Rose», fol. 150): *Saxl, Meier. Op. cit.*, с. 356, tab. LIV, ил. 139.

⁹² Мотив нимфы появляется в картине Пьеро ди Козимо; мотив обезьяны — в одной из фресок Палаццо Скифанойя в Ферраре (выполненной Франческо Косса и его мастерской): *Warburg A. Gesammelte Schriften. Leipzig — В., 1932, II*, с. 641; *Panofsky. Studies in Iconology*, с. 37 и сл.; *Janson H.W. Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance (Studies of the Warburg, Institute, XX). L., 1952, с. 291 и сл. и с. 317, примеч. 22.*

⁹³ Феррара, Палаццо Скифанойя. О мотиве пустых стульев: *Warburg. Op. cit.*, ил. 141.

⁹⁴ Женева, Публичная и Университетская б-ки (MS. fr. 176, fol. 216). «Венера с морским гусем» повторяется всюду, где мифографическое «Вступление» Берхория к «*Metamorphosis Ovidiana*» вторгалось во французские стихотворные рукописи «*Ovide moralisé*». Поэтому мы встречаем ее в начале Десятой книги в Париже (Национальная б-ка, MS. fr. 373, fol. 207v: *Warburg*, с. 640, ил. 113); в Риме (Б-ка Ватикана, Cod. Reg. Lat. 1480, fol. 218v) изображение Венеры принадлежит рубрике Пятой книги, а в Копенгагене (MS, Thott 399, 2°, fol. 148v) она образует фронтиспис к самой Пятой книге.

⁹⁵ В рукописи из Копенгагена (fol. 9v; свободно повторено в гравюре на дереве в изд. 1484 года, Брюгге, fol. 13v) изображение Венеры входит в серию классических божеств, иллюстрирующих французский перевод «Вступления» Берхория; о перепечатке этого текста: ed. Воер. *Ovide moralisé (Verhandeligen..., XLIII, 1938, с. 387 и сл.)*. Копенгагенская рукопись содержит два различных изображения Венеры, основанных на двух ошибочных прочтениях одного и того же текста. Этот же текст обязан своим существованием искажению одного места из Фульгенция, которое первоначально читалось: «*[Venus] concam marina portari pingitur*» («Венеру пишут несущейся на морской раковине»), но было изменено на: «*[Venus] concam marinam portare pingitur*» («Морскую раковину на седой от пены поверхности») (*Wilkins*, с. 531, примеч.). Только первая из этих версий, уцелевшая в позднесредневековых вариантах «*...graciis stipata et concha locata*» («Полная прелести и помещенная в раковину») (in: *Liebeschütz. Fulgentius Meta-*

foralis, с. 116), может быть правильной, что следует из классических параллелей в искусстве (*Brickoff M. Afrodite nella conchiglia*. — «*Bollettino d'Arte*», 2-nd Ser., 1929—1930, с. 563 и сл., ил. 1—4) и в литературе, как, например, у Тибулла: «*Et faveas, concha, Cypria, vesta tua*» (*Carmina*, III, 3, 34). Пассаж, соответствующий миниатюре с Венерой на fol. 9v. в копенгагенской рукописи в точности соотносится с тем местом в печатном издании, где написано: «*Venus... tenant en sa main une lamine dardoise aournye et environnee de roses et de flers*». Мне близка идея (хотя я вовсе на ней не настаиваю), что латинский переписчик, переделавший «*concam marginam*» Берхория в «*canam laminam*», был введен в заблуждение описанием Петрарки (*Africa*, III, 213), в котором о Венере сказано: «*concam lasciva gerebat*» («веселая, она неслась на раковине»). Следует обратить внимание на то, что латинский язык не имеет слова, в точности передающего наше «*slate*» («грифельная доска»), которое в его минералогическом смысле следовало бы описать словами «*lapis sectilis*» или им подобными.

⁹⁶ *Bezold von*. Op. cit., с. 39 и сл.; *Meyer C. Der Aberglaube des Mittelalters und der nächstfolgenden Jahrhunderte*. Basel, 1884, с. 57 и сл., по большей части основанное на «*De rebus metallicis*» (II, 3, 5) Альберта Великого.

⁹⁷ *Deér J. Das Kaizerbild im Kreuz*. — «*Schweizerische Beitrage zur allgemeinen Geschichte*», 1955, 13, с. 48 и сл. О сознательных изменениях значения, упомянутых в тексте: *Bezold von*. Op. cit., с. 40 и сл. Об особом случае камеи Посейдона и Афины: *Wentzel. Die grosse Kamee*. Полагаю, однако, что главный объект этого отличного этюда, камей с Посейдоном и Афиной из Кабинета медалей в Париже (*Wentzel*, ил. 34—37), не средневековое воспроизведение, а классический оригинал, подрезанный и переименованный в XIII веке. Аналогичная проблема (по без последующего изменения размеров) возникает при атрибуции превосходной ониксовой камеи из Шаффгаузена: обычно ее считают римским оригиналом, оправленным в XIII веке, между тем как Венцель с правоммерным сомнением предполагает возможность того, что сама гемма «*Werk Staufischer Gliptik*».

⁹⁸ О проблеме идолов вообще: *Heckscher. Sixtus III*, где идол в строжайшем смысле этого слова определяется как «Статуя плюс колонна». В этой связи интересно отметить, что в таких изображениях колонны имеют тенденцию сохранять классический облик, то есть они организованы при помощи базы, ствола и капители, даже тогда, когда, как в позднем северном готическом стиле, такие колонны не существовали в реальной архитектуре (см. интересное обсуждение в: *Forssman E. Säule und Ornament. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm*, 1956, с. 39 и сл.). Во многих случаях идолы свободно реконстру-

ировались, исходя из текстов, вместо того, чтобы исходить хотя бы частично из античных оригиналов; см., например, инспирированных текстами зооморфных богов во многих рукописях Григория (*Weitzmann K. Greek Mythology in Byzantine Art*, ил. 89—94), весьма недвусмысленно контрастирующих с великолепной классической Изидой в манускрипте Григория из Национальной б-ки в Париже (Ms. Coislin 239, fol. 122v): *idem.*, ил. 88. В «*Hortus deliciarum*» Герраде де Ландсберга, fol. 200 eds. Straub A. and Keller Y. *Herrade de Laudsberg. «Hortus Deliciarum»*. Strassburg, 1901, табл. XLIV) аллегория Идолопоклонства держит трех идолов на огромной колонне, которая красноречиво свидетельствует об обсуждавшейся здесь разнице. Исходя из хорошего знакомства Герраде с византийским искусством, это странное изображение может восходить к образцу типа «Козла из Менде» в иерусалимской рукописи Григория (MS. Taphou 14, fol. 313; ил. в: *Weitzmann. Op. cit.*, ил. 89), за исключением того, что центральная фигура заменена довольно «правдоподобным» Марсом. Что касается рельефа на центральном портале Парижской Нотр-Дам, где аллегория Идолопоклонства преклоняется перед классической камеей, увеличенной до потретного бюста натуральной величины: *Wentzel. Portraits «A l'Antique»*, с. 342, ил. 48а.

В частности, о «*Spinario*»: *Heckscher W.S. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Stuttgart, 1937, IV, с. 290 и сл., а также: *Ladendorf. Op. cit.*, с. 20 и сл.; *Adhémar. Op. cit.*, с. 189 и сл. Связь между «*Spinario*» и месяцем Мартом доказывается тем фактом, что этому месяцу приписывалось производство «жидкостей и разных недугов» («*humores variisque dolores*»). Скорее всего, «Приапейские» признаки «*Spinario*» (*mira magnitudine virilia*, что означает удивительные мужские размеры) — были близки описанию Марта, основанному на большом авторитете Исидора Севильского (*Etymologiae*, V, 23), и положены на стих уже в IX веке: «*Martius appellatur... quod eo tempore cuncta animantia agantur ad marem et ad concumbendi voluptatem*» («Март называется таким именем... потому что в это время все живые существа влекутся к супружеству и наслаждению») или «*Martius a Marte romano auctore vocatus, /Vel tunc quodque animal mare coire cupit*» («Марта названье от Марса идет, прародителя римлян, /Все живое тогда в браке стремится сойтись»); *Webster J.C. The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art*. Princeton, 1939, с. 114, 112.

⁹⁹ *Hamann R. The Girl and the Ram*. — «*Burlington Magazine*», 1932, 60, с. 91 и сл.; *Nordström F. Virtues and Vices on the 14th Century Corbels in the Choir of Uppsala Cathedral*. Stockholm, 1956, с. 94 и сл. Следует отметить, что часто бывает трудно установить, были ли в каждом конкретном случае классические мотивы скопированы непосредственно с античного оригинала или восприняты благодаря традиции. Я, на-

пример, склонен рассматривать охотничьи сцены на саркофаге из Эварзэ середины XII века (ныне в Музее Пилори в Ниоре), о котором писал Пикар (*Picard C. La Chasse à courre di lièvre. — Studia Antiqua Antonio Salač Septuagenario Oblata. Praha, 1955, с. 156 и сл., табл. VIII*) скорее как возрождение, чем как пережиток. Не всегда удастся установить, имеет ли такого рода мотив частное или более общее значение или даже имеет ли он в каждом конкретном случае тот или иной дополнительный смысл. Так, например, трудно решить, действительно ли мальчуганы верхом на кентаврах в Везеле и Шартре (*Adhémair, с. 267 и сл., ил. 95, 97*) изображают Хирона, обучающего молодого Ахилла, или же имеют общепринятое отрицательное толкование, о котором, *Bayet J. Le Symbolisme du cerf et du Centaure à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris. — «Revue Archéologique», 1954, 44, с. 21 и сл.* Что касается Шартра, то мне трудно согласиться с толкованием их как Хирона, потому что предполагаемый Ахилл, возможно, под влиянием «Мальчика с гусем», держит в левой руке довольно крупную птицу, в то время как Хирон, который обладал характером доброжелательным и мудрым, угрожает женщине луком и стрелой.

О символике всяких чудовищ и зверей см.: *White T.H. The Book of Beasts, Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century. N.Y., 1954, с. 271 и сл.* В качестве добавления: *Bernheimer R. Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive. München, 1931; Jalabert D. Recherches sur la faune et la flore romanes. — «Bulletin Monumental», 1935, 94, с. 71 и сл.; 1936, 95, с. 433 и сл.; 1938, 97, с. 173 и сл.; Wittkower R. Marvels of the East; A Study in the History of Monsters. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1942, 5, с. 159 и сл.; Janson. Op. cit.; Heckscher W.S. Bernini's Elephant and Obelisk. — «Art Bulletin», 1947, 29, с. 155 и сл.; Nordström F. Petersburg, Lincoln and the Science of Robert Grosseteste; A Study in Thirteenth-Century Iconography. — «Art Bulletin», 1955, 37, с. 241 и сл. Книга М.-М. Дэви (*Davy M.-M. Essai sur la symbolique romane (XII^e siècle). P., 1955*) несколько разочаровывает в этом и других отношениях.*

¹⁰⁰ Так в этих двух случаях можно предложить следующее пробное толкование. Из пяти медальонов, украшающих гробницу Арнульфа из Лизье, только четыре, изображающие профили языческих правителей, навеяны классическими монетами, между тем как длиннобородая голова в центре, изображенная в фас, была, по-видимому, просто придумана. Мне кажется вероятным, что четыре «языческие» головы изображают Четыре Царства (согласно «Книге пророка Даниила», 7), голова же в центре, таким образом, изображала «Ветхого деньми» (Даниил, 7:22), то есть Христа, чье Второе Пришествие отмечает начало Пятого, или Мессианского, Царства. Как раз около середины XII века

пророчество Даниила снова привлекло к себе внимание, а Четыре Царства и их цари (раньше обычно соотносившиеся с Вавилонско-Халдейским царством во главе с Навуходоносором; Индийским во главе с Дарием; Персидским во главе с Киром и Греко-Македонской империей во главе с Александром) заново истолковывались и изображались как Вавилонско-Халдейское во главе с Навуходоносором; Мидийско-Персидское во главе с Киром; Греко-Македонская империя во главе с Александром и Римская империя во главе с Цезарем или Августом (in: *Clemen P. Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf, 1916, с. 323 и сл.*).

Тимпан церкви св. Урсина в Бурже является одним из немногих романских тимпанов, разделенных на регистры. Снизу вверх на нем изображены Труды и Дни; охотничья сцена, вольно скопированная с римского саркофага, хранящего останки св. Лузория (Сен Людр) и до сих пор находящегося в аббатстве Деоль, около Буржа (*Adhémar, ил. 25*); а также сцены из басен, про злые поступки лисицы и волка, последний изображен в хорошо известной сцене его встречи с журавлем (in: *Porter K. Op. cit., ил. 1263; Adhémar, с. 164 и сл., ил. 24; Crozet R. L'Art roman en Berry. P., 1932, с. 299 и сл.*). Поскольку могила св. Лузория сделалась предметом организованного паломничества в X веке, ее воспроизведение на тимпане церкви св. Урсина как бы переносило часть славы св. Лузория на св. Урсина, первого епископа Буржа, который, согласно легенде, был близким другом св. Лузория. Как говорят, последний рукоположил св. Урсина и умер после этого на восьмой день, после чего св. Урсин похоронил его в римском саркофаге в Деоле. Согласно Францу Кюмону, сцена охоты на диких зверей, часто встречающаяся на римских саркофагах, символизировала постоянную борьбу человека со злом (*Cumont F. Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains. P., 1942, с. 449 и сл.*). Автор специально ссылается на языческий саркофаг из Деоле, так же как и на христианские саркофаги, на которых мотив охоты удержался по крайней мере по боковым сторонам, даже в том случае, когда на лицевой стороне изображался Христос среди апостолов.

Поэтому скульптор в Бурже вполне правомерно мог сочетать изображение Трудов и Дней, указывающих на природные циклы, с воспроизведением охотничьих сцен из саркофага св. Лузория, символизирующих нравственную борьбу человека; он даже позаботился о том, чтобы убрать из римского оригинала только одну фигуру, изображавшую поверженного охотника. Добавление сцен из басен как будто лишь подкрепляет такое морализирующее толкование, ибо как лисица, так и волк являются воплощениями черта; см. кроме bestiариев: *Hugh de St. Victor. De bestiis et alliis rebus. — In: Patrologia Latina, CLXXVII, col. 15 и сл. («istam autem figuram [scil. лисицы] diabolus*

possidet»)* и col. 59 («eius figuram [scil. волка] diabolus portat qui semper humano generi iugiter invidet, ac circuit Ecclesias fidelium ut mactet et perdat animas eorum»**). Журавль, с одной стороны, обозначал людей праведных, которые «создают в самих себе наставления писания к хорошей жизни» («in se praecepta scripturae bene vivendi formant»; *Hugh de St. Victor*. Op. cit., col. 39 и сл.).

¹⁰¹ О Шенграбенских рельефах: *Novotny K.A.* Zur Deutung der romanischen Bildwerke Schöngraberns. — «Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 1940, 7, с. 64 и сл.

¹⁰² О двуглавых и многоруких фигурах в немецких юридических книгах: *Amira K. von.* Die Dresdner Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. 1, 2. Leipzig, 1902, с. 25, со специальным упоминанием fol. 68b (табл. 136, верхняя ил.).

¹⁰³ Грешники, изображенные в Шенграбене, были хорошо известны Средним векам через Овидия (*Metamorphoses*, IV, 458 и сл.) и Сенеку (*Hercules furens*, V, 750 и сл.). Толкование Сизифа, Тантала и Иксиона как олицетворения Гордыни, Скупости и Сладострастия настолько типично и постоянно, что приведение частных источников было бы утомительным; так, например, для равенства Тантал-Скупость см.: *Bernardus Morlandensis.* De contemptu mundi, II, с. 869 и сл. ed. Hoeckier, с. 67), где автор говорит о скупом: «Он делается Танталом, не будучи им именован, только подразумевая его имя» («Fit sine nomine nominus omine Tantalus ille»); или, пересказывая через четыре столетия: *Andrea Alciati.* Emblemata, эмблема LXXXIV). Фразы, цит. в нашем тексте, заимствованы из прозаического «Ovide moralisé», 1466 (*Boer E. de.* Op. cit., с. 191, 195, 257). Интересно, что в тексте о Сизифе употребляется тот же глагол («trebucher» — «оступиться»), который Виллар де Оннекур применяет для определения самой Гордыни (*Ogieus*). Об интерпретации св. Бонавентурой грехов Гордыни, Скупости и Сладострастия как трех главных ветвей «древа грехов»: *Bloomfield M.* The Seven Deadly Sins, An Introduction to the History of a Religious Concept with Special Reference to Medieval English Literature. Michigan State College Press, 1952, с. 89, 371. О греховном использовании светской музыки: *Nordström F.* Petersburg, Lincoln and the Science of Grosseteste, 246 и сл. Один из лучших примеров можно найти в миниатюре псалтири XII века (Кембридж, Колледж св. Иоанна, MS. B. 18, fol. 1; ил. в: *Swarzenski H.* Romanesque Monuments, ил. 288), верхняя часть

* «ее внешностью дьявол обладает» — латин.

** «его внешность несет на себе дьявол, который всегда завидует роду человеческому и обходит верующих, чтобы осквернить и погубить их» — латин.

которой изображает Давида и его музыкантов, исполняющих священную музыку. По контрасту с ними внизу изображено чудище (вероятно, не медведь, а актер, одетый лесным человеком и олицетворяющий дьявола), которое бьет в барабан, в то время как одни фигуры соучаствуют в этом нечестивом музыкальном исполнении, а другие заняты акробатическим танцем, которым наслаждаются зрители-бездельники.

¹⁰⁴ О рельефах собора в Оксерре и их возможной связи с «Кладом св. Дидье»: *Adhémar*, с.283 и сл., ил. 114 (спящий Купидон); 116 (сатир и Геркулес); лучшие ил. ср.: *La Cathédrale d'Auxerre*. Ed. Tel., P., n.d., ил. 7, 10, 15.

¹⁰⁵ Слова Цицерона, цит. в тексте, можно найти в: «*De natura deorum*», III, 42 (цит. так же в: *Conti Natale*. *Mythologiae*, VII, I, P., 1605, с. 691). Слова Помпония Мелы («*Chorographia*», III, 46) цит. также в: *Gyraldus L.G.* *Opera omnia*. Leiden, 1696, I, col. 329); слова двух средневековых мифографов цит. в: *Bode G.H.* *Scriptores rerum mythicarum latini tres...* Celle, 1834, с. 23, 129. О миниатюрах Штутгартской псалтири: *DeWald E.T.* *The Stuttgart Psalter*, с. 71, fol. 93v (ср.: *Janson*, с. 18, табл. 1a).

¹⁰⁶ О Моденских рельефах: *Bertoni G.* *Atlante storico-artistico del Duomo di Modena*. Modena, 1921, табл. 17; *Ladendorf*, с. 86, примеч. 35, ил. 6, 7). О средневековом перетолковании классического Купидона как *Amor carnalis*: *Panofsky*. *Studies in Iconology*, с. 95, 107, ил. 84, 85, 88.

¹⁰⁷ *Hugh de St. Victor*. *Op. cit.*, col. 55. В «*Iconologia*» Чезаре Рипы ибис все еще остался атрибутом *infamia*.

¹⁰⁸ *Dolfen C.* *Der Kaiserpokal der Stadt Osnabrück*. Osnabrück, 1927: *Nordström F.* *Virtues and Vices*, passim, со ссылками на медальоны только самого *supra*.

¹⁰⁹ О влиянии камня с изображением «*Hercules Musarum*» не на один, а на целых два медальона на крышке императорского кубка: *Wentzel*. *Mittelalter und Antike*, с. 81 и сл., ил. 9—11; *Idem*. *Die grosse Kamee*, с. 74, ил. 51.

¹¹⁰ Вот как Аполлон описан в Кембриджском лапидарии (*Gonville and Caius College*, MS. 435); слова тем более подходящие, что они описывают классическую камею:

«En ceste pierre ot un seiel,
un Deu an guise de dancel:
Apollo numez esteit
Et une harpe se meins teneit».
«На этом камне печать
Бога в обличье юноши:
Имя ему Аполлон,
И у него в руках арфа».

(*Pannier L. Lapidaires français du XII^e, XIII^e et XIV^e siècles. Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes, CII. P., 1882, с. 147).*

¹¹¹ О капители с изображением бога Митры в Монреале: *Sheppard. The Iconology of the Cloister of Monreale*, с. 160, ил. 1; *Wentzel. Antiken Imitationen*, с. 55, ил. 29.

¹¹² О незнакомстве Ренессанса с истинной природой Митры: *Seznec*, с. 229, ил. 94 (из: *Johannes Herold. Heydenwelt. Basel, 1554*; ср. также: *Cartari V. Imagini dei Dei degli antichi. Venezia, 1571, с. 72*; в особенности: *Saxl F. Mithras, Typengeschichtliche Untersuchungen, B., 1931, с. 110*), а также: *idem. The Origin and Survival of a Pictoria; Type [The Mithras Reliefs]. — «Proceedings of the Classical Association», 1935, 32, с. 32 и сл.*); слова Джиральди («*Syntagmata*», VII, ср.: *Bode. Op. cit., с. 80, гл. 19*) можно найти в: *Gyraldus. Op. cit., I, col. 232*. О сельскохозяйственной интерпретации Команини: *Panofsky E. Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (Studien der Bibliothek Warburg, V). Leipzig — Berlin, 1924, с. 114, примеч. 238* (итал. пер.: *Idea. Firenze, 1952, с. 157, примеч. 69*), где имя Винченцо Картари должно быть заменено Лоренцо Пиньория, который, насколько нам известно, первый предложил правильное толкование рельефов с изображением Митры. Он видел образец, находящийся на римском Капитолии, в 1606 году и возвестил о своем открытии в дополнении к «*Imagini*» Картари, впервые опубликованном в Падуе в 1615 году (в венетском изд. 1674 года, с. 274 и сл.).

¹¹³ О Везеле, Бесс-ан-Шандессе и Шарлье: *Adhémar. Op. cit., с. 177 и сл., 205, ил. 78* (Бесс), ил. 93 (Везеле). О Бесс-ан-Шандессе см. также анонимную монографию: *Eglise de Besse, Monument historique, с. 16; Deshouillières F. Besse-en-Chandesse. — «Congrès Archéologique», 1924 (Clermont-Ferrand), с. 251 и сл.* Капитель, воспроизведенная у Адемара (ил. 78), на которой изображено ритуальное убийство вола или быка, соседствует с другой, изображающей двух мужчин, несущих животное, в котором сочетаются задняя часть барана с головой быка, так что все трое животных составляли, возможно, три части римского «*suovetaurilia*» (жертвоприношения). Что же касается сюжета тимпана (в отличие от фриза) над порталом в Шарлье, то относительно него существуют некоторые разногласия. Адемар считает этот сюжет «Тайной вечерей», а Э.Маль (*Mâle E. L'Art religieux du XII^e siècle en France. P., 1922, с. 421 и сл.*), видимо, справедливо отождествляет это изображение с «Браком в Кане» и связывает его с трактатом Петра Достопочтенного (*Adversus Petrobrusianos Haereticos. — «Patrologia Latina», CLXXXIX, особенно col. 796*, где описывается иудейская кровавая жертва и перечисляются те же животные, которые изображены на рельефе в Шарлье, и col. 802, где дается параллель между

«Тайной вечерей» и «Браком в Кане»), что, очевидно, не было замечено Адемаром. Интерпретация этой сцены как «Тайной вечери» легко объясняется ее композицией (с изолированной фигурой перед столом), схожей с традиционным изображением «Вечери Господней» (*Sena Domini*). С другой стороны, число участников сцены либо слишком мало, либо слишком велико (в зависимости от того, считать ли головы на заднем плане): только две фигуры по сторонам от Христа имеют нимбы; одна из них, под покрывалом, возможно, изображает Деву Марию; две обнимающиеся фигуры, несомненно, являются женихом и невестой. В связи с противопоставлением Евхаристии дохристианскому жертвоприношению следует обратить внимание на множество миниатюр XII века, в которых жертвоприношение сопоставляется с «Распятием» (или со встречей Ильи с бедной вдовой из Сарепты) или появляется в таком контексте, который делает *ipso facto* его значение. Один из трех примеров — это миниатюры знаменитой Большой Библии из Флореффа, которая в свою очередь восходит к Евангелиям из Авербоде: Льеж, Б-ка университета, MS, lat. 363, fol. 86v (*Gevaert S. Le Modèle de la Bible de Floreffa. — «Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art», 1935, 5, с. 17 и сл., ил. 8*); *Dodwell C.R. The Canterbury School of illumination 1066—1200. Cambridge, 1954, с. 87 и сл., табл. 58*. В книге Сварзенского (*Swarzenski H. Monuments of Romanesque Art, ил. 28*) сюжет миниатюры в Доверовской библии (Кембридж, Колледж Тела Христова, MA. 4, fol. 191v., *Dodwell, ил. 58a*) истолкован как «Св. Лука, убивающий своего зверя». В действительности эта миниатюра, хотя и находится в инициале «Евангелия от Луки», вне сомнения, изображает священника Ветхого Завета (возможно, Захарию, отца Иоанна Крестителя, с чьей истории и начинается Евангелие); подобное толкование убедительно подтверждает факт, который любезно сообщил мне профессор Фрэнсис Вормальд (*Wormald*), что шкура животного окрашена в красный цвет, намекающий на «*vasca rufa*» («красная голова») из стиха 9:2 (Евангелие от Луки), о чем, по словам аббата Сугерия («*De administratione*», XXXIII), неизменно вспоминали авторы XII столетия, когда обсуждали разницу между жертвоприношением Ветхого Завета и Евхаристией. Другим интересным примером XII века является миниатюра в Вердене (Городская б-ка, MS. 119, fol. 94), на которой изображена Синагога, убивающая животное (*Panofsky E. Studies in Iconology, ил. 79*). Нетрудно понять, что противопоставление дохристианского жертвоприношения и Евхаристии, видимо, утратило свою популярность после конца XII столетия. Одним из редких исключений, насколько я знаю, является голландская доска, датируемая примерно 1470 годом, Музея Бойманса в Роттердаме, служившая первоначально парой к «Сбору манны» (также один из многих прообразов Евхаристии), обе эти доски, вероятно, сочетались

с «Распятием» (*Haverkamp Begemann E. Een Noord-Nederlandse Primitief.* — «Bulletin, Museum Boymans Rotterdam», 1951, 2, с. 51).

¹¹⁴ Об истории различных памятников Вергилию в Мантуе: *Portioli A. Monumenti a Virgilio in Mantova.* — «Archivio Storico Lombardo», 1877, 4, с. 536 и сл.; *Müntz E. La Renaissance en Italie et en France.* P., 1885, с. 10, 345; *Burckhardt J. Die Kultur der Renaissance.* 10-te Ausg. Ed. Geiger E. Leipzig, 1908, I, с. 158, 339 и сл.; *Schlosser J. Vom modernen Denkmalkultus.* — «Vorträge der Bibliothek Warburg», 1926—27, с. 1 и сл.; *Jullian. La sculpture romane de l'Italie septentrionale,* ил. CXIII; *Franco-vich G. de. Benedetto Antelami, architetto e scultore, e l'arte del suo tempo.* Milano — Firenze, 1952, I, с. 99, 102, 108; II, ил. 183, 184; вышедшая недавно статья, в которой говорится о других памятниках знаменитым классическим писателям: *Frey D. Apokryphe Liviusbildnisse der Renaissance.* — «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», XVII, с. 132 и сл., особенно с. 158 и сл. Общеизвестно, что прекрасная статуя из красного мрамора в Палаццо Дукале, датировка которой (около 1215 г.) основана на стилистическом анализе, была создана раньше, чем гораздо более слабый, но лучше известный портретный бюст из белого мрамора, исполненный, вероятно, после 1227 года на Бролетто. Изображений третьего средневекового памятника Вергилию, якобы снесенного Карло Малатестой, не сохранилось. Однако даже в новейшей литературе связь обеих статуй с «grosso» 1257 года недостаточно оценена. То, что Фрей идентифицировал как «Христос во славе», — изображение на венецианских монетах *grossi*, является на самом деле довольно грубой копией со статуи из красного мрамора, за исключением скуфьи. А так как на монете 1257 года надписано: «MANTVE VERGILIUS», нынешние сомнения относительно тождества обоих мраморных портретов ни на чем не основаны. Действительно, статуя из красного мрамора обладала своего рода официальным статусом еще до того, как послужила моделью для монеты. Первоначально она стояла в Палаццо делла Раджоне (судебной палате), «куда каждодневно отправлялись судьи для вершения правосудия» («dove tutti i giorni i giudici si recavano a fare giustizia») и как бы освящала судебные заседания, подобно распятиям (или образам Троицы) в других средневековых городах или как в наши дни портрет королевы висит в судебных палатах Англии. Возложение подобной функции на Вергилия было возможным не только с точки зрения местного патриотизма, но и потому, что в его присутствии не могло быть высказано ни одно ложное свидетельство (существовала легенда, связывающая его со знаменитым «*Vocca delle Verità*» в Санта Мария ин Космедин).

¹¹⁵ Подделки под «*Augustales*» иллюстрированы в книге Канторовича (*Kantorowicz. Kaiser Friedrich der Zweite*, II, ил. 1, 3—6), коллек-

ция печатей опубликована Венцелем: *Wentzel H. Italienische Siegelstempel und Siegel all'antica im 13. und 14. Jahrhundert.* — «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1955, 7, с. 73 и сл.

¹¹⁶ *Adhémar*, с. 215: «...удивляешься, когда видишь, что с начала XIII века эта фигура внезапно совершенно исчезает». Адемар объясняет такое внезапное исчезновение статуй Константина тем, что отождествление статуи Марка Аврелия с Константином с XIII века стало ставиться под сомнение. Подобное исчезновение так хорошо согласовывалось с общим развитием готического стиля, что «тождество» с Марком Аврелием можно рассматривать лишь как дополнительный фактор. Следует отметить, что две хорошо известные конные статуи, созданные в Германии около середины XIII века («Всадник» в Бамбергском соборе и статуя Оттона II на рыночной площади в Магдебурге), не имеют никакого отношения к типу «Марк Аврелия — Константин» и что возрождение этого типа в период Ренессанса во Франции связано главным образом с влиянием гравюры Дюрера (В. 98), которая в свою очередь восходит к Леонардо да Винчи.

¹¹⁷ *Wormald F. Painting in Westminster Abbey and Contemporary Painting.* — «Proceedings of the British Academy», 1949, 35, с. 161 и сл.

¹¹⁸ *Curtius*, с. 84 и сл.; «Иоанн (из Солсбери) пересказывает здесь изложенное Цицероном («De officiis», I, 50) и восходящее к Посидонию и Исократу учение, согласно которому разум и речь (ratio и oratio), вместе взятые, образуют основу нравов и общества... Расцвет схоластики в XIII веке сделал этот гуманистический культурный идеал к северу от Альп несовременным. Но итальянский гуманизм XIV века придал ему новую жизнь. Между миром Иоанна Солсберийского и миром Петрарки существует духовное родство». О несхоластическом отношении Петрарки к поэзии в противоположность схоластическому отношению Данте см. выше.

¹¹⁹ Об Альберте Штадском (правильно названным Курциусом «эпигоном»: *Curtius*, с. 486): *Manitius*, III, с. 924; *Raby. Secular Latin Poetry*, II, с. 346; О «Philippid» Уильяма Бретонского и о «Gesta Ludovici Francorum Regis» Никола де Брея: *Manitius*, с. 923 и сл.; *Raby. Secular Latin Poetry*, II, с. 343.

¹²⁰ Список рукописей Теренция, иллюстрированных в XV веке: *Jones, Morey. The miniatures of the manuscripts of Terence*, с. 225.

¹²¹ Об изменениях в астрономических и астрологических иллюстрациях под влиянием арабских книжных миниатюр: *Saxl F. Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in der National-Bibliothek in Wien* («Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften», phil. — hist. Klasse, 1925/26),

1927, с. 19 и сл.; *Panofsky E., Saxl F. Classical Mythology in Mediaeval Art*, с. 238 и сл.; *Seznec*, с. 154 и сл. О Персее в особенности: *Saxl F.*, с. 36 и сл.; *Panofsky E., Saxl F.*, с. 240 и сл., ил. 22—24 (ср., однако: *Panofsky E. Albrecht Dürer. Princeton — N.Y., 1948*, с. 167, N 1711a).

¹²² Об изменениях в астрономических и астрологических изображениях под влиянием текстов Абу Масара, Михаила Скота и других: *Saxl F. Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellung im Orient und Occident. — «Der Islam», 1912, 3, с. 151; Panofsky E., Saxl F. Classical Mythology in Mediaeval Art*, с. 242 и сл.; *Seznec*, с. 156 и сл.; *Saxl, Meier*, I, с. XXXV, LXI и сл. О Меркурии в облике епископа: Мюнхен, Государственная б-ка, Clm. 10268, fol. 85 (*Panofsky E., Saxl F.*, ил. 27; *Panofsky. Studies in Iconology*, ил. 14; *Idem. Meaning in the Visual Arts*, ил. 14); о Меркурии в облике писца (встречается очень часто): Британский музей, MS. Add. 16578, fol. 52v. (*Seznec*, с. 159, ил. 62); о Меркурии в облике музыканта: Нью-Йорк, Б-ка Моргана, MS. 785, fol. 48 (*Panofsky. Early Netherlandish Painting*, с. 107, ил. 136; об образцах и копиях этой рукописи: *Saxl, Meier*, I, с. LXXII и сл.; 247 и сл.); о Юпитере в облике епископа см., например, рукопись: Вена, Национальная б-ка, MS. 2378, fol. 12v (*Seznec*, с. 157, ил. 61); о Юпитере в облике монаха (рельеф на Кампаниле во Флоренции): *Seznec*, с. 161, с. 63.

¹²³ О Сатурне «в шлеме» см., к примеру, рукописи: Мюнхен, Государственная б-ка, Clm. 10268, fol. 85 (см. предыдущее примеч.); Вена, Национальная б-ка, MS. 2378, fol. 12v (*Saxl. «Verzeichnis», II*, ил. 22). В буквальном соответствии с чтением: *caput galeatum amictu cooperatum* (см. рукопись: Вена, Национальная б-ка, MS. 2352, fol. 27; *Saxl. Beiträge*, ил. 28). Искажение подлинного текста «*caput glauco amictu cooperatum*», восходящего к «Энеиде» (VIII, 33; XII, 885), сохраненного в «*Mythographus III*» и повторенного у Петрарки в «*glauco distinctus amictu*» (*Africa*, III, 145), произошло, вероятно, при жизни Михаила Скота (умер в 1234 году), хотя было зафиксировано только сто лет спустя, а именно у Берхория, в его «*Metamorphosis Ovidiana*» (*Liebeschütz. Fulgentius Metaforalis*, с. 58; *Panofsky E., Saxl F. Classical Mythology in Mediaeval Art*, с. 242, примеч. 20).

¹²⁴ *Gaeta F. Lorenzo Valla: Filologia e storia nell'umanesimo italiano. Napoli, 1955.*

¹²⁵ *Nitze W.A. The So-Called Twelfth-Century Renaissance. — «Speculum», 1948, 23, с. 464 и сл. (цит. фраза — 466).*

¹²⁶ Париж, Национальная б-ка, MS. lat. 9428, fol. 43v. (*Weber L. Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen und Schriftproben aus Metzger Handschriften. Metz, 1912, ил. XXIII, 5*). Об амбивалентном и изменчивом отношении к Синагоге в средневековой литературе: *Schauch M. The Allegory of Church and Synagogue. — «Speculum», 1939, 14, с. 448.*

¹²⁷ Мюнхен, Государственная б-ка, clm. 13601, fol. 94 (ср.: *Panofsky. Studies in Iconology*, с. 110 и сл., ил. 78).

¹²⁸ Верден, Городская б-ка, MS. 119. Более раннее изображение Синагоги с завязанными глазами можно найти на витраже из Музея декоративных искусств в Париже (*Musée des Arts Décoratifs, Vitraux de France XI^e au XIV^e siècle. 2-me ed., P., 1953, ил. V*). Интересно, что практика заставлять евреев носить такую дискриминационную одежду, как общеизвестные «еврейские шляпы», была отмечена художниками еще за три четверти века до того, как это было записано в законе Иннокентия III (*Kisch G. Jewry-Law in Mediaeval Germany, Laws and Court Decisions Concerning Jews. N.Y., 1949, с. 116*).

¹²⁹ См. витраж Сугерия, изображающий фигуру Бога-Отца с семью голубицами на груди, которые символизируют Семь даров Св. Духа, правой рукой он венчает Церковь, а левой «разоблачает» Синагогу (*Panofsky. Abbot Suger, с. 194, ил. 15*).

¹³⁰ Иоанн Солсберийский. *Metalogicon*, III, 4. — *Patrologia Latina*, СХСІХ, col. 900; ed. McGarry, с. 167: «Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris incidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantesca». Об этих часто цитируемых словах Бернарда Шартрского: *Klibansky R. Standing on the Shoulders of Giants. — «Isis», 1936, 26, с. 147 и сл.; Curtius, с. 127*. Вполне возможно, что этот отрывок мог подтолкнуть художников изображать апостолов на плечах пророков. Главный аргумент в поддержку этому предположению — тот факт, что обсуждаемый нами мотив встречается на витражах северного трансепта Шартрского собора до его появления на «Княжеском портале» Бамберга и на витражах западного хора Собора в Наумбурге, опровергается двумя бесспорными памятниками, предшествующими шартрским витражам: купель в Мерзебургском соборе (*Beenken H. Romanische Skulptur in Deutschland. Leipzig, 1924, с. 86 и сл., ил 43, 44*) и, возможно, одна из капителей в церкви в Пайерне, примерно на полдороге между Берном и Лозанной (*Gantner J. Kunstgeschichte der Schweiz, I. Frauenfeld, 1936, с. 226 и сл., ил. 167*). С другой стороны, остается верным и то, отбрасывая сомнительную реконструкцию стенной росписи в Сан Себастьяне на Палатине в Риме (*Wilpert J. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten... Freiburg, i.B., 1916, II, ил. 513—515; IV, ил. 225, N 1*), что все вышеприведенные примеры относятся ко времени после не только жизни Бернарда Шартрского, но и даты создания «*Metalogicon*» Иоанна Солсберийского (значительно расширившего его в 1159 году), и, несмотря на некоторые противоречивые суждения, этот мотив был чужд византийскому искусству. Таким образом,

вполне возможно влияние сравнения Бернарда Шартрского на изобразительное искусство через иллюминированные рукописи. Так, Франкович (*De Francovich. Op. cit.*, I, с. 194 и сл.) обращается к этому мотиву в связи с изображением пророков, держащих медальоны, на которых изображены апостолы (Баптистерий в Парме), но не затрагивает проблем, поставленных упомянутым нами сравнением Бернарда Шартрского.

¹³¹ В дополнение к хорошо известному определению Виллара де Оннекура, назвавшего «римскую» гробницу «*li sepulture d'un sarrazin*» (fol. 6, ср.: *Adhémar*, с. 279), можно сослаться на фразу в Кембриджском лапидарии, где языческие боги названы «*des dieux sarrazinais*» (*Pannier*, с. 147).

¹³² *Liebeschütz. Das swölfte Jahrhundert und die Antike*, с. 271.

¹³³ Фон Бецольд (*Bezold*, с. 44), по-видимому, неверно истолковал две строчки из поэмы Абеяра, адресованной его (вероятно, воображаемому) сыну, «Астролябиусу», когда увидел в них возражение против классицистического изображения Христа или Девы Марии в стиле «Встреча Марии и Елизаветы» из Реймса. Спрашивая: «*Numquid amare potest ut Juppiter idola Christus/Aut sculpi ut Vesta nostra Maria volet?*» — Абеяра возражает не против изображений в классицистической манере, но вообще против изображений как таковых. Если *ut* в первом стихе может быть связан только с *amare*, а не с *Juppiter*, то *ut* во втором стихе относится к *sculpi*, а не к *Vesta*. Поэтому мы не должны переводить: «Может ли наша Мария быть изваянной так, чтобы походить на Весту?» Но должны переводить: «Может ли наша Мария пожелать быть изваянной так, как Веста?»

¹³⁴ Об этих стихах Фулько из Бовэ, в которых своеобразно сочетается сильное эмоциональное впечатление с попыткой антикварного анализа: *Bezold*, с. 38 и сл., с. 96; *Liebeschütz. Fulgentius Metaforalis*, с. 14; *Manitius*, III, с. 836 и сл.; *Adhémar*, с. 104 и сл., с. 311 и сл. В этой связи следует также упомянуть поэму Бальдерика Бургейского. Описывая бесспорно подлинный сон, эта поэма, помимо того что служит материалом для психоаналитических упражнений, свидетельствует о том «бесовском» увлечении античностью, которое сковывало сознание культурного северянина (*Abrahams. Les Oeuvres poétiques*, XXXVII, с. 19 и сл., ср.: *Manitius*, III, с. 88 и сл.). В необычайно бурную ночь, сильно измученный физически и морально Бальдерик засыпает беспокойным сном и видит себя едущим по мосту, который, внезапно затрещав, низвергает его в широкую и бурлящую реку. Когда он попытался схватиться за скалу на одном из ее берегов, кусок этой скалы обламывается, остается в его руку и оказывается «камнем, искусно высеченным древним художником, как бы в образе живого льва» (Мисс Абрахамс, безусловно, ошибается, думая об этом камне, который не-

двусмысленно называется «*saxum evecctum de saxis*», как о резном камне, а не как о большом высеченном куске скалы). Несмотря на свое бедственное положение, Бальдерик не может им налюбоваться [«*Admiror lapidem, lapidi studiosus inhoerens;/Admiror formam, mirari quippe licebat/Otia miranti fuerant haec atque natanti*» («Я удивляюсь камню, склоняясь над ним в жажде знания;/удивляюсь его форме, ибо дозволено удивляться — /таков был отдых для удивляющегося и недоумевающего» (дословно — «плавающего»)], но в конце концов отрывается от него и пытается добраться до другого берега, невзирая на волны и минув град падающих камней. В последнее мгновение течение бросает его на огромную восьмигранную колонну из чудесного полированного паросского мрамора, возвышающуюся над рекой на высоту роста «двенадцати мужчин» и увенчанную сферой, но ему удается ее столкнуть «своим левым плечом», так что она исчезает в воде и больше не мешает ему на пути к спасению.

¹³⁵ Об этой истории, чудесно рассказанной Лоренцо Гиберти: *Schlosser von. Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, I, с. 63; II, с. 189 и сл. По поводу более ранних легенд о Венере: *Bezold*, с. 62 и сл.; *Huet G. La Légende de la statue de Vénus*. — «*Revue de l'Histoire des religions*», 1913, 68, с. 193 и сл.

¹³⁶ О различии в отношении к античности Средних веков и Ренессанса прекрасно сказал Сэнфорд (*Sanford E.M. The Study of Ancient History in the Middle Ages*. — «*Journal of the History of Ideas*», 1944, 5, с. 21 и сл.): «Убеждение в единстве истории привело к недооценке анахронизма и закрыло многие возможности исторического критицизма; но в то же время оно спасло Древний мир от впечатления нереальности, которой он обладает для многих современных ученых» (с. 22). Более поздняя статья того же автора: *The Twelfth Century-Renaissance or Proto-Renaissance?* — «*Speculum*», 1951, 26, с. 635 и сл.

¹³⁷ *Panofsky. Meaning in the Visual Arts*, с. 295 и сл., особенно с. 302 и сл.

¹³⁸ *Nitze*, с. 470 и сл.: «Остается фактом, что классический элемент в ней (в цивилизации XII века. — *Э.П.*) был главным образом фоном и как бы расцветкой для тем, которые были привычными в практической жизни столетия, а не заимствованы из античности... Конечно, Средние века и Ренессанс не исключают друг друга... Но в каждую эпоху ударение ставилось на разные аспекты исторической картины: в одной — на продолжение классики как на подготовку к христианским рыцарским идеалам, а в другой — на разрыв с ближайшим прошлым и на возвращении к Утопии классического мира».

Глава III

¹ *Vasari*, I, с. 247. Указанная у Вазари дата рождения Чимабуэ кажется излишне ранней, но, скорее всего, верна. Дата его смерти неизвестна, хотя он еще работал в 1302 году.

² О Пифагоре Регийском: *Плиний*. Естественная история, XXXIV, 59 (*Overbeck J.* Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen. Leipzig, 1868, с. 93, N 499); об Аристиде Фиванском: *Плиний*, XXXIV, 98 (*Overbeck*, с. 336, N 1779). Переводя слова об умирающей матери, я следовал рукописной традиции: «Intellegiturque sentire mater et timere, ne emortuo lacte sanguinem lambat» (предполагать еще одно «е» после «emortuo» кажется излишним, поскольку «emortuo lacte» легко понять как абсолютный творительный падеж. Если бы интерполяция предлога была необходима, «pro» больше подошло бы, чем «е»). В барочной живописи изображение этого жуткого сюжета встречается очень часто, и Джованни Баттиста Марино в своем «Избиении младенцев» создал столько вариаций на эту «молочно-кровавую тему», сколько их создал Бетховен на маленький вальс Диабелли.

³ Выражение «der unmittelbare Vorläufer» («непосредственный предшественник») принадлежит Эртелю: *Oertel*, с. 53. О Чимабуэ см. далее: *idem*, с. 44 и сл., с. 47 и сл., с. 215; *Benkard*. Op. cit.; *Nicholson A.* Cimabue. Princeton, 1932; *Salvini R.* Cimabue. Roma, 1946; *Kleinschmidt B.* Die Basilika San Francesco in Assisi (в дальнейшем: *Kleinschmidt*. Die Basilika). В., 1915—1928 (том 2-й издан повторно отдельно под загл.: Die Wandmalereien der Basilika San Francesco in Assisi. В., 1930); *Sinibaldi G., Brunetti G.* Pittura Italiana del Duecento e Trecento; Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937. Firenze, 1943, passim, особенно с. 253 и сл.). Репродукции большинства произведений, упоминаемых в этой главе, можно найти в: *Marle R. van.* The Development of the Italian Schools of painting. The Hague, 1923—1938.

⁴ *Vasari*, I, с. 366. Если верить ему, Маргаритоне (вернее, Маргарито) работал в епископском дворце в Ареццо, но «следовал проекту Арнольфо ди Лапо (или ди Камбио)»; о постройках, приписываемых самому Маргаритоне, Вазари говорит, что «они незначительны» («Non sono d'importanza»).

⁵ *Panofsky*. Das erste Blatt... — In: Meaning in the Visual Arts, с. 169 и сл., особенно с. 221 и сл.). Чтобы подчеркнуть параллелизм между «уже-более-не-совсем-готическим» Арнольфо и «уже-более-не-совсем-византийским» Чимабуэ, Вазари заявляет, что Арнольфо научился «искусству рисунка» у Чимабуэ.

⁶ *Vasari* (I, с. 305, 313 и сл., 312) уверяет, что Никколо Пизано

работал «вместе с некими немцами» над фасадом собора в Орвьето (начатым через много лет после его смерти), превзойдя не только этих немцев, но и свои собственные работы; что Джованни Пизано создал свою кафедру в церкви Сант Андреа в Пистойе, соревнуясь (рег сопсоггенза) с другой кафедрой, воздвигнутой в другой церкви (Сан Джованни Эвангелиста) «немцем, которого не очень за нее хвалили», и что группа немцев примкнула к нему в Ареццо «скорее для образования, чем ради выгоды», вследствие чего они сделались достаточно опытными, чтобы поступить на службу к Бонифацию VIII в Риме.

⁷ *Weinberger M.* The First Facade of the Cathedral of Florence. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1940—1941, 4, с. 67 и сл., особенно с. 78 и сл.

⁸ *Weinberger.* Op. cit. Он же показывает, что скульптура, предназначенная для фасада Арнольфо, обязана своим «пизанским» характером традиции, которую Никколо установил в Лукке. О школе Никколо Пизано вообще: *Valentiner.* Op. cit.; *Swarzenski G.* Nicolo Pisano, с. 68 и сл. (с разумным выводом, что по сравнению с эпохальным значением стиля Никколо «территориальный круг его воздействия относительно невелик»). Необходимо отметить, что великолепный фрагмент главного алтаря Сиенского собора (*Swarzenski*, с. 70, ил. 126) представляет собой не четырехморфную фигуру, как образцы, приведенные там же (ил. 51), но довольно редкий сюжет, изображающий Деву Марию в окружении символов четырех евангелистов.

⁹ Об этих исключениях см., например: *Panofsky.* Early Netherlandish Painting, с. 365, примеч. 20¹; *Winkler F.* Paul de Limbourg in Florence. — «Burlington Magazine», 1930, 56, с. 94 и сл.

¹⁰ Об обширной литературе, посвященной Дуччо и Джотто: *Oertel*, особенно с. 45 и сл., с. 90, 121—127, 216 (Дуччо); 62—111, 128 и сл., 218 и сл. (Джотто); *Sinibaldi, Brunetti*, с. 107 и сл. (Дуччо); 301 и сл. (Джотто). После отличной книги Бранди (*Brandi C.* Dussio. Firenze, 1951) была опубликована интересная новая реконструкция главного произведения мастера: *DeWald E. T.* Observations on Duccio's Maestà. — Late-Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend. Princeton, 1954, с. 362 и сл.

¹¹ *Oertel*, с. 41 и сл., 214 и сл.; *Sinibaldi, Brunetti*, passim, особенно с. 107, 115.

¹² *Paatz W.* Die Gestalt Giottos im Spiegel einer zeitgenössischen Urkunde. — Eine Gabe der Freude für Carl Georg Heise zum 28.VI.1950. В., 1950, с. 85 и сл. (ср.: idem. Die Bedeutung des Humanismus für die toskanische Kunst des Trecento. — «Kunstchronik», 1954, 7, с. 114 и сл.). Значение документа заключается не столько в том факте, что худож-

ник помимо того, что его называли знаменитым и возвеличивали в торжественных выражениях, получил право административного, финансового и художественного контроля над большим собором, сколько в том, что этот художник был живописцем, а не архитектором. Паатц ссылается на тот факт, что очень похожий титул был дарован в 1284 году Эрвину фон Штейнбаху, главному архитектору Страсбургского собора («gubernator fabricae ecclesie Argentinensis»). Считаюсь с заслугами Джотто, его назначение было признанием *de facto* статуса, достигнутого живописью во Флоренции XIV века. *De jure* и в принципе, независимо от индивидуальных случаев, этот статус был признан в 1378 году, когда живописцам, до того приписанным к *arte dei medici e speziali*, было разрешено образовать самостоятельную ветвь той же гильдии, поскольку профессия их «достигла большого значения в жизни государства и являлась достаточно зрелой для жизни государства» («aveva conseguito una grande importanza nella vita dello stato, ed appariva già maturo per la vita dello stato»); цит. по: *Meiss. Painting in Florence and Siena after the Black Death*, с. 63, примеч. 16).

¹³ О Пьетро Каваллини (работал в 1270 году и все еще здравствовал в 1316 году) и его связях с более ранним этапом римского искусства на примере фресок в Гроттаферрата: *Oertel*, с. 57 и сл., с. 217.

¹⁴ *Buschbeck E.H. Ueber eine unbeachtete Wurzel der maniera moderna. — Festschrift für Jullius Schlosser zum 60. Geburtstage. Zürich — Leipzig — Wien, 1927, с. 88 и сл.*

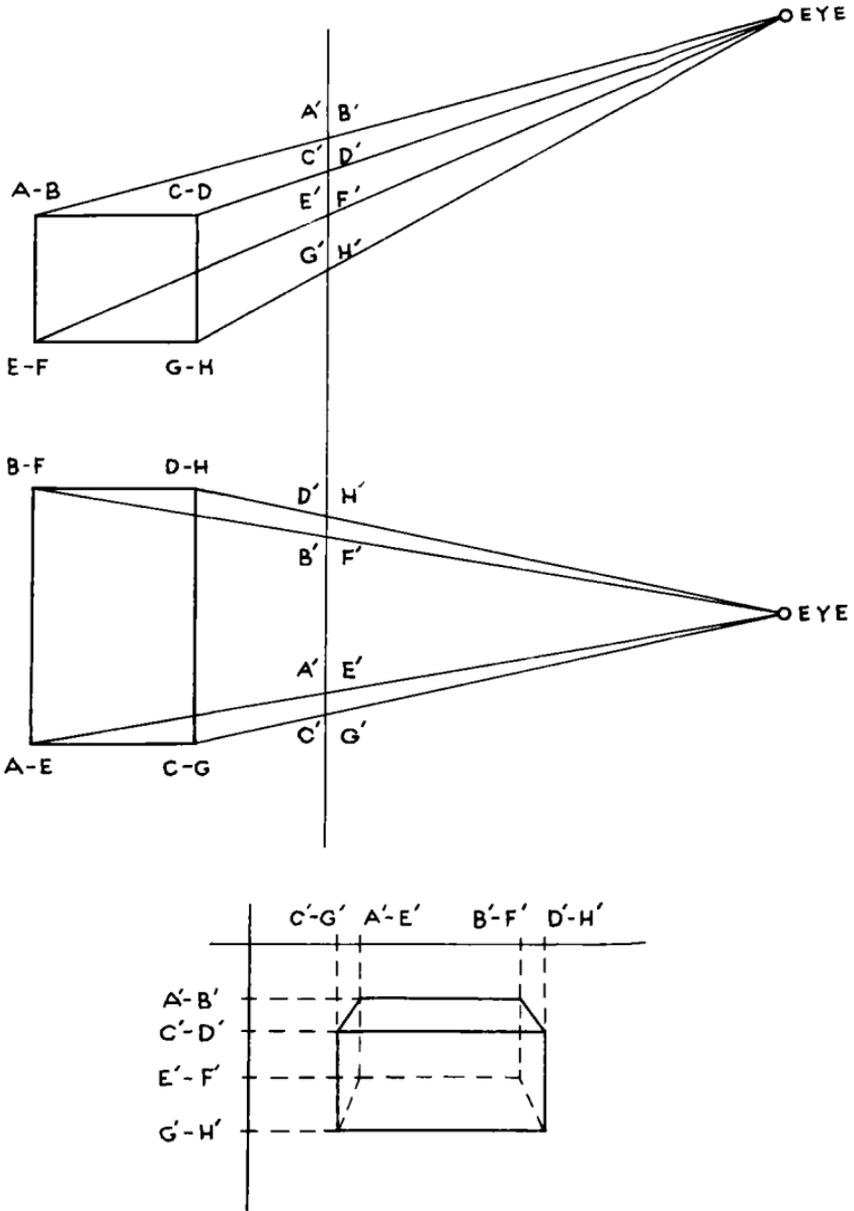
¹⁵ *Alberti. De pictura. Ed. Janitschek, с. 69; ed. Mallè, с. 65; «Et sappiano [i pittori] che con sue linee circuiscono la superficie et quando empiono di colori e luoghi descritti niun altra cosa cercarsi se non che in questa superficie si presentino le forme delle cose vedute, non altrimenti, che se essa fusse di vetro tralucente».* Перевод Спенсера не совсем точен не только в передаче глагола «circuire» (что не то же самое, что «circumcrivere» или «descrivere»), но и в том, что он превращает описание того, что живописцы делают («niun altra cosa cercarsi se non...»), в указание на то, что они должны делать («they should only seek...»). Другое место (*ibid. Ed. Janitschek, с. 79; ed. Mallè, с. 70; Spenser, с. 56*): «Scrive uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello que quivi sarà dipinto».

¹⁶ О проблеме перспективы в классическом искусстве: *Kern. Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion; Panofsky E. Die Perspektive als symbolische Form, с. 258 и сл., особенно с. 265 и сл., 270 и сл., 305 и сл.; Schild Bunim M. Space in Medieval Painting and the Fore-runners of Perspective. N.Y., 1940, с. 12—37, ил. 2—9, 74; Ivins W.M. Art and Geometry. Cambridge (Mass.), 1946; Panofsky. Early Netherlandish Painting, с. 9 и сл., с. 362, примеч. 3², с. 363, примеч. 12; Bock E.*

Binokularperspektive als Grundlage einer neuen Bilderscheingung. — «Alte und neue Kunst, Wiener Kunstwissenschaftliche Blätter», 1953, 2, с. 101 и сл.; idem. Perspektivische Bilder als Wiedergaben binokularer Gesichtsvorstellungen. — Ibid., 1954, 3, с. 81 и сл.; *Schweitzer B.* Vom Sinn der Perspektive. Tübingen, 1953; *Williams Lehmann P.* Roman Wall Painting from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art. Cambridge (Mass.), 1953, с. 147 и сл.; *Ong Walter J.* System, Space and Intellect in Renaissance Symbolism. — «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance; Travaux et Documents», 1956, 18, с. 222 и сл.; *Bianchi-Bandinelli R.* Osservazioni storico-artistiche a un passo del «Sofista» Platonico». — «Studi in onore di Ugo Enrico Paoli». Firenze, 1956, с. 81 и сл.; *Blanckenhagen P.H. von.* Narration in Hellenistic and Roman Art. — «American Journal of Archaeology», 1957, 61, с. 78 и сл. (с особым упоминанием «Ландашфтов Одиссея»); *White J.* Developments in Renaissance Perspective. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1949, 12, с. 58; 1951, 14, с. 42 и сл.; idem. Perspective in Ancient Drawing and Painting (Society for the Promotion of Hellenic Studies, Supplementary Paper, N 7). L., 1956. Его же очень важная книга (Idem. The Birth and Rebirth of Pictorial Space. L., 1957) появилась слишком поздно, чтобы я успел ее просмотреть. Труд Д.Джозеффи (*Giuseffi D.* *Perspectiva artificialis; Per la storia della prospettiva.* Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, 1957, 7) известен мне только по краткому отчету в журн.: «Sele Arte», 1957, июль—август, 4, с. 49 и сл. Бьянки-Бандинелли, Уайт и Джозеффи (но не Швейцер) усматривают знакомство с перспективой, более или менее совпадающей с перспективой Брунеллески, у классических авторов и в античных памятниках. Как известно, я против этого утверждения, так как я не могу поверить в то, что греко-римские живописцы были знакомы с центральной проекцией на плоскости и что греческие и римские авторы, знакомые с «аксиомой угла», понимали перспективу именно так. Совсем недавно проф. Карл Леманн любезно обратил мое внимание на слова Филострата в его «Картинах» (1, 4, 2), которые усугубили мое упрямство. Описывая группу солдат, уходящих вдаль, Филострат говорит: *δεῖ γὰρ χλεπεθεῖν τοὺς ὀφθαλμοὺς τοῖς ἐπιτηδείοις χόχλοις δυναπρόνταξ.* В противоположность вольному переводу в The Loeb Classical Library, где *χόχλοις* передано как «receding planes», фраза эта может быть переведена только следующим образом: «Так как необходимо обманывать зрение, которое движется вглубь, следуя соответствующим кругам». Иными словами, автор думает о движении в глубину в системе концентрических кругов (как сиденья в амфитеатре), а не в системе параллельных плоскостей.

¹⁷ *Lange, Fuhse*, с. 319, строка 11 и сл.

¹⁸ О построении Филиппо Брунеллески, известном как *costruzione legittima*, что означает правильное построение, см., например: *Panof-*

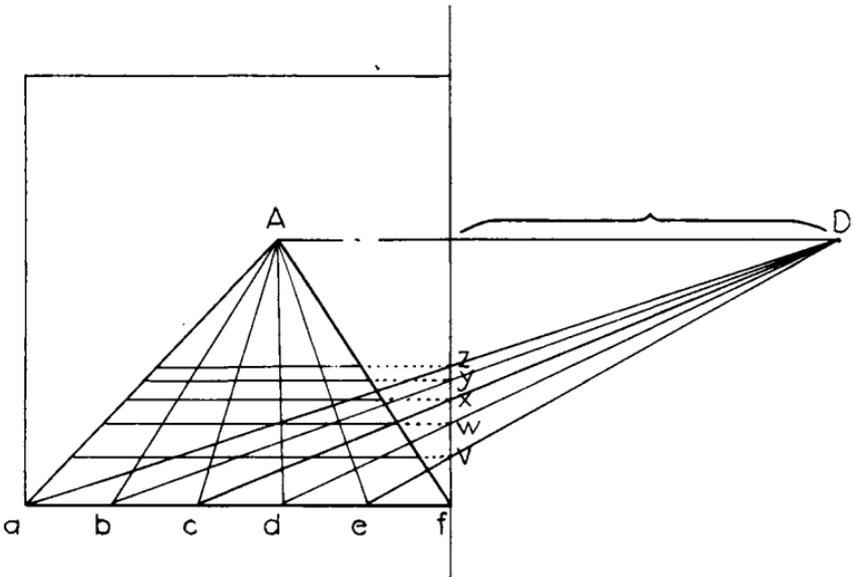


Перспективное построение параллелепипеда согласно *Costruzione Legittima* (возможно, открытой Брунеллески около 1420).

sky E. Die Perspektive als symbolische Form, с. 258 и сл.; idem. The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory. — «Studies of the Warburg Institute», L., 13, 1940, с. 93; idem. Albrecht Dürer, с. 249 и сл.; в последнее время появился блестящий анализ Краутхеймера (в сотрудничестве с Т. Краутхеймер-Хесс): *Krautheimer R. Lorenzo Ghiberti*. Princeton, 1956, с. 229 и сл. Действуя как архитектор, привыкший мыслить в представлениях плана и ортогоналей, Брунеллески начал с двух подготовительных рисунков, а именно с общего плана и ортогонали всей зрительной системы. На обоих рисунках «зрительная пирамида» изображена при помощи треугольников, вершины которых упираются в точку, представляющей глаз, картинная же плоскость, пересекающая «зрительную пирамиду», дана вертикально. На основном плане предмет или предметы изображены на горизонтальном чертеже, а в ортогонали — на вертикальном. Когда оба чертежа связаны с точкой «глаза», точки пересечения связующих линий и вертикалей определяют основные размеры перспективного образа, причем основной план содержит поперечные, а ортогональ — вертикальные величины. Перспективный образ строится из соединения обеих этих размеров, из которых и получается третий, окончательный рисунок. Нетрудно заметить, что в этом окончательном рисунке центральная точка схода не показана: она может быть получена только *ex post facto*, путем продолжения сходящихся ортогоналей. Альберти начал там (*Krautheimer R. Lorenzo Ghiberti*, с. 224 и сл.), где Брунеллески кончил, а так как меня недавно обвинили в отсутствии ясного понимания построения Альберти (*Spenser*, с. 112), меня простят, если я похвастаюсь тем, что именно я, в статье больше не цитируемой *color chi sanno**, был первым, кто истолковал текст Альберти, считавшийся в то время либо безнадежно испорченным, либо непонятым (*Panofsky E. Das Perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis*. — «Kunstchronik», Nuen Ser., 26, 1914—1915, col. 505). Пытаясь найти построение, пригодное для живописцев, для которых *construzione legittima*, повторенное лишь такими теоретиками, как Пьеро делла Франческа и Дюрер, было слишком громоздким, Альберти начал ее не с основного плана и ортогонали предмета или предметов, которые нужно показать в перспективе, а с организации самого перспективного построения. В нем фигуры и предметы должны быть расставлены на уходящей плоскости, состоящей из серии квадратов, из которых каждый был подразделен, как на шахматной доске, на некоторое число меньших квадратов. Для построения первой и ближайшей из таких шахматных досок (остальные можно получить путем повторения) Аль-

* теми, кто знает — *итал.*

берти начал строить свой четырехугольник (*quadrangulo*), следуя схеме, применявшейся передовыми итальянскими живописцами начиная приблизительно с 1340 года и передовыми северянами начиная примерно с 1370 года: он делил линию основания четырехугольника на некоторое число равных частей, после чего предположил в пределах четырехугольника некую центральную точку схода *A*, которая определяет «горизонт» картины и, согласно Альберти, должна, как правило, помещаться на уровне глаза изображенных в картине людей. Далее, соединив эту центральную точку схода с точками деления на

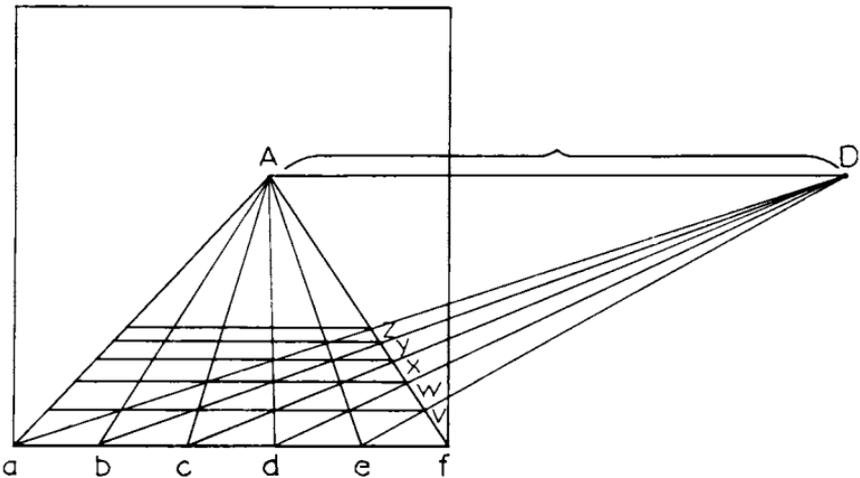


Перспективное построение шахматной разбивки пола по методу, впервые сформулированному Л. Б. Альберти около 1435.

линии основания (*a, b, c, d, e*), получал «пучок» сходящихся равноотстоящих друг от друга ортогоналей, уходящих как бы в бесконечность («*quasi persino in infinito*»). Оставалась проблема определения правильной последовательности поперечных членов с математической точностью, а не путем принятого до того произвольного приближения. Для решения этой проблемы Альберти заимствовал в *costruzione legitima* Брунеллески ортогональ зрительной пирамиды (первоначально она выполнялась на отдельном листе), на которой были бы указаны места поперечных членений (*v, w, z, y, x*) на вертикали, совпадающей с одной из боковых сторон четырехугольника. Этот метод не менее геометрически точен, чем *costruzione legitima* Брунеллески, и вполне возможно, что при определении видимого сокращения размеров Альберти пользовался небольшой коробкой с глазком и натянутыми стру-

нами (*Ivins W.M. On the Rationalization of Sight. N.Y., 1938, с. 14—27*) или итоговым рассуждением в его «*Descriptio urbis Romae*» (*Spenser, с. 113 и сл.*).

Альберти, таким образом, использовал построение Брунеллески только для корректировки той практики, которая давно существовала в мастерских. Его «сокращенный метод» был описан с незначительной поправкой, согласно которой все построение, прежде чем быть перенесенным на картину, набрасывалось в меньшем масштабе на листе бумаги, вмещающем также и ортогонали, не только Пьеро дел-



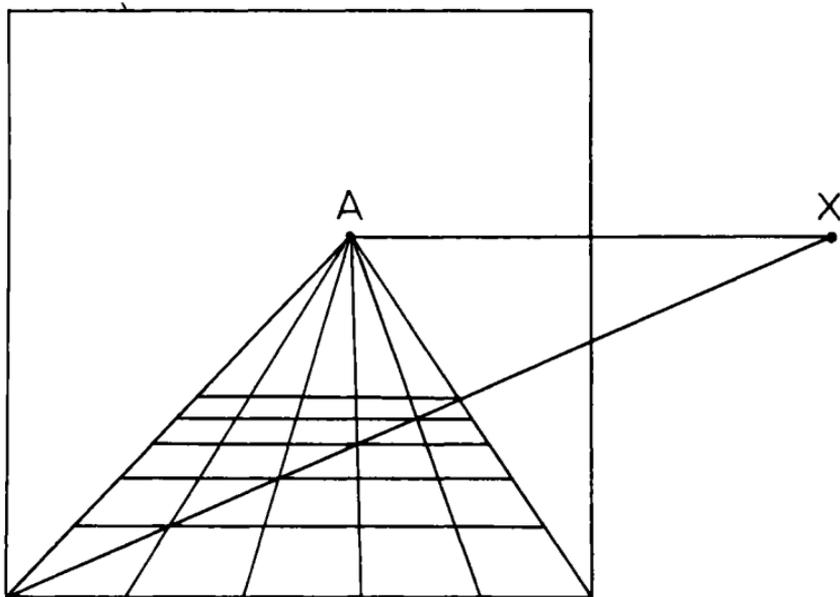
Перспективное построение шахматной разбивки пола согласно методу дистанционной точки (*Distanzpunktverfahren*), впервые разработанному Джакомо Бароцци да Виньолой в трактате «*Le Due regole*», опубликованном в 1583 году.

ла Франчески и Дюрером (который ссылается на него как на «*der nähere Weg*»*), но также, к примеру, Паоло Уччелло, Леонардо да Винчи и Помпонио Гауриком (о достаточно трудном тексте последнего: *Panofsky E. Die Perspektive als symbolische Form, с. 30 и сл.*) и им практически пользовались все итальянские живописцы вплоть до появления еще более простого построения, так называемого метода дистанционной точки (*Distanzpunktverfahren*), который впервые упоминается в сочинении «*Le due regole delle prospettiva pratica*» Джакомо Бароцци да Виньолы, изданного после смерти автора в 1583 году Игнацио Данти в Риме и распространившегося по всей Италии. Согласно «методу дистанционной точки», точка, помещающаяся на линии гори-

* «кратчайший путь» — нем.

зонта и отделенная от точки схода A расстоянием, равным расстоянию между глазом и плоскостью картины (D), определит места поперечных членений (v, w, z, y, x); если соединить ее с точками, делящими основание (a, b, c, d, e), точки поперечных членений окажутся на сходящихся ортогоналях, а не на вертикали.

На чисто экспериментальной основе уже в первой половине XV века на Севере, скорее всего в Нидерландах, была решена проблема определения последовательности равноотстоящих друг от друга поперечных членений путем простого проведения диагонали (Creutzstrich)



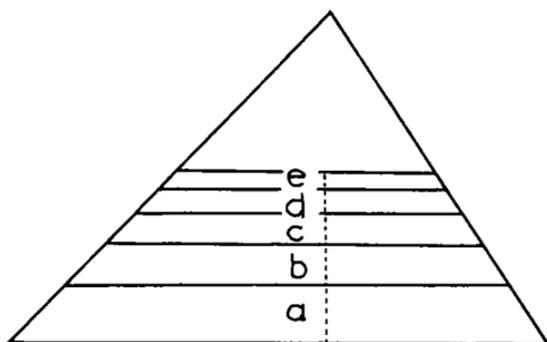
Перспективное построение пола по диагональному (Creutztrich) методу, впервые примененному Иоанном Виатором (Жаном Пелерином) в 1505 году.

через сходящиеся ортогонали. Такая диагональ (Creutzstrich), пересекающая ортогонали, становится общей диагональю в ряду небольших равных квадратов и таким образом автоматически определяет последовательность поперечных членений, то есть выполняет ту же роль, что и линия Da . Следует, однако, заметить, что этот метод, впервые описанный Иоанном Виатором (Жан Пелерен) в сочинении «De artificiali perspectiva», впервые опубликованном в 1505 году (ср. с другими более поздними северными авторами, такими, как Жан Кузен, Вредеман де Врис и Иероним Родлер, чья «Perspectiva» была впервые опубликована в 1531 году), был основан на опыте мастерских, а не на научной теории. Французские и немецкие авторы знали, что угол такого рода диагонали отражается на размере перспективного сокраще-

ния, но они определяли этот угол произвольно («so ferr dich gutdunket», как заметил Родлер), им не приходило в голову, что расстояние между точкой пересечения диагонали с линией горизонта и точкой схода (АХ) равно воображаемому расстоянию между глазом и плоскостью картины. Обо все этом: *Panofsky E. Die Perspektive als symbolische Form*, с. 319 и сл.; хороший итоговый обзор (к сожалению, по-польски) можно найти в: *Bialostocki J. Albrecht Dürer, Jako pisarz i teoretyk sztuki*. Wrocław, 1956, с. IX и сл., в то время как лекция Зибенхьюнера (*Siebenhuner H. Zur Entwicklung der Renaissance-Perspektive*. — «Kunstchronik», 1954, 7, с. 129 и сл.) и последующее ее обсуждение скорее затемняют, чем проясняют предполагаемые выводы.

¹⁹ Меня заслуженно критиковали за то, что я выразил перспективное уменьшение равных и равноотстоящих размеров, помещающихся на горизонтальном основном плане (что, конечно, предопределяет все прочие отношения в пределах данного перспективного пространства), в формуле $a/b = b/c = c/d \dots$ (*Panofsky. Codex Huygens*, с. 96 и сл., 106; *Wittkower R. Brunelleschi and «Proportion in Perspective»*. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1953, 16, с. 275 и сл., особенно с. 280). В действительности это уменьшение выражается в более сложной, периодической формуле, за которую я должен поблагодарить доктора Рауля Ботта:

$$b/c = \frac{3a/b-1}{a/b+c}, \quad c/d = \frac{3b/c-1}{b/c+1} \dots$$



Последовательность поперечных сечений, площадь которых постепенно уменьшается.

Однако, как мы видим, эта формула выражает также постоянную прогрессию в том, что отношения b/c , c/d и т.д. автоматически вытекают из отношения a/b , раз отношение a/b установлено согласно расстоянию глаза от плоскости проекции и от ортогонали над горизонтальным «основным планом».

²⁰ *Panofsky E.* Die Perspektive als symbolische Form, с. 260 и сл., 292 и сл., особенно с. 301, примеч. 17.

²¹ О споре Шикардта с Кеплером: *Panofsky*, с. 262 и сл.; с. 295 и сл. (примеч. 10, 11). Кеплер описал траекторию метеора, увиденного им в Южной Германии, как кривую, тогда как Шикардт [в книге, очаровательно озаглавленной «Световой шар» («*Liechkugel*») и не менее очаровательно написанной] утверждал, что в действительности метеор мог двигаться по прямой, которая только глазу казалась кривой. Кеплер, с характерной для него широтой, не только допустил, что Шикардт, может быть, и прав, но и аккуратно обосновал собственное суждение, признав, что он думал о «правилах графического изображения или перспективе, согласно которой проекции (*projectiones, vestigia representatoria*) величин на плоскость картины (*super plano picturae*) остаются прямыми при любых условиях», между тем как «наше зрение не созерцает картины небесной полусферы на плоской дощечке, но смотрит в лицо самому небосводу». Недавно Джон Уайт показал, что некоторые ренессансные теоретики, которых эмпирически предвосхитил такой острый наблюдатель, как Конрад Витц, пытались примирить ортодоксальное или прямолинейное построение (на недостатки которого, особенно явные, когда воображаемое расстояние между глазом и плоскостью картины небольшое, обратили внимание как живописцы, так и теоретики) с субъективным опытом криволинейности, объединив их в том, что он назвал «синтетической» системой перспективы. По всей вероятности, Дж. Уайт прав, когда полагает, что Леонардо да Винчи стремился к систематическому развитию подобной синтетической системы и что перспективные разделы в «*Codex Huugens*» (*Panofsky. Codex Huugens*, с. 62 и сл., 98 и сл., ил. 53—72) также завязаны от общих идей Леонардо, как и разделы о пропорциях человека и лошади, о движениях человека.

²² Библия из Мутье-Гранваль: Лондон, Британский музей, MS. Add. 10546, fol. 25v. К вопросу о навесах см., например, целый ряд миниатюр Библии из Сан Паоло фуори ле Мура (миниатюру на л. 185, воспроизведенную в: *Kantorowicz. The Carolingian King in the Bible of San Paolo fuori Le Mura*, ил. 2) и много других примеров в: *Schramm. Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit* о консолях на разорванных фасадах (особенно характерных для школы «Ады») ср. множество изображений евангелистов, созданных этой школой, и прежде всего фронтиспис Евангелия из Сен Медар-де-Суассон: Париж, Национальная б-ка, MS. 8850, fol. 1v. (*Boinet*, табл. CLXXXII; *Hinks*, табл. XV); о «Фонтанах жизни», венчаемых храмиками типа *macellum* схожего с *tempietti*, та же рукопись (fol. 6v.) или «Кодекс св. Эммерамы»:

Мюнхен, Государственная б-ка, clm. 14000, fol. 11 (*Boinet*, табл. XVI-IV, CXVII; *Panofsky E.* Die Perspektive als symbolische Form, ил. 13, 14). Проблемы иконологического содержания «Фонтанов жизни» в рукописях Евангелия, особого значения их восьмиугольной формы и их возможной связи с баптистериями, особенно Латеранским баптистерием в Риме, были рассмотрены Андервудом: *Underwood P.A.* The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels. — «*Dumbarton Oaks Papers*», 1950, 5, с. 41.

²³ Ни один архитектурный мотив в Каролингскую или Оттоновскую эпохи не свободен от противоречий не только в перспективе, но в самой своей структуре, показывающих, что мы имеем дело скорее с ошибочными или, как в правдоподобных на первый взгляд постройках Утрехтской псалтири, с понятными лишь наполовину цитатами, чем с рациональными реконструкциями. Так, например, на миниатюре «Фонтана жизни» в Евангелии из Сен Медара четыре из колонн, поддерживающих *temprietto* связаны с крышей, в то время как остальные четыре относятся к экседре, окружающей всю постройку. На миниатюре, изображающей «Фонтан жизни» в «Кодексе св. Эммерам», все колонны связаны с крышей, но нет никакой разницы между передними и задними колоннами вокруг бассейна. В интерьере на миниатюре Библии из Мутье-Гранваля потолок довольно убедительно сокращается (хотя ортогонали образуют «рыбий хребет», вместо того, чтобы сходиться в одной точке), но боковые стены не сокращаются вовсе. Наиболее вопиющие противоречия можно увидеть на титульном листе Библии Сан Паоло фуори ле Мура (fol. 1; *Kantorowicz.* The Carolingian King..., 1), где круговой обход, видный в перспективе, увенчан открытой колоннадой, показанной в чистой ортогонали.

²⁴ Париж, Национальная б-ка, MS. lat. 8846 (изд. целиком Омон: *Omont H. P.*, n.d.). О дополнении, написанном рукой испанца: *Meiss M.* Italian Style in Catalonia and a Fourteenth-Century Workshop. — «*The Journal of Walters Art Gallery*», 1941, 4, с. 45. О сравнении этой Парижской псалтири с Утрехтской псалтирью и промежуточными рукописями (Британский музей, MS, Harley 603), а также Кентерберийской псалтирью (ed. M.R.James. *The Canterbury Psalter.* L., 1935): *Swarzenski H.* Monument of Romanesque Art, с. 37, ил. 2—5.

²⁵ Там, где этот закон нарушался (когда, например, к концу XV века некоторые пустоты в скульптурной декорации портала Ульмского собора были заполнены деревянными статуями), это нарушение диктовалось особыми причинами (недостаток времени, отсутствие материала или квалифицированных рабочих), и факт использования дерева вместо камня тщательно скрывался.

²⁶ Классическим примером этого рода остается, конечно, «Псалтирь св. Людовика» (Париж, Национальная б-ка, MS. lat. 10525; изд. целиком Омоном).

²⁷ Так на изображении внутренней и наружной сторон обходных капелл Реймского собора из альбома Виллара де Оннекура на л. 30, 31 (*Hahnloser H.R. Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches, MS. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Wien, 1935, с. 162 и сл., ил. 60, 61*). Для передачи выпуклости и вогнутости верхушки боковых окон сдвинуты на изображении к центру, а на внутренней стороне — от центра, то есть как раз обратное тому, что полагалось согласно законам перспективы.

²⁸ См. хорошо известную ссылку Сугерия на установленную им *novum contra usum** мозаику на фронте северного фасада собора в Сен Дени (*Panofsky. Abbot Suger...*, с. 46, 161 и сл.).

²⁹ *Oertel. Op. cit.*, с. 70 и сл., с. 219, примеч. 127.

³⁰ Показательно, что фактически вся известная нам северная живопись на дереве, еще не испытывавшая влияния итальянской живописи треченто, в том числе хорошо известный алтарь XIII века из Зеста (ранее в Музее Кайзера Фридриха) и вышеупомянутый алтарь для Вестминстерского аббатства заменяли, по существу, ювелирные изделия.

³¹ См. поучительные замечания Сварзенского: *Swarzenski G. A Marriage Casket and Its Moral. — «Bulletin of the Museum of Fine Arts», Boston, 1947, 45, с. 55 и сл.*

³² Арнольфо ди Камбио, например, работал не только вместе с Чимабуэ, но и с Каваллини (*Oertel, с. 60*). То, что Джотто, по-видимому, был лично связан с архитектором Капеллы дель Арена в Падуе и что мозаика Торрити в Санта Мария Маджоре (ок. 1290—1295), изображающая «Коронование Марии» (в противоположность «Триумфу»), предполагает французское влияние, очевидно и так, независимо от того, где именно мы будем искать предшественников иконографической формулы (*Zarnеcki G. The Coronation of the Virgin from Reading Abbey. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1950, 13, с. 1 и сл.; Oertel, с. 217, примеч. 109*).

³³ О влиянии на Дуччо скульптуры XIII века, в особенности сиенской кафедры Никколо и Джованни Пизано (легко распознаваемом не только в несколько спорном «Бичевании Христа» в собрании Фрика, но и в «Маэста»): *Meiss M. A new early Duccio. — «Art Bulletin», 1951, 33, с. 95 и сл.*

* вопреки новым обычаям — латин.

³⁴ В высшей степени полезен был бы систематический обзор возрождения — или возрождений — раннехристианского искусства в период дученто, в особенности подробный анализ мозаик Флорентийского баптистерия. Об искусстве Венеции см. отличное исследование Отто Демуса (*Demus O. A Renaissance of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice.* — «Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend», Princeton, 1954, с. 348 и сл.), в котором можно видеть основу для будущей книги автора о венецианском Проторенессансе, а также статью М. Мураро (*Muraro M. Antichi Affreschi veneziani.* — «Le Meraviglie del Passato», Firenze, 1954, с. 661 и сл.). Долгое время оставленные без внимания школы, возникшие на Святой земле до вторичного ее завоевания неверными, были изучены Гуго Бухталем; так, например, ему удалось доказать, что до сих пор загадочная рукопись (Париж, Библиотека Арсенала, MS. 5211: *Martin H., Lauer P. Les principaux Manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal.* P., 1929, с. 17, ил. XI—XIII), в которой стиль зрелой готики непосредственно сталкивается с византийским и своеобразно видоизменяет такие композиции, как «Вдохновение Давида» в знаменитой Парижской псалтири (Париж, Национальная б-ка, MS. gr. 139), была создана в Латинском иерусалимском королевстве. Великолепное издание Бухталя (*Buchthal H. Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem [With Liturgical and Palaeographical Chapters by Francis Wormald].* Oxford, 1957) появилось слишком поздно, чтобы быть нами рассмотренным в деталях.

³⁵ *Mather E.J. The Isaac Master; A Reconstruction of the Work of Gaddo Gaddi.* Princeton, 1932, а также: *Lochoff L. Gli affreschi dell'Antico e del Nuovo Testamento nella Basilica Superiore di Assisi.* — «Rivista d'Arte», 1937, 116 с. 240 и сл., в особенности с. 266; *Toesca P. Storia dell'arte italiana, II (Il Trecento).* Torino, 1951, с. 466 и сл.; *Oertel.* Op. cit., с. 66 и сл.

³⁶ Особенно: *Horb F. Das Innenraumbild des späten Mittelalters; Seine Entstehungsgeschichte.* Zürich — Leipzig, n.d., [1938]; idem. *Cavallinis Haus der Madonna.* — «Göteborgs Kungl. Vetenskaps-och Vitterhets-Samhälles Handlingar», 7-te Ser., ser. A. III, N 1, 1945 (и более поздние: *Rohlf's A. Das Innenraumbild als Kriterium der Bildwelt.* — «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1955, 18, с. 109; *Demus.* Op. cit., с. 36 и сл.; *Paeseler W. Der Ruchgriff des spätromischen Dugentomalerei auf die christliche Spätantike.* — «Beiträge zur Kunst des Mittelalters» (Vorträge der I. deutschen Kunsthistorikertagung. B., 1950, с. 157 и сл.). Хорошо известно, что Каваллини начал свою деятельность с реставрации и частичной реконструкции раннехристианских фресок в Сан Паоло фуори ле Мура (которые произвели впечатление на Микеланджело) и что Джотто

кроме живописи и мозаики изучал раннехристианские саркофаги, о чем свидетельствует одна иконографическая деталь: его «Рождество Христово» в Капелле дель Арена происходит под деревянным навесом, а не в архитектурном окружении или византийской пещере. Необходимо отметить, что Дуччо сохранил «пещерный тип».

³⁷ Совсем недавно М. Мураро (*Muraro M. Antichi Affreschi veneziani. — «Le Meraviglie del Passato», Firenze, 1954, с. 661 и сл.*) открыл в Сан Дзан Дегола в Венеции серию очень интересных фресок, выполненных, по всей вероятности, в третьей четверти XIII века. Своей широкой живописной моделировкой, и особенно перспективной трактовкой уходящих вглубь ниш, карнизов и т.п., они явно предвосхищают стиль, представленный в искусстве Пьетро Каваллини. Вряд ли можно точно установить предшественников замечательного художника, создавшего эти фрески, но его произведения свидетельствуют как о широком размахе раннехристианского возрождения XIII века, так и о том, что конечные достижения великих тречентистских мастеров были органически связаны с достижениями их предшественников.

³⁸ Необходимо отметить, что случаи «оптического обмана», встречающиеся в искусстве зрелого Средневековья (показательно, что самый поразительный из них относится к кругу Роберта Гроссетеста), вовсе не являлись проекцией рисунка на живописную плоскость, а были результатом непосредственных манипуляций с элементами, составляющими зрительный опыт наблюдателя (см. интересные наблюдения: *Nordström. Peterborough, Lincoln and the Science of Robert Grosseteste*). В большинстве случаев оптическая иллюзия, согласно наставлениям Витрувия, применяется для «эвритмического» корректирования, а не для обмана зрения. Так, например, объективные пропорции статуй, помещенных высоко над землей (часто выше ста футов), искажаются настолько, что кажутся правильными только тогда, когда смотришь на них снизу. В Средние века это облегчалось тем, что скульпторы работали над статуями, располагая их горизонтально, а не вертикально; поэтому для того, чтобы воссоздать впечатление высоко поставленной статуи, надо просто отступить от нее настолько, чтобы она казалась находящейся выше зрительного уровня (см., например: *Coulton G.G. Art and the Reformation. N.Y., 1928, с. 177*).

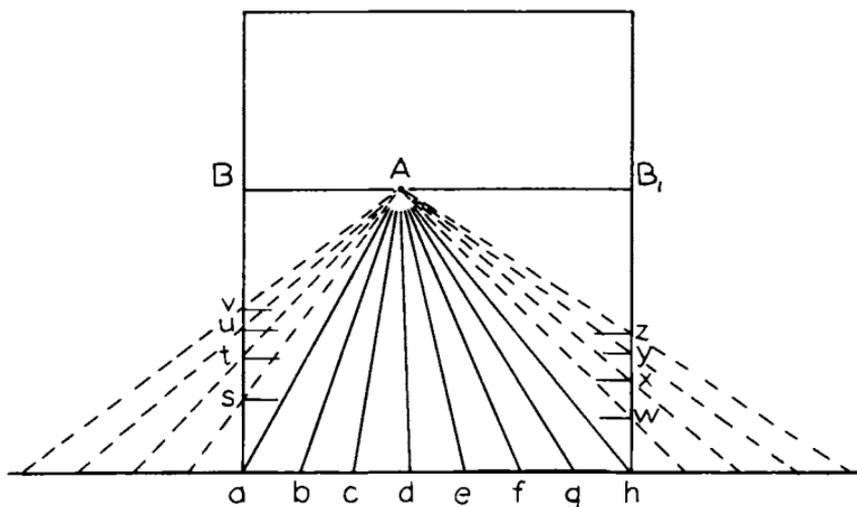
³⁹ О братьях Лоренцетти: *DeWald E.T. Pietro Lorenzetti. — «Art Studies», 1929, 7, с. 131 и сл.; Cecchi E. Pietro Lorenzetti. Milano, 1930; Idem. The Sienese Painters of the Trecento. N.Y. — L., 1931; Sinibaldi G. I Lorenzetti. Siena, 1933; Bacci P. Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti... in Siena e nel contado. Siena, 1939; Oer-*

tel. Op. cit., с. 142 и сл. Профессор Дж. Роули готовит монографию об Амброджо Лоренцетти.

⁴⁰ Необходимо отметить, что даже братья Лоренцетти (их менее прогрессивные современники при случае все еще применяли устаревшую «схему рыбьего хребта») полностью не соблюдали перспективного единства на ортогональных плоскостях, когда их зрительное единство бывало нарушено или затемнено. В картинах Дуччо и Джотто (да будет разрешено неспециалисту придерживаться приятной привычки ссылаться на недавно открытого Мастера Капеллы Барди как на Джотто: *Oertel. Op. cit.*, с. 105 и сл.) можно заметить, например, что если потолок разделен на участки, между которыми помешаются балки, поддерживаемые консолями, то ортогонали боковых частей заметно отклоняются от центральной, в то же время как там, где нет таких делений (как, например, в «Возвещении Богоматери о смерти» Дуччо или в «Утверждении Устава францисканского ордена» Джотто), все ортогонали сходятся с разумной точностью. Это различие между центральными и боковыми ортогоналами есть даже в таких известных образцах перспективной точности, как «Введение во храм» (датируется 1342 годом) и «Благовещение» (датируется 1344 годом) Амброджо Лоренцетти. Здесь боковые ортогонали явно расходятся, что не сразу заметно, поскольку фигуры отделяют их от центральной ортогонали. Абстрактно-математическая идея плоскости была на этой стадии, видимо, недостаточно сильной, чтобы возобладать над визуальным различием между «трансцендентными» и «имматентными» картине линиями схода. Ни один живописец треченто не мог направить ортогонали, помещавшиеся в разных плоскостях (как, например, пол, потолок и боковые стены) в единую точку схода. То было подвигом, достигнутым Италией лишь после открытия *costruzione legittima* в третьем десятилетии XV века; а на Севере, с попытками и ошибками, — не раньше середины века.

⁴¹ Таким образом, любой живописец мог получить непогрешимо правильный «угол» равноотстоящих друг от друга небоковых ортогоналей следующим методом: допустив точку схода в *A*, линия основания делится на равные части, и конечные точки *a*, *b*, *c*... соединяются с *A* — что легко выполнимо при помощи гвоздика и бечевки. Этот метод, которым пользовались в Италии до открытия построения Альберти (а в Северных странах и того позднее), не может, конечно, определить местоположения боковых ортогоналей, и это чисто-техническая причина их странного поведения в самых передовых образцах тречентистской живописи. Раз боковые ортогонали срезаны краями доски в точках *s*, *t*... (или, соответственно, в точках *w*, *x*...), то определить эти точки, а тем самым и правильную последовательность

равноотстоящих поперечных линий (правильную при допущении, что расстояние, отделяющее глаз от проекционной плоскости, равно либо AB , либо AB^1), возможно лишь в том случае, если существует способ продолжить линию основания за пределы ее боковых границ, чтобы разделить это продолжение так же, как саму линию основания, и соединить точки этого деления с A . Однако этот способ, по-видимому, никому не приходил в голову, до того как открытие Брунеллески автоматически не разрешило проблему боковых ортогоналей вместе с проблемой последовательности поперечных линий.



Метод построения шахматной разбивки пола, используемый в период треченто.

⁴² О принципах применения «скрытого символизма» в творчестве Амброджо Лоренцетти: *Rowley G. Ambrogio Lorenzetti il Pensatore*. — «La Balzana», 1928, 1, N 5.

⁴³ Хотя и существуют основания предполагать, что базилика в картине «Мадонна в церкви» Яна ван Эйка, равно как и многие архитектурные мотивы в других его произведениях, являются реминисценцией его конкретных впечатлений от какой-нибудь постройки, в данном случае — от собора в Льеже (*Lejeune J. Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale. Liège, 1956, особенно с. 35 и сл.*), однако все они изменены в соответствии с эстетической и иконографической точкой зрения; Ян ван Эйк не колеблясь осветил базилику с северной стороны (*Panofsky. Early Netherlandish Painting, с. 146 и сл.*), хотя собор в Льеже ориентирован, как обычно, с запада на восток; см. также возражения О.Пэхта: *Pächt O. Panofsky's. «Early Netherlandish Painting» II*. — «Burlington Magazine», 1956, 98, с. 267 и сл., с. 274, примеч.

31. В этой связи необходимо упомянуть, что монсеньор Ж.Лежен (чьи фактические наблюдения столь же ценны, как неприемлемы сделанные из них выводы) меня не понял, говоря, что я рассматривал церковь Нотр-Дам в Дижоне, как возможный источник для «Мадонны в церкви» Яна ван Эйка. В действительности план, выведенный мною из картины Яна ван Эйка (см. ил. в: *Early Netherlandish Painting*, с. 434) вполне совпадает с Льежским собором и был сопоставлен с церковью Нотр-Дам в Дижоне только для того, чтобы показать, что последний, явившись образцом для бургундского «Сретения» в Лувре (там же, 1, ил. 64), ничего общего не имеет с «Мадонной в церкви» Яна ван Эйка.

⁴⁴ Париж, Национальная б-ка, MS. lat. 10538, fol. 78; о приеме «диафрагмы»: *Panofsky. Early Netherlandish Painting*, с. 58 и сл.

⁴⁵ Алтарь Мероде, написанный Мастером из Флемаля, объединяет с «Рождеством Богоматери» Пьетро Лоренцетти то, что центральная и правая доски образуют как бы единое целое (дом Иосифа), в то время как на левой доске изображены донаторы, находящиеся вне его; однако в известном смысле это шаг назад, поскольку комната Благовещения, показанная на центральной доске, не совпадает с мастерской Иосифа (показанной на правой доске), а отделена от нее глухой стеной. Не совсем ясно, было ли сохранено такое же разделение в последнем из известных произведений Мастера из Флемаля Алтаре Верля (1438 года), поскольку утеряна его центральная доска, однако, принимая во внимание реконструкцию П.Пипера, последнее весьма вероятно (*Pieper P. Zum Werl-Altar des Meisters von Flémalle. — «Wallraf-Richartz-Jahrbuch»*, 1954, 16, с. 87 и сл.).

⁴⁶ *Kleinschmidt. Die Basilika*, II, с. 267 и сл., ил. 198; *Cecchi. Pietro Lorenzetti*, ил. LXI. Что касается датировки цикла в Ассизи, я согласен с Эртелем (*Oertel. Op. cit.*, с. 146 и сл.), но я полагаю — совместно с Девольдом и другими, — что он был выполнен скорее помощником, чем самим мастером.

⁴⁷ О собачках, лижущих блюдо или воду с пола см., например, изображение Января в «Великолепном часослове» братьев Лимбург или «Туалет» Яна ван Эйка (некогда в собрании кардинала Оттавиани), ныне утерянный, но описанный Бартоломео Фацио (текст перепечатан в: *Panofsky. Early Netherlandish Painting*, с. 361, примеч. 27). Обычай изображать Февраль в образе человека или людей, греющихся у огня, преобладал в Италии и сохранялся в Германии, Испании и Франции (см. статистику в: *Webster. Op. cit.*, с. 175 и сл.). Быть может, не случайно, что единственное известное мне исключение, разумеется, кроме календарных циклов, вообще обходящихся без человеческих фигур, это изображение Февраля в «De Vuz Hours» из Библиотеки

Гарвардского колледжа (*Panofsky E.* «The De Buz Book of Hours»; A New Manuscript from the Workshop of the Grandes Heures de Rohan. — «Harvard Library Bulletin», 1949, 3, с. 163 и сл., ил. 1 в), в котором слуга сушит у огня посуду почти так же, как в «Тайной вечере» в Ассизи. Тот факт, что два немецких живописца XV века — Ганс Мульчер и так называемый Мастер Алтаря Регле в Эрфурте — использовали восьмигранный павильон в сцене «Сошествия Святого Духа» свидетельствует, насколько глубокое впечатление именно эта фреска производила на Севере (*Glaser C.* Die altdeutsche Malerei. München, 1924, с. 103, ил. 70; с. 121, ил. 80).

⁴⁸ Например, «Благовещение» Джованни да Милано из Палаццо Венеция в Риме около 1360 года (*Robb D.M.* The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. — «Art Bulletin», 1936, 18, с. 480, ил. 10). О портретах Петрарки («Sala dei Giganti» в Падуе; Государственная б-ка в Дармштадте, Cod. 101 и др.) и их связи с такими произведениями, как портрет монаха работы Джусто ди Менабуо в монастырской церкви в Виболдоне: *Mommsen T.E.* Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua. — «Art Bulletin», 1952, 34, с. 95 и сл., особенно с. 99 и сл., ил. 3—6.

⁴⁹ О «подразумеваемом интерьере»: *Panofsky.* Early Netherlandish Painting, с. 19 и далее. Несколько характерных французских и франко-фламандских образцов, подводящих к фазе, представленной Мадонной Солтинг (там же, ил. 203): ил. 23, 26, 40, 55, 61 и т.д.

⁵⁰ О натюрморте Таддео Гадди: *Tolnay C. de.* Les Origines de la nature morte. — «Revue des Arts», 1952, 1, с. 151 и сл.; *Sterling C.* La Nature morte de l'Antiquité à nos jours. P., 1952, особенно с. 16, ил. 10, 22—27, табл. 8—11. Подобный самостоятельный натюрморт, созданный, вероятно, в Австрии или Южной Германии около 1470 года, и, судя по изображенным на нем предметам, служивший дверью медицинского кабинета (он написан на необычно тяжелой дубовой доске и изображает коробки и бутылки), проиллюстрирован в: *Sterling.* Op. cit., табл. 10. Об иллюзорном характере ранних натюрмортов и их особой связи с наукой о перспективе и технике наборных работ: *Winternitz E.* Quattrocento Science in the Gubbio Study. — «Metropolitan Museum of Art Bulletin», New Ser., I, 1942, с. 104; *Chastel A.* Marqueterie et perspective au XV-e siècle. — «Revue des Arts», 1953, 3, с. 141 и сл. (а также: *Sterling.* Op. cit., с. 30).

⁵¹ Согласно исследованиям Эртеля (op. cit., с. 225, примеч. 205), опись платежей между 1332 и 1338 годами относится не к Капелле Барончелли, ныне сохранившейся, а к той, что была разрушена в 1566 году. Как бы то ни было, стиль дошедших до нас фресок не позволяет

датировать их иначе, чем указано в означенных списках. Относительно хронологии цикла Страстей Пьетро Лоренцетти см.: с. 146 и сл., с. 229 и сл., примеч. 259, 263; Эртель не без основания относит его к 1320 и 1330 годам.

⁵² *Horb F.* Das Innenraumbild, с. 63 и сл.; *Oertel.* Op. cit., с. 229, примеч. 260. Эртель только подтверждает заявление Хорба о том, что шестиугольная эдикула Пьетро происходит от классических образцов.

⁵³ Во Франции подобное исправление Виллара де Оннекура происходило (под влиянием Италии) примерно в то же время, как, например, эдикула с фигурами апостолов в витражах приората Сент-Имер-ан-Ож, выполненных около 1325 года (*Lefrançois-Pillion L., Lafond J.* L'Art du XIV-e siècle en France. P., 1954, с. 200, табл. LXII).

⁵⁴ *Horb F.* Das Innenraumbild, с. 65.

⁵⁵ Хорб (*Horb.* Op. cit.) упоминает только рог изобилия. Что касается описания комнаты, где происходила Тайная Вечеря: Марк 14:15 (coenaculum grande stratum) и Лука 22:12 (coenaculum magnum stratum).

⁵⁶ Проблема путто в средневековом и ренессансном искусстве заслуживает более пристального внимания, чем ей до сих пор уделялось. Наиболее серьезное исследование можно найти пока что в книге Венцеля (*Wentzel H.* Antiken-Imitationen, в особенности с. 49 и сл. и 66 и сл.): изображения путти на одной из капителей в Монреале, на колоннах в церкви Санта Тринита деи Монти и Сан Карло в Каве и на мраморной консоли из флорентийского баптистерия (см. ил. 24, 27, 28, 38).

⁵⁷ *Wentzel.* Op. cit., с. 67 (два путти на бордюрах фресок Чимабуэ в Ассизи: ил. 36, 37). Дальнейшие иллюстрации: *Kleinschmidt.* Die Basilika, II, с. 91, ил. 60; *Toesca P.* Affreschi del Vecchio e Nuovo Testamento della Chiesa Superiore del Santuario di Assisi. Firenze, 1948, I, табл. 83—90 (бескрылые); II, табл. 131—134 (крылатые). Кстати, необходимо отметить, что аканф в итальянской скульптуре после периода Проторенессанса никогда не исчезал и всегда соперничал с готическим орнаментом, но, видимо, так и не был усвоен двухмерными формами вплоть до конца XIII века.

⁵⁸ Вопрос о датировке францисканского цикла в Ассизи (до 1307—1308 годов) рассматривается в: *White J.* The Date of the «Legend of St. Francis» in Assisi. — «Burlington Magazine», 1956, 98, с. 344 и сл.; *Schöne W.* Studien zur Oberkirche von Assisi. — «Festschrift Kurt Bauch». В., 1957, с. 50 и сл. Путти, несущие гирлянду, появляются в качестве декоративных статуй на крышке лоджии в фреске «Представление св. Франциска султану» (*Kleinschmidt.* Die Basilika, II, с. 116, ил. 82; *Weigelt*

С.Н. Ciotto [Klassiker der Kunst, XXIX]. Stuttgart — Leipzig, 1925, с. 149); другой путто находился также на рельефах, украшающих верхнюю часть церкви в «Святом Франциске, изгоняющем демонов из Арешо» (*Kleinschmidt. Die Basilika*, II, с. 115, ил. 81; *idem. Die Wandmalereien*, с. 115 и сл., ил. 81; *Weigelt. Op. cit.*, с. 148). В первом случае языческое значение путти совершенно очевидно (ср. с «Сон папы Иннокентия III»: *Kleinschmidt. Die Basilika*, II, с. 107, ил. 73; *Weigelt. Op. cit.*, с. 146, где статуи на крыше изображают ангелов). Во втором их присутствие оправдывается тем, что действие происходит, согласно источникам, «за городскими воротами Арешо», где до сих пор сохранились остатки римского амфитеатра и «нимфей» в пределах ограды церкви Сан Бернардо. В падуанском цикле Джотто есть такая же пара рельефных путти, несущих раковину с изображением полуфигуры Бога-отца, которые в точности повторяют изображения на римских саркофагах и явно скопированы с классического оригинала. Они имеются также на фронтоне дома Иоакима как в «Явлении ангела святой Анне», так и в «Рождестве Богоматери» (*Weigelt. Op. cit.*, с. 8, 13). В этом случае тот факт, что путти, а не ангелы несут изображение Господа, подчеркивает то, что, хотя Иоаким и Анна были людьми правоверными, а непорочное зачатие и освящение Девы Марии еще до ее рождения прервали передачу первородного греха, эти путти все же принадлежат к эре до Благодати. Что касается других фигур Джотто, обнаруживающих влияние классической скульптуры, см. далее в тексте.

⁵⁹ *Kleinschmidt. Die Basilika*, II, с. 270 и сл., ил. 200; *Cecchi. Pietro Lorenzetti*, табл. LXIV. Три путти в «Бичевании Христа», изображенные на капителях, которые поддерживают консоли в виде львов, показаны коленопреклоненными или на корточках, причем один из них трубит в рог, а два других играют с небольшими зверьками.

⁶⁰ Об обширной литературе, посвященной пизанским фрескам (особенно: *Meiss M. The Problem of Francesco Traini*. — «Art Bulletin», 1933, 15, с. 97 и сл., особенно с. 168 и сл.), см. недавний обзор в: *Guerry L. Le Thème du «Triomphe de la Mort» dans la peinture italienne*. P., 1950, с. 122 и сл., где воспроизведены многочисленные надписи и их источники. Насколько мне известно, зависимость путти от пизанских саркофагов была впервые отмечена Доббертом (*Dobbert E. Der Triumph des Todes*. — «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1881, 4, с. 1 и сл.), но их зловещее значение для беззаботной парочки, расположенной под ними, по-видимому, никем не было отмечено.

⁶¹ Примером появления путти на полях рукописей в то время, когда они уже почти исчезли, является «*Matricola del Cambio*» (Муници-

пальная б-ка Перуджи), иллюстрированная Матеолом сером Камби в 1377 году (*D'Ancona P. La Miniature italienne du X-e au XVI-e siècle. P. — Bruxelles, 1925, с. 44, ил. 54*). Особенно интересен Бревиарий Мартина II Арагонского, выполненный в первые годы XV века (Париж, Национальная б-ка, MS, Rothschild 2529); опубликован Ж. Порше (*Porcher J. Le Bréviaire de Martin d'Aragon. P., n.d. [1953]*). Здесь испанский иллюстратор, работая в италянизирующем стиле и сохраняя связь с парижским образцом, созданным в мастерской Жана Пюселя около 1340 года, изображает маленьких зверьков, обычных для французских оригиналов, вместе с путти.

⁶² *Saxl F. The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1940—1941, 4, с. 19 и сл., табл. 5 с, е; Krautheimer R. Lorenzo Ghiberti, с. 278 и сл. В противоположность Краутхаймеру я, однако, полагаю, что четыре означенные фигуры, включенные в явно богословскую программу и чередующиеся с ангелочками, все еще допускают interpretatio Christiana. В действительности, как мне кажется, они изображают четыре основные добродетели; близкий им иконографический тип можно найти на пизанской кафедре Джованни Пизано 1302—1311 года (*Bacci P. La ricostruzione del Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa. Milano, 1926; Keller H. Giovanni Pisano. Wien, 1942*). Великолепный обнаженный «Геркулес» (*Krautheimer, ил. 6*) все еще или, вернее, снова олицетворяет добродетель Силы. Так называемая аллегория «Изобилия» («Abundantia») с рогом и сосудом полным воды (*Krautheimer, ил. 5*) изображает добродетель Умеренности, которая на кафедре Джованни Пизано также держит рог изобилия и обычно связывается с Милосердием (*Keller, ил. 107*); другим атрибутом фигуры Джованни Пизано является компас, но скульптор Порто делла Мандорла с полным основанием заменил компас сосудом с водой; водой разбавляли вино, что было обычным атрибутом Умеренности. Обнаженная фигура со спины явно копирует центральную фигуру общеизвестной группы Трех Граций и иногда толкуется как богиня Гигиея. Она держит стандартные атрибуты Мудрости — змею и зеркало; ее нагота, видимо, связана с идеей «nuda veritas», так популярной в искусстве Средневековья, что «Укротители коней» на Монте Кавалло толковались как два философа, для которых все явления «обнажены и открыты», и имеет прецедент на пизанской кафедре Джованни Пизано (*Keller, ил. 108*); а то, что фигура изображена со спины, как будто оправдывается этимологически: «Prudens quasi porro videns» (*Исидор Севильский. Etymologiae, X, 201*). Аполлон же мог служить олицетворением Правосудия в равной степени как бог музыки, которая, как и Правосудие, сводит споры и разногласия к гармонии, и как бог Солнца, так как христи-*

анская мысль привыкла ассоциировать Аполлона с солнцем Правосудия (*sol iustitiae*: пророк Малахин 4:2). Наконец, обилие сцен из жизни Геркулеса на архивольте можно объяснить тем, что в Италии в период треченто Геркулеса истолковывали не только как олицетворение Силы, но и как «вообще» добродетель — *virtus generalis* или *virtus generaliter sumpta*. Эта идея, сформулированная уже около 1300 года Франческо Барберино, была выражена в пизанской кафедре Джованни Пизано в образе Геркулеса, который, отделенный от четырех основных добродетелей и подчеркивающий всю структуру кафедры, соответствует по значению архангелу Михаилу, воплощая сумму моральных добродетелей, в то время как архангел Михаил олицетворяет сумму добродетелей богословских (*Keller*, ил. 116). Необходимо отметить, что сочинение «*Libellus de imaginibus deorum*», современное Порта делла Мандорла, неизменно и настойчиво толкует подвиги Геркулеса как *exempla virtutis* (*Liebeschütz*. *Fulgentius Metaforalis*, с. 124 и сл.; *Panofsky E.* *Hercules am Scheidewege*, с. 146 и сл.). В попытке распутать иконографию Порта делла Мандорла немалую помощь мне оказал А.Р.Тернер.

⁶³ Тесная зависимость ранней тречентистской живописи от классической стенописи может быть подвергнута сомнению в случае с «Тайной вечерей» Пьетро Лоренцетти, но это не компрометирует данную теорию, которую особенно рьяно проповедует Хорб и которая широко признана; вне сомнения, такая фигура, как аллегория Мира в «Добром правлении» Амброджо Лоренцетти, вызывает сравнение не только с классической скульптурой, но также, например, с олицетворением Аркадии в хорошо известном «Нахождении Телефа» из Геркуланума. Однако при более внимательном рассмотрении отличия в этом, а также во всех других случаях, попавших в поле моего зрения, по видимому, перевешивают сходства, и чисто практические соображения приводят меня к скептическим заключениям. Допуская возможность того, что образцы «римской живописи в более узком смысле этого термина», ныне утерянные, все еще сохранялись и были доступны в XIV веке, хотя они вряд ли существовали в Тоскане; но как раз в случае братьев Лоренцетти (о которых мы не знаем, были ли они когда-нибудь в Риме, не говоря о Южной Италии) такие аналогии наиболее убедительны.

⁶⁴ История о том, как была найдена статуя Венеры в Сиене (быть может, в 1334 году, когда прокладывали трубы к Фонтану Гайя), о ее изображении в рисунке Амброджо Лоренцетти, об ее установке перед Палаццо Публико и последующем уничтожении, изложена у Гиберти (*Lorenzo Ghibertis Dankwürdigkeiten*). Прямо не сказано о том, что это была статуя Венеры, но об этом можно

заклЮчить по двум фактам: во-первых, решение об ее уничтожении (в 1357 году) было принято «*cum inhonestum videatur*», что отражало средневековые страхи наготы и язычества и относилось к статуям такого рода; во-вторых, о ней говорилось, что ее поддерживал дельфин, что встречается во многих классических образцах, в том числе в знаменитой Венере Медичи.

⁶⁵ Уже давно предполагали, что эта знаменитая гравюра Маркантонио (В. 311), легшая в основу конечного варианта «Отплытия на остров Киферу» Ватто, могла восходить к ныне утерянному классическому образцу (*Thode H. Die Antiken in den Stichen Marcantons. Leipzig, 1881, с. 26*); поразительное предвосхищение мотива Купидона в «Мученичестве францисканцев» Амброджо Лоренцетти говорит в пользу такого предположения. Что касается вообще классических влияний на Амброджо Лоренцетти: *Rowley. Ambrogio Lorenzetti il Pensatore*. Из этого издания я заимствую большинство ссылок в моем тексте. Можно для примера добавить фигуру Милосердия у подножия трона Богоматери на алтаре в Масса Маритима (*Cecchi E. The Scienese Painters of the Trecento, Pl. CCVII*) и лежащую фигуру Евы в фреске на Монте Сепи: *Rowley G. The Gothic Frescoes at Monte Siepi. — «Art Studies», 1929, 7, с. 107 и сл., ил. 1* перед с. 107). Другая лежащая Ева, созданная в мастерской Пьетро Лоренцетти и являющаяся частью «Коронования Богоматери» из Сант Агостино в Мотефалько (*Krautheimer. Lorenzo Ghiberti, ил. 86*), напоминает изображения на этрусских погребальных урнах.

⁶⁶ О произведениях Джотто, упоминаемых в тексте: *Kleinschmidt. Die Basilika, II, с. 151 и сл., ил. 111, 112; Weigelt. Op. cit., с. 158, 85, 62*. К двум статуэткам, стоящим на ступеньках трона в аллегории Правосудия, можно добавить мужчину-танцора на рельефе в его основании. Эта фигура, данная в резком контрасте, с поднятой левой рукой и правой ногой, причем правое предплечье опущено, повторяет (кроме того, что она задрапирована) широко распространенный классический тип, который, как показал Заксль, вдохновил одного из танцоров Поллайоло на фресках в Арчетри (*Saxl F. Rinascimento dell'antichità. — «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1922, 43, с. 220 и сл., ил. 2*). Необходимо отметить, что Джотто имел в виду Справедливость только как *justitia distributiva**. Амброджо Лоренцетти в своей фреске «Аллегория Доброго правления» в Палаццо Публико в Сиене примыкает к более развернутой схоластической теории (см., например: Фома Аквинский *Summa Theologiae, 1, qu. XXI, art. 1*), которая делит Справедли-

* справедливость, распределяющая награды и наказания — латин.

вость на *justitia distributiva* (распределительную), с одной стороны, и *justitia commutativa* («как при купле-продаже») — с другой. В композиции Амброджо. функции, разделенные у Джотто между двумя олицетворениями, которые можно назвать «*justitia remunerativa*» и «*justitia punitiva*», отданы одному олицетворению, то есть ангелу, с надписью «*Distributiva*», который умудрился обезглавить провинившегося мужчину правой рукой, а левой возложить корону на главу заслуженной женщины; в это время другой ангел, с надписью «*Commutativa*», спокойно присутствует при раздаче законных прав. Так как Бог имеет дело только с *justitia distributiva*, олицетворяющий ее ангел обладал с геральдической точки зрения преимуществом над олицетворением *justitia commutativa* в фреске Амброджо; так как Бог предпочитает раздавать награды, а не наказания, то олицетворение «*justitia remunerativa*» имеет у Джотто преимущество перед «*justitia punitiva*».

⁶⁷ О причинах, позволяющих предположить, что Джотто видел саркофаг Мелеагра независимо от Никколо Пизано, см. мои замечания в «*Early Netherlandish Painting*».

⁶⁸ Упомянем один только пример: «Надежда» Джотто в Капелле дель Арена (*Weigelt. Op. cit.*, с. 87), одетая в развевающийся хитон, может быть названа предшественницей бесчисленных ангелов и «нимф» кватроченто и в свою очередь потомком столь же бесчисленных героинь и Побед, населяющих классическую скульптуру по крайней мере с конца V века до нашей эры.

⁶⁹ Наиболее известный пример — «Оплакивание» Симоне Мартини в Берлине. То, что подобные экспрессивные варианты спокойной композиции Дуччо возникли в его собственном окружении, можно заключить из произведений Жана Пюселя. О возможных этрусских источниках: *Panofsky E. Early Netherlandish Painting*, с. 367, примеч. 24¹.

⁷⁰ Лондон, Британский музей, MS. 20 DI, fol. 145v (*Panofsky E., Saxl F. Classical Mythology in Mediaeval Art*, ил. 50).

⁷¹ Дармштадт, Государственная б-ка, Cod. 101; датируется около 1400 года, но восходит к фрескам «*Sala Virorum Illustrium*» в Падуе, выполненным между 1367—1379 годами. Сильно схематизированные римские виды, как, например, колонна Траяна без рельефного пояса, были опознаны и описаны Моммзенем (*Mommsen. Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, с. 110 и сл.). Показательно, что сравнительно точное изображение церкви Сан Никола ин Карчере (fol. 19) встречается на одной из сцен, изображающих, скорее всего, Александра Великого, а не кого-то из римских героев.

⁷² *Meiss M.* *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, с. 18, 31, 38. В свете находок Мисса тот факт, что сиенская статуя Венеры пользовалась всеобщим поклонением и была выставлена для всеобщего обозрения около 1335 года, но затем отвергнута и разбита в 1357 году, приобретает политический и моральный смысл. В этой связи необходимо вспомнить, что иконография знаменитых гробниц Скалигеров в Вероне (*Maffei F. de. Le Arche Scaligere di Verona. Verona, n.d. [1955]*) становится все более христианской и менее апологетической в течение второй половины XIV века. На могиле Кангранде делла Скала (умер в 1329 году) мы видим помимо «Скорбящего Христа» и «Благовещения» рельефы, прославляющие его политические и военные подвиги, а на могиле Мастино II (умер в 1350 году) изображен сам правитель, представленный Богу, а остальная часть программы ограничена фигурами Добродетелей, святых и ветхозаветными сценами. Наконец, на могиле Кансиньорио (закончена в 1376 году) статуи Добродетелей сочетаются с рельефными сценами из Нового Завета.

⁷³ Не случайно, что в отличном исследовании О.Пэхта (*Pächt O.* *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*. — «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 1950, 13, с. 13 и сл.) североитальянский, а не тосканский материал занимает центральное место.

⁷⁴ О Клостернейбургском алтаре см., к примеру: *Panofsky E.* *Early Netherlandish Painting*, с. 367, примеч. 25¹.

Близость страсбургской живописи с «*Navicella*» Джотто была замечена В.Кёрте, чья статья, недоступная в этой стране и неверно цитируемая в последующих ссылках, озаглавлена «*Die früheste Wiederholung nach Giotto's «Navicella» (in Jung-St. Peter in Strassburg)*». — «*Oberrheinische Kunst*», 1942, 10, с. 97 и сл. Я очень обязан профессорам Курту Бауху и Вольфгангу Шене, предоставившим мне возможность прочитать эту интересную статью.

⁷⁵ *Pächt O.* *A Giottoesque Episode in English Mediaeval Art*. — «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 1943, 6, с. 51 и сл.

⁷⁶ *Meiss M.* *Italian Style in Catalonia*.

⁷⁷ *Idem.* *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, с. 57.

⁷⁸ Пока что я должен сослаться на соответствующие места в моей собственной книге («*Early Netherlandish Painting*», особенно с. 24—89, 131—162, 367—397, 411—422), а также на ряд более новых публикаций, частью вызванных этим изданием, частью сопутствовавших ему: рец. О.Пэхта на книгу «*Early Netherlandish Painting*» («*Burlington Magazine*», 1956, 97, с. 110 и сл.); *idem.* *A Forgotten Manuscript from the Library of the Duc de Barry*. — *Ibid.*, с.

146 и сл.; «Un Tableau de Jacquemart de Hesdin?» — «Revue des Arts», 1956, 6, с. 149 и сл.; рец. И.Хельда на книгу «Early Netherlandish Painting» («Art Bulletin», 1955, 37, с. 205 и сл.); рец. Ф.Винклера на эту же книгу («Kunstchronik», 1955, 8, с. 9 и сл.); *Delaissé L.M.J.* Enluminure et peinture dans les Pays-Bas; A propos du livre de E.Panofsky «Early Netherlandish Painting». — «Scriptorium», 1957, 11, с. 109 и сл.; *Porcher J. ed.* Bibliothèque Nationale, Les Manuscrits à peintures en France du XIII-e au XVI-e siècle. P., 1955; idem. Les Belles Heures de Jean de Berry et les Ateliers parisiens. — «Scriptorium», 1953, 7, с. 121 и сл.; *Nordenfalk C.* Französische Buchmalerei 1200—1500. — «Kunstchronik», 1956, 7, с. 179 и сл.; *Meiss M.* The Exhibition of French Manuscripts of the XIII—XVI Centuries at the Bibliothèque Nationale. — «Art Bulletin», 1956, 38, с. 187 и сл.; *Sterling C.* Oeuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, peintre de Philippe le Hardi. — «Bulletin, Musées Royaux des Beaux-Arts», 1955, 4, с. 57 и сл.

⁷⁹ О Жане Пюселе см. ссылки в: *Panofsky.* Early Netherlandish Painting, с. 369, примеч. 27¹; далее: *Porcher J. ed.* Bibliothèque Nationale, Les Manuscrits à peintures en France du XIII-e au XVI-e siècle, с. 52 и сл.; *Nordenfalk C.* Französische Buchmalerei 1200—1500, особенно с. 182; *Lefrançois-Pillion L., Lafond J.* L'Art du XIV-e siècle en France, с. 194 и сл., 200, 225 и сл. (итальянское влияние на витражную живопись в Нормандии); *Gagnebin B.* Une Bible Historiale de l'atelier de Jean Pucelle. — «Genava», New Ser., 4, 1956, с. 23 и сл. Частичное факсимиле «Часослова Жанны д'Эвре» было опубликовано в 1957 году музеем Метрополитен с предисловием Д.Роримера.

⁸⁰ О «Bible Historiale» Карла V (Гаага, Музей Мерманно-Вестренианум, MS. 10. B. 23): *Panofsky E.* Early Netherlandish Painting, с. 35; *Meiss M.* The Exhibition of French Manuscripts; в качестве возражения — Делэссе: *Delaissé L.M.J.* Op. cit.

⁸¹ Брюссель, Королевская б-ка, MS, 11060/11061. О споре, касающемся даты и авторства этой важной рукописи см. литературу, приведенную выше. Я все еще полагаю, вместе с Норденфальком и Миссом (вопреки Порше и Пэхту), что брюссельский Часослов и есть та рукопись, которая упоминается в инвентаре герцога Беррийского 1402 года и описывается в нем как имеющая «quarrefors des feuillez en plusieurs lieux faictes des armes et devises de Monseigneur», тем более что геральдический довод, приводимый против даты до 1400 года, не настолько убедителен, как это кажется. Правда, щиты в угловых квадрифолиях повествовательных миниатюр в брюссельской рукописи обнаруживают в пределах бордюра, гравированного герцогом, «France modern» (azure trois fleurs de

lys or), но в то же время справедливо и то, что флаги, горделиво развевающиеся в лапах маленьких медведей в боковых квадрифлиях, обнаруживают «France ancient» (azure semée de fleurs de lys or); добрый король Рене Анжуйский (умер 10 июля 1480 года) за всю свою жизнь не проявил благосклонности к «France modern». Что касается первой, двойной посвяtitельной страницы брюссельского Часослова (первоначально отсутствовавшей в рукописи и оказавшейся старше остальных миниатюр), то я полагаю, что предположение Порше выводить ее из рукописи, выполненной для герцога Беррийского в 1406 году (Париж, Национальная б-ка, MS. fr., 926) вполне приемлемо, так как помимо целого ряда других возражений миниатюра брюссельского Часослова вполне однородна по стилю, в то время как парижская обнаруживает явное стилистическое расхождение между Мадонной и женщинами-донаторами. Первая схожа с брюссельской Мадонной в пластичности и линейной точности; последние выполнены в более свободной и живописной манере, характерной, например, для известных рукописей Боккаччо (Париж, Национальная б-ка, MSS, fr. 698, fr. 12420). Такое сочетание донаторов, по стилю соответствующих дате (1406 год), с образом Мадонны, отвечающей другому и гораздо более раннему стилю, достаточно для доказательства того, что посвяtitельная страница рукописи MS. fr. 926 предполагает наличие одинарной или двойной посвяtitельной страницы брюссельского Часослова, а не наоборот.

⁸² Это было отмечено Робертом М. Гаррисом в одном семинарском докладе в Принстоне.

⁸³ См. изображение Февраля (fol. 2v.). В такой же аллегории в более раннем цикле (около 1407 года) фресок в Торре дель Аквила в Триенте (*Kurth B. Ein Freskenzyklus im Adlertum zu Trient. — «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege», 1911, 5, с. 9 и сл.*) обнаружено лишь несколько хлопьев снега, но в довольно типичной местности. Можно сказать, что в данном случае снегом пользовались так же, как миниатюрными башенками в изображениях св. Варвары до Яна ван Эйка, то есть скорее как атрибутом, чем самостоятельным сюжетом.

⁸⁴ *Krautheimer R. Ghiberti and Master Gusman. — «Art Bulletin», 1947, 29, с. 25 и сл.; idem. Lorenzo Ghiberti. Passim.*

⁸⁵ К общей характеристике «интернационального стиля около 1400 года» со ссылками на большинство примеров, приводимых в тексте: *Panofsky E. Early Netherlandish Painting, с. 66 и сл. (и примеч.); Krautheimer. Lorenzo Ghiberti. Passim, особенно с. 76 и сл.*

Глава IV

¹ Трон, упомянутый в тексте, является тронем Мадонны на Дрезденском триптихе ван Эйка. Что касается принципа «скрытого символизма», применявшегося им и его фламандскими современниками: *Tolnay C. de. Le maître de Flémalle et les Frères van Eyck. Brussel, 1939, passim; Panofsky E. Early Netherlandish Painting, с. 131—148.* Даже когда Мастер из Флемалы в «Обручении Марии» из Прадо воспроизводил незаконченный нартекс Иерусалимского храма, следуя как образцу строившемуся южному трансепту Нотр-Дам-дю-Саблон в Брюсселе (in: *Maere R. Over het Afbeelden van destaande gebouwen in het schilderwerk van Vlaamsche Primitieven. — «Kunst der Nederlanden», 1930—1931, 1, с. 201 и сл.*), он изменил программу скульптурной декорации. Когда Ян ван Эйк в «Мадонне канцлера Ролена» изображал городской вид на основании набросков, сделанных им в Льеже лет за двадцать до того (in: *Lejeune. Op. cit.*), он не остановился перед тем, чтобы слить воедино несколько различных видов, изменить отдельные детали и переместить башню Утрехтского собора (которая претерпела лишь незначительные изменения) к берегам Мозеля.

² То, что архитектурный фон в «Троице» Мазаччо был нарисован или вдохновлен Брунеллески или, во всяком случае, не находится в непосредственной зависимости от классического образца, доказывается следующим фактом [замеченным Жаком Менилем и доведенным до моего сведения г-жой Анн де Эгри (Ann de Egry)]: кессоны цилиндрического свода расположены в четном количестве рядов так, что центральная ось свода отмечена тем, что можно было бы назвать скрытым готическим ребром, в классическом же цилиндрическом своде количество рядов всегда нечетное, так что центральная ось зрительно не подчеркивается: (in: *Mesnil J. Masaccio et les débuts de la Renaissance. Hague, 1927, с. 102*). Очень странно, что из своего остроумного наблюдения Мениль делает вывод, что Брунеллески, «qui avait été à Rome et connaissait évidemment dans tous leurs détails les arcs de triomphe du Forum», не мог быть ответственным за облик архитектуры Мазаччо. Между тем именно Брунеллески изменил классическое расположение кессонов, заменив нечетное четным (интерьер Капеллы Пацци), и передал это нововведение своим современникам (например, Донателло) и следующим поколениям. Нестандартное расположение кессон можно увидеть, например, в церкви Сант Андреа в Мантуе Альберти; у Мантеньи — в сцене «Св. Яков, ведомый на казнь» в Капелле Эремитани в Падуе (in: *Tietze-Conrat E. Andrea Mantegna. Firenze — L., 1955, ил. 18*), и даже у Браманте — в ложном хоре церкви Санта Мария presso Сан Сатино в Милане. Это было, однако, «исправлено» в собственном же портике Брунеллески в Капелле Пац-

ци; в нескольких рисунках, и прежде всего в «Успении Марии» Якопо Беллини (*Goloubew V. Les Dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum. 2. Bruxelles, 1912, табл. XXVI*); у Пьеро делла Франческа в алтаре «Мадонна Федерико Монтефельтро» в Галерее Брера в Милане; у Гирландайо — в «Утверждении Устава св. Франциска» в Санта Тринита во Флоренции и, конечно, во всем искусстве XVI века.

³ Я до сих пор все еще полагаю, что знаменитая «Мадонна» Слютера на портале Чертозы в Шанмоле была скорее навеяна «Золотой девой» в Амьене и близкими к ней произведениями, чем «Мадонной» Джованни Пизано из пизанского Баптистерия, как это предполагал С. Зулцбергер (in: *Sulzberger S. La Formation de Claus Sluter (Communication faite devant les Membres de la Société des Amis du Musée Communal de Bruxelles). Bruxelles, 1952. К. Шефер* в своей замечательной книге (*Schaefer C. La Sculpture en ronde-bosse au XIV-e siècle dans le duché de Bourgogne. P., 1954*) справедливо отмечает зависимость «Мадонны» Слютера на портале в Шанмоле от «амьенской диагонали». Необходимо отметить, что сама идея украсить этот портал фигурами большого масштаба и статуями в виде «trumeau» была около 1400 года своего рода возвратом к традициям высокой готики.

⁴ In: *Pächt O. Notes and Observations on the Origin of Humanistic Book-Decoration. — In: ed. Gordon D.J., Fritz Saxl, 1890—1948; A Volume of Memorial Essays. London, 1957, с. 184 и сл.; ср. также: Nordenfalk C. A Traveling Milanese Artist in France at the Beginning of the XI Century. — In: Arte del primo millennio (Atti del Convegno di Pavia [1950] per lo Studio dell'Arte dell'Alto Medio Evo). Torino, 1953, с. 374 и сл., особенно примеч. 10a.*

⁵ Об этом романском возрождении: *Panofsky E. Early Netherlandish Painting, особенно с. 134—140, 227 (и примеч.)*. Идея изображения божества в виде Агнца (в Гентском алтаре), а не триединого Бога или прямо Троицы иконографически чужда «святым изображениям» после конца XII века и потому может быть истолкована как романское «возрождение».

⁶ Ibid.

⁷ См., например: *Lowinsky E.E. Music in the Culture of the Renaissance. — «Journal of the History of Ideas», 1954, 15, с. 509 и сл., особенно с. 512: «Фландрия была ведущим центром западной музыки и творческой силой, питавшей великое развитие искусства контрапункта и хорового пения в эпоху Возрождения». Папский хор в большой степени состоял из нидерландцев, и трудно назвать итальянского композитора современного кому-нибудь из прославленных фламандцев и с ним сравнимого — от Дюфаи (около 1400—1474) и Беншуа (около*

1400—1460) через Иоганна Окегема (около 1430—1495) вплоть до Эоскена де Пре (1450—1521). Показательно, что некоторые из поэм Микеланджело были положены на музыку иммигрантом из Фландрии, неким Якобом Аркадельтом.

⁸ См. выше, гл. I, примеч. 2.

⁹ In: *Meiss M. Andrea Mantegna as Illuminator; an Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy.* N.Y., 1957, особенно с. 52—78.

¹⁰ Не говоря о Еве в «Изгнании из Рая» в Капелле Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине (фигура, навеянная классической *Venus pudica*, но более родственная «*Prudenzia*» Джованни Пизано, которую Мазаччо мог видеть во время пребывания в Пизе в 1426 году), можно было бы привести и другие примеры: голова святого Иоанна во фреске «Чудо со статиром» там же, в Кармине, смутно напоминающая голову Антиноя (*Steinbart K. Masacco. Wien, 1948, с. 53, ил. 59*; две другие классические реминисценции, открытые Штейнбартом в той же фреске и ее «*Nebenszene*» кажутся мне еще менее убедительными), а также (хотя только как попытка) младенец Христос в картине «Св. Анна» в Уффици, который, опять-таки как указала мне г-жа Анн де Эгри, несколько напоминает «Мальчика с гусем» (*Rodenwalt G. Die Kunst der Antike [Hellas und Rom]. B., 1927, с. 489*).

¹¹ Фреска Уччелло в теперешнем виде датируется 1436 годом и, по-видимому, представляет собой реминисценции таких североитальянских надгробных монументов, как памятник Паоло Савелли в церкви Санта Мария деи Фрари в Венеции (где Уччелло жил с 1425 года вплоть до по крайней мере 1427 года), а также классических подлинников (нельзя забывать, что он начал свою карьеру в мастерской скульптора, сильно интересовавшегося античностью, — Лоренцо Гиберти), породивших живописное предвосхищение «Гаттамелаты» Донателло (закончен в 1453 году), который в свою очередь мог оказать влияние на «Никколо да Толентино» Кастаньо (1456 года), повторившего «Джона Хоквуда» Паоло Уччелло. Это тем более правдоподобно, что «Фарината» Кастаньо (вероятно, 1450—1455 годы) едва ли мыслим без знакомства его автора с «Давидом» Донателло в Барджелло (вероятно, 1430—1432 годы), а его «Пиппо Спано» (из той же серии) напоминает «Св. Георгия» Донателло (закончен в 1407 году).

¹² О неприемлемости всех предыдущих толкований, в особенности как Аттиса: *Janson H.W. The Sculpture of Donatello.* Princeton, 1957, с. 143 и сл., табл. 237—241. Мое собственное предложение, подсказанное мне моим другом Гарольдом Ф. Черниссом, который, взглянув на фотографию статуи Донателло, тотчас же прочитал соответствующий текст, основано на фрагменте из Гераклита, о котором пишет св.

Ипполит в своем «*Refutatio omnium haeresim*» (IX, 9, 3). В нем Эоп многоликий (ποικιλόμορφος*, как называет его Нонн), демон времени, определяющий судьбы мира и поэтому ассоциировавшийся с Паном (чье имя всегда, даже в Средние века, означало вселенную — τὸ παν), сравнивается с игривым ребенком, играющим в азартную игру: «Чтобы показать, что правитель вселенной — ребенок и всем правит через время. Он [Гераклит] говорит следующее: «Время — шаловливый ребенок, мечущий кости, царство принадлежит ребенку. Все есть дитя, и предвечный царь всего говорит: вечность есть дитя, играющее костями, — царство дитяти» (*Diels E. Fragmente der Vorsokratiker*. 6 Aufl. I. Berlin, 1951. Herakleitos, Fragment B 52). И эта фраза Гераклита, которая упоминается в одной из поэм Григория Часослова (in: *Carmina*, LXXXV; перепеч. в: *Patrologia Graeca*, XXXVII, col. 1431 и сл.) и которая вновь появляется, но с обратным знаком в знаменитом изречении Альберта Эйнштейна «бог в кости не играет», послужила бы прекрасным символом для маленькой фигурки Донателло, радость жизни которой в свете мрачного пессимизма Гераклита получила бы неожиданно глубокий и, на мой взгляд, весьма донателловский смысл. Большинство атрибутов — крылья на плечах и на ногах, дружественный змей — типичны для образа Времени. Хвостик же принадлежит, конечно, Пану. Контраст между гениталиями, выставленными напоказ благодаря «варварским» штанам (очень подходящим для божества иранского происхождения), и маком в поясе (освещенные временем символы сна и смерти) может служить для выражения двойственной функции Времени как прародителя и разрушителя всех вещей:

«Do not I, tyme, cause nature to augment,
Do not I, tyme, cause nature to decay,
Do not I, tyme, cause man to be present...
Do not I, tyme, cause dethe take his say?»

Это изобилие атрибутов уже само по себе характеризует «многообразного Эона» в его позднеэллинистических интерпретациях, вроде «Митра-Эона», или орфического Фанеса (примеры в: *Panofsky E. Hercules am Scheidewege*. Text III, I, ил. 8; *idem. Studies in Iconology*, ил. 36). Но самая убедительная параллель между статуей Донателло и идеей «времени как резвого ребенка, играющего в кости», — это, конечно, возраст изображенного, его, говоря словами Янсона, «несколько нетрезвая веселость» и особенно его жест. Кто знает, может быть, предмет, находившийся у него между большим и средним пальцами левой руки (*Janson*, с. 145), был действительно костью или пешкой для игры в нарды?

* пестрообразный — древнегреч.

Можно возразить, что Донателло и его советчики-гуманисты едва ли знали *πατὴρ καὶ υἱὸν, πνεύματα* Гераклита. Но многие из византийских ученых и богословов, сопровождавших императора Иоанна VIII Палеолога в Италию и участвовавших в работе Флорентийского собора 1439 года, могли быть отлично знакомы с «Refutatio» Ипполита еще до того, как это сочинение сделалось общедоступным в западном мире. Действительно, Флоренция около 1440 года была, видимо, единственным местом, где ученые разговоры могли вращаться вокруг слов Гераклита, затерявшихся в полемическом трактате раннего греческого отца церкви, задолго до Дильса и Виламовица-Мёллендорфа. И вовсе не удивительно, что Вазари и Джованни Чинелли, писавшие в 1568 и в 1677 годах, были сбиты с толку «Аттисом-Аморино» Донателло не меньше, чем любой современный нам интерпретатор.

¹³ In: *Wind E. Donatello's Judith: A Symbol of «Sanctimonia»*. — «Journal of the Warburg Institute», 1937, 1, с. 62 и сл.; *Janson*. Op. cit. — Ibid., с. 198 и сл., ил. 349—377. На фризах и обрамлениях кафедр Донателло в Сан Лоренцо схожие вакханалии детей, равно как и отдельные вариации на тему «Укротителей коней» из Монтекавалло (*Janson*, с. 209 и сл., ил. 378, 401, 421—423, 429, 440 и сл., 455—458, 464 и сл., 471 и сл.), контрастируют с содержанием самих рельефов — совершенно аналогично тому, как в пределах самих рельефов использованы такие элементы, как языческие идолы или колонна Траяна.

¹⁴ In: *Krautheimer. Lorenzo Ghiberti*, особенно с. 258, 265, ил. 116—119, 120b.

¹⁵ Тот факт, что главная группа на рельефе Донателло (Падуя, Сант Антонио), великолепно воспроизведенная в: *Janson. The Sculpture of Donatello*, табл. 306, восходит к саркофагу с изображением Пенфея (образец такого саркофага хранится в пизанском Кампосанто), упоминается в статье Ф. Заксля, на которую ссылается Янсон (Op. cit., с. 186, примеч. 16), но открыт он был А. Варбургом, который использовал этот пример для целей, диаметрально противоположных первоначальному значению. В данном случае Донателло преобразовал мотив отрывания ноги Пенфею, который обидел Диониса и был растерзан Менадами, в мотив восстановления ноги у непокорного сына, который отрезал ее, чтобы наказать себя за свое дурное обращение с матерью.

¹⁶ Я заимствую эту фразу (намеренно опуская слова «и Мазаччо») из замечательной статьи Э. Гомбриха: *Gombrich E.H. Appollonio di Giovanni*. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1955, 18, с. 16 и сл.

¹⁷ Передняя сторона кассоне из галереи Йельского университета была убедительно приписана Аполлонио ди Джованни в статье Гомбриха.

¹⁸ In: *Colvin S. A Florentine Picture Chronicle, Being a Series of Ninety-Nine Drawings... by Maso Finiguerra... in the British Museum. London, 1898, Pl. 57 (Warburg, с. 74, ил. 19)*. Схожие головные уборы можно видеть на портрете Филиппа Доброго и Изабеллы Португальской работы Рогира, воспроизведенном, например, в: *Panofsky E. Early Netherlandish Painting, ил. 363 и 376*.

¹⁹ О женских «крыльях Медузы»: *Warburg, с. 81 и сл., 315, 336 и сл. и ил. 23*; о влиянии византийских фасонов, считавшихся восходящими к одежде Древней Греции, во время посещения императора Иоанна VIII Палеолога в 1438—1439 годах: там же, с. 315, 336 и сл., ил. 68—70, а также: *Gombrich. Appollonio di Giovanni. О якобы классическом гербе св. Михаила у Пьеро делла Франческа в лондонской Национальной галерее: Meiss M. A Documented Altarpiece by Piero della Francesca. — «Art Bulletin», 1941, 23, с. 53 и сл., особенно с. 63*.

²⁰ О вакхических сценах на пьедестале статуи «Юдифь и Олоферн» Донателло см. выше. Об изображении языческих жертвоприношений (в большинстве случаев в виде ложных рельефов) в таких картинах, как «Спаситель» Джованни Беллини в лондонской Национальной галерее или «Осуждение св. Иакова» Мантеньи: *Saxl F. Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance. — «Journal of the Warburg Institute», 1939, 2, с. 346 и сл.*

²¹ Хотя росписи в Палаццо Скифанойя были закончены уже примерно в 1470 году, тем не менее такие чисто классические мотивы, как группа Трех Граций во фреске, посвященной Венере, как правильно отмечено Закслем (*Saxl F. Rinascimento dell'antichita, с. 252, ил. 20*), проскальзывают, так сказать, черным ходом и остаются чужаками в абсолютно неклассическом обществе.

²² *Gombrich. Appollonio di Giovanni, с. 31*.

²³ О нем: *Saxl F. The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics, и более современное: Ashmole B. Cyriac of Ancona and the Temple of Syzicus. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1956, 19, с. 179 и сл.*

²⁴ Об иллюстрациях «Antiquitates» Маркановы: *Laurence F.B. The Illustrations of the Garrett and Modena Manuscripts of Marcanova. — «Memoirs of the American Academy at Rome», 1927, 6, с. 127 и сл.* Рукопись Гаррет находится ныне в Принстонской университетской библиотеке, где она помечена: MS. Garrett 158 (на fol. IV изображен римский Капитолий со статуей Марка Аврелия; воспроизведена в: *Heckscher. Sixtus III, фронтиспис*).

²⁵ См., например: *Degenhart B. Antonio Pisanello. Wien, 1940, особенно ил. 30, 31, 33, 146*.

²⁶ Idem. *Italeinische Zeichnungen des frühen 15. Jahrhunderts*. Basel, 1949, с. 45 и сл., ил. 29, 30.

²⁷ Чисто археологические записки можно найти по крайней мере на двух страницах записной книжки Якопо Беллини, хранящейся в Лондоне (*Goloubew*. Op. cit., 2, табл. XLIII, XLIV). О светских композициях, основанных на впечатлениях от классических памятников или включающих в себя эти памятники, см., например: там же, 1, табл. CIII, CIV, CXXXVI, CXXXII; 2, табл. XXXIV, XXXV, XXXVIII, XL, XLIV, XLVIII.

²⁸ In: *Tietze-Conrat*. *Andrea Mantegna*, табл. 27; ср.: *Meiss*. *Andrea Mantegna*, особенно с. 55 и сл., с. 91.

²⁹ In: *Torre A. della*. *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*. Firenze, 1902, с. 813 и сл. Событие это удостоилось упоминания у самого Фичино («Пролог» к его переводу «Пира»; *Ficino*. *Opera omnia*. Basel, II, 1576, с. 1320). Следует, однако, отметить, что первое празднование для рождения Платона (совпадавшего, как считалось, с днем его смерти) состоялось на десять лет позднее поездки на Гардское озеро.

³⁰ In: *Burchhardt*. *Die Kultur der Renaissance*, 2, с. 26.

³¹ Не случайно, что картина эта, перешедшая из венского собрания в Вашингтонскую национальную галерею, считалась произведением Антонио Поллайоло, когда Варбург (op. cit., 2, с. 449, 625, ил. 104а, в) открыл ее зависимость от классической статуи.

³² In: *Meiss*. *Andrea Mantegna*, с. 92, примеч. 12.

³³ Об этой связи: *Blum J*. *Andrea Mantegna und die Antike*. Strasbourg, 1936, ил. 1, 2; *Meiss*, ил. 11, 17.

³⁴ Добавим, что старший напарник Мантеньи по работе над фресками в Эремитани, Никколо Пиццоло, уже привлекался Донателло к совместной работе за несколько лет до этого.

³⁵ In: *Meiss*. *Andrea Mantegna*, с. 39.

³⁶ О высокой оценке нидерландской живописи в Италии на протяжении всего XV века, настолько высокой, что приходится обращаться к итальянским источникам, чтобы найти нечто большее, чем сведения о платеже или о гражданском состоянии крупнейших нидерландских живописцев: *Warburg*. Op. cit., особенно с. 177—239. К сожалению, в книге *Löhneisen H.-W. von*. *Die ältere niederländische Malerei, Künstler und Kritiker*. Kassel, 1956, источники сгруппированы по столь запутанному принципу, что трудно найти среди них итальянские. О влиянии ван Эйков, в частности, см.: *Meiss*. *Jan van Eyck and the Italian Renaissance*. — In: *Acts of the XVIII-th International Congress of the History of Art*; idem. *A Documented Altarpiece by Piero della Francesca*, особенно с. 63 и сл.

³⁷ In: *Warburg*. Op. cit., 1, с. 5 и сл.

³⁸ *Meiss*. Andrea Mantegna, с. 27.

³⁹ *Saxl F.* Rinascimento dell'antichità; *Shapley F.* A Student of Ancient Ceramics, Antonio Pollaiuolo. — «Art Bulletin», 1919, 2, с. 78 и сл.; ср.: *Panofsky E.* Albrech Dürer, 2, с. 95 и сл.

⁴⁰ О статистическом обзоре светских тем в искусстве Ренессанса, показывающем излюбленные в это время «сцены соблазнения или похищения, любви или ночных развлечений», см. лит., цит. в: *Seznec*. Op. cit., с. 5, примеч. 6. Ср. также незаметную, но поучительную брошюру: *Saxl F.* Classical Antiquity in Renaissance Painting. L., 1938.

⁴¹ *Förster R.* Die Wiederherstellung Antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance. — «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1922, 43, с. 126 и сл.

⁴² См. лит., цит. в примеч. 72 к гл. 1.

⁴³ Моя ошибка, а, согласно которой я приписываю Колюччо Салютати, а не Петрарке самую раннюю в постсредневековой литературе перифразу (in: *Panofsky E.* Hercules am Scheidewege, с. 155), была исправлена Моммзенем (in: *Mommsen T.E.* Petrarch and the Story of the Choice of Hercules. — «Journal of the Warburg and Courtauld Inst.», 1953, 16, с. 178 и сл.

⁴⁴ См.: Рим, Библиотека Ватикана, Cod. Reg. lat. 1388; in: *Panofsky E.* Op. cit., ibidem, фронтиспис. Кроме рисунка круга Мантеньи в Библиотеке Церкви Христа к Оксфорде (Christ Church Library) (до сих пор со спорной иконографией) следующий по времени случай — снова книжная иллюстрация, на этот раз в итальянском переводе «Грамматики» Донациана (Милан, Библиотека Тривульциана, MS. 2167), который с достаточной степенью точности можно датировать 1496 годом. Эта иллюстрация, миниатюра в узком смысле этого термина, была опубликована: *Tietze-Conrat E.* Notes on «Hercules on the Crossroads». — «Journal of the Warburg and Courtauld Inst.», 1951, 14, с. 305, табл. 52; рисунок из Оксфорда обсужден и воспроизведен там же (с. 52а). Однако необходимо отметить, что значение соперниц в миланской миниатюре обратно по сравнению с описанием Е.Тиеце-Конрат. Фигура слева, в темной одежде, указывающая вверх и стоящая на фоне лесистого холма, увенчанного замком, вне сомнения, олицетворяет Добродетель; правая же фигура, в светлой одежде, указывающая вниз и стоящая на фоне голой скалы с двумя так называемыми «сухими деревьями», столь же явно олицетворяет Наслаждение или Порок. И действительно, юный Геркулес (изображающий первородного сына Лодовико Сфорца) обращен к фигуре в темном, несмотря на убедительные жесты ее противницы.

⁴⁵ In: *Philippe J.* Lucrèce dans la théologie Chrétienne du III-me au XIII-me siècle. — «Revue de l'Histoire des Religions», 1895, 32, с. 284 и сл.; 1897, 33, с. 19 и сл., с. 125 и сл.; *Bignone E.* Per la Fortuna di Lucrezio e dell'Epicureismo del medio evo. — «Rivista di Filosofia e di Instruzione Classica», 1913, с. 231 и сл.; *Schmidt A.M.* La Poésie scientifique en France au seizième siècle. P., 1938. Passim. О влиянии Лукреция на неоплатонизм: *Gabotto F.F.* L'Epicureismo di Marsilio Ficino. — «Rivista di Filosofia Scientifica», 1891, 10, с. 428 и сл., о его влиянии на Фракасторо: *Castiglioni A.* Gerolamo Fracastoro e la dottrina del contagium vivum. — «Gesnerus», 1951, 8, с. 52 и сл.; о его влиянии на живопись XV в. ср.: *Panofsky E.* Studies in Iconology, особенно с. 40—65. Характерно, что в предисловии к изданию Альдо Мануцци 1500 года и издатель, и редактор недвусмысленно отрешиваются от всего того, что в «De rerum natura» могло бы противоречить католическому учению.

⁴⁶ О влиянии «Иероглифики» (ныне доступной в удобном английском переводе: *Boas G.* The Hieroglyphs of Hierapollon. N.Y., 1950) см. лит., цит. в: *Seznec.* Op. cit., с. 100 и сл. Не следует, однако, забывать, что огромное значение этого влияния было признано Карлом Гиловом (Giehlow) уже около 1900 года (ср.: *Panofsky E., Saxl F.* Dürers «Melencolia I», с. IX—XV).

⁴⁷ Литература о Витрувии в Средние века и о его влиянии на архитектуру и на теорию искусства Ренессанса необозрима. Ограничусь лишь следующими названиями: *Pellati F.* Vitruvio nel medioevo e nel rinascimento. — «Bolletino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», 1932, 5, с. 111 и сл.; *idem.* Vitruvio. Roma, 1938; *Wittkower.* Architectural Principles. Passim; *Lukomski G.* I Maestri dell'Architettura Classica Italiana da Vitruvio allo Scamozzi. Milano, 1933; *Koch H.* Vom Nachleben des Vitruv (Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft). Baden-Baden, 1951.

Показательно, однако, что посткарولينгские средневековые писатели ограничиваются повторением общих положений Витрувия о человеческих пропорциях, которые они склонны толковать в космологическом, а не в эстетическом смысле [см. в добавление к примерам, упоминаемым Кохом (*Koch*, с. 14—16), интересный французский текст, приводимый Виттковером (*Wittkower*, с. 15, примеч.)]. Вопреки мнению Коха канон человеческих пропорций, устанавливаемый Ченнино Ченнини, не имеет ничего общего с Витрувием.

⁴⁸ Боккаччо (*Genealogia deorum*, XII, 70; в изд.: V. Romano. 2. Bari, 1951, с. 624) цитирует Витрувия (*De architectura*, II, 1), о чем см. выше. Любопытно, что эта длинная и интересная цитата ускользнула от внимания Коха и отсутствует также в «Указателе авторов и источников» (2, с. 893), составленном Романо.

⁴⁹ См. примеч. 66 к гл. 1. Иллюстрированные издания самого текста Витрувия начали появляться в свет не раньше 1511 года (in: *Lukomski*. Op. cit.; *Hamberg P.G.* Ur Renässansens illustrerade Vitruviusupplagor. Uppsala, 1955).

⁵⁰ Из этих пяти картин — панели на дереве с изображением жизни в каменном веке, — часть находится в нью-йоркском музее Метрополитен и в оксфордском музее Ашмолин; картина с изображением падения Вулкана на острове Лемнос — в Уодвортском Атенеуме в Хартфорде (штат Коннектикут), а панель с Вулканом и Эолом в качестве наставников человечества — в Национальной галерее в Оттаве. См.: *Panofsky E.* Studies in Iconology, с. 43—59; *Langton Douglas R.* Piero di Cosimo. Chicago, 1946, с. 27 и сл., табл. XI—XVI (что касается иконографии хартфордской картины, ср. также «совпадения» у этих двух авторов: «Art Bulletin», 1946, 28, с. 286 и сл.; 1947, 29, с. 134 и сл., с. 222 и сл., с. 284). Следует добавить, что толкование перелетного сокола как символа великодушия, которое получило столь большое значение в обмене мнениями, во времена Пьеро можно найти не только в рукописных источниках, но и в печатных книгах, опубликованных во Флоренции в 1491 году (*The Florentine Fior di Virtù of 1491*, N. Frearson, tr., L.J. Rosenwald, pref. Washington, D.C., 1953, с. 79 и сл.).

⁵¹ Об этих двух картинах (обе на дереве; одна из них — в Worcester Art Museum в Worcester (Mass.); другая — в Fogg Art Museum в Cambridge (Mass.): *Panofsky E.* Studies in Iconology, с. 59—62; *Langton Douglas*. Op. cit., с. 61 и сл., табл. XL, XLV; об обезьяне на ворчестерской картине: *Janson*. Apes and Ape Lore, с. 257, примеч. 28.

⁵² См. «Пиршество Богов» Джованни Беллини (Вашингтон, Национальная галерея), о котором ср.: *Wind E.* Bellini's «Feast of the Gods», A Study in Venetian Humanism. Cambridge (Mass.), 1948; *John Walker*. Bellini and Titian at Ferrara; A Study of Styles and Taste. L., 1956; а также «Процессию Силена» Чимы да Конельяно (Филадельфия, Пенсильванский музей искусств; см.: *Venturi L.* Pitture Italiane in America. Milano, 1931, табл. CCCX), где у сатиров явно негроидные черты.

⁵³ Литература о флорентийском неоплатонизме и его влиянии на искусство настолько обширна, что в добавление к все еще актуальной работе А. делла Торре (цит. выше), можно привести лишь немногие из названий (см. также ссылки в последующих примечаниях): *Cassirer E.* Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance (Studien der Bibliothek Warburg, X). Leipzig — B., 1927; idem. Die platonische Renaissance in England (Studien der Bibliothek Warburg, XXXIV). Leipzig — B., 1932; *Panofsky E.* Studies in Iconology, Chapters V, VI; *Kristeller P.O.* The Philosophy of Marsilio Ficino. N.Y., 1943 (хорошую библиографию, кончая годом выхода данной книги в свет, см. на с. 413 и

сл.); Idem. *Studies in Renaissance Thought and Letters*; *Garin E.* L'Umanesimo italiano; *Filosofia e vita civile nel rinascimento*. Bari, 1952; *Gombrich E.H.* *Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought*. — «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 1948, 11, с. 163 и сл.; *Redig de Campos D.* *Raffaello e Michelangelo*. Roma, 1946; *Yates F.A.* *The French Academies of the Sixteenth Century (Studies of the Warburg Institute, XV)*. L., 1947; *Chastel A.* *Art et Religion dans la Renaissance italienne; Essai sur la method.* — «*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*», 1945, 7, с. 7 и сл.; idem. *Marsile Ficin et l'Art*.

⁵⁴ *Kristeller*. *The Philosophy of Marsilio Ficino*, с. 377. Ограничение числа ипостасей (или сущностей — *hypostases*) четырьмя и их определение как Ум, Душа, Природа и Тело (как дается в тексте) было дословно заимствовано Фичино у Плотина в его знаменитом отрывке из наиболее популярной и известной книги «Комментарий на «Пир» Платона», названной «*De amore*» («О любви»): комментарий был закончен в 1469 году и продавался с 1544 года в итальянском переводе, цитировавшемся обычно как «*Convito*» («Пир») (in: *Kristeller*, с. 107). Однако в других местах (даже в той же книге) Фичино добавляет к ипостасям Души и Природы такую ипостась, как Ощущение. Ипостась Природы особенно трудно определить. Связанную скорее с понятием *natura naturans* (природа создающая), а не с *natura naturata* (природа созданная), Природу, скорее всего, можно описать как универсальный порождающий принцип, отвечающий, грубо говоря, способностям «нижней души» человека, которая фактически содержит «ростки» всех материальных вещей, и действующий через трудно определяемое промежуточное свойство, через некий *spiritus mundanus**, существующий как «связка» (*vinculum, nodus*) между бестелесным и телесным.

⁵⁵ По поводу этих двух отрывков (*Summa Theologiae*, 1, qu. XXXIX, art. 8, с; там же, 1, qu. V, 4, с. 1) см. отзыв Э.Паннофского на: *Rosenthal E.* *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*. — «*Jahrbuch für Kunstwissenschaft*», 1924, 1, с. 254 и сл., особенно с. 257 и сл.; idem. *Notes on a Controversial Passage in Suger's «De Consecratione ecclesiae Sancti Dionysii»*. — «*Gazette des Beaux-Arts*», 6-me Ser., XXVI, 1944, с. 95, особенно с. 112 и сл.

⁵⁶ Необходимо отметить в этой связи, что флорентийские неоплатоники, подобно Фичино, отдают предпочтение зрению, в то время как некоторые из их венецианских последователей, менее ортодоксальные, но более музыкальные, нарушают этот порядок или по край-

* мировой дух — латин.

ней мере восстанавливают равенство (in: *Panofsky E. Studies in Iconology*, с. 148, примеч. 69; *Brendel O. The Interpretation of the Holkham Venus*. — «Art Bulletin», 1946, 28, с. 65 и сл. (ср. так же, 1947, 29, с. 65 и сл.).

⁵⁷ О теории «amor divinus» и «amor humanus», а также «geminae Veneres» см. ниже.

⁵⁸ Об этом существенном аспекте теории Фичино: *Panofsky E., Saxl F. Dürer's Melencolia*, I, особенно с. 32 и сл., с. 106 и сл.

⁵⁹ In: *Marsilio Ficino. De vita triplici*, II, 45 (Opera omnia, I, с. 522). Андрея Риччо не постеснялся изобразить Моисея по традиции «рогатым», но никогда прежде он не изображался с бараньими рогами в облике Юпитера Аммона (статуэтка в Музее Жакмар-Андрэ в Париже, воспроизведенная, например, в: *Planiscig L. Andrea Riccio*. Wien, 1927, с. 190, ил. 211).

⁶⁰ *Ficino*, III, 11, 12 (Opera omnia, I, с. 544 и сл.).

⁶¹ И письмо Фичино (Opera omnia, I, с. 805), и стих из поэмы Буонинконтри цитируются в связи с «Весной» Боттичелли в отличной статье Гомбриха: *Gombrich E.H. Botticelli's Mythologies. A Study of the Neoplatonic Symbolism of His Circle*. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1945, 7, с. 7 и сл., с. 15 и сл., с. 41. В связи со ссылками на Венеру как на «Santa Venere» и как на «sanctissima dea» в «Амето» Боккаччо: *Heckscher. Aphrodite as a Nun*. — «The Phoenix», 1953, 7, с. 105 и сл.

⁶² In: *Bainton R.H. Michael Servetus and the Pulmonary Transit*. — «Bulletin of the History of Medicine», 1951, 25, с. 1 и сл.

⁶³ In: *Panofsky E. Studies in Iconology*, с. 144 и сл.

⁶⁴ О происхождении современной концепции гения в учении Фичино о Сатурне как о патроне интеллектуалов: *Panofsky E., Saxl F. Dürer's Melencolia*, I, с. 32 и сл.; *Panofsky E. Albrech Dürer*, с. 165 и сл. О еретическом применении таких слов, как «творчество», «творить», «творец», к человеческой деятельности (в наши дни у нас имеются не только особые курсы «творческого сочинения» для неподготовленных, но и «периоды творческой игры» для детей, «творческие белешейки» и даже «творческие парикмахеры») см. ниже, примеч. 67.

⁶⁵ *Иоанн Скот Эриугена. Комментарий на «De caelesti hierarchia» («О божественной иерархии»)*. — In: *Patrologia Latina*, CXXII, col. 138C; ср.: *Panofsky. Abbot Suger*, с. 18 и сл., с. 164 и сл.

⁶⁶ In: *Gombrich. Botticelli's Mythologies*, 43.

⁶⁷ In: *Panofsky. Idea*, с. 52 и сл., с. 68 и сл., с. 122 и сл. (Итал. пер.: с. 69 и сл., с. 92 и сл., с. 171 и сл.); *idem. Albrech Dürer*, с. 165 и сл., с.

280 и сл. Эпитет «божественный», ныне почти неотделимый от Микеланджело, иногда применялся к художникам и их произведениям с конца XIII века (впервые его применил цитируемый выше Ристоро да Ареццо, когда он характеризовал мастеров своего любимого аретинского фаянса); он встречается, например, в поэме Тито Веспасиано Строщи в честь Пизанелло, которого другой современник, Леонардо Дати (in: *Venturi A. Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, с. 35), сравнивал с Прометеем:

«Denique, quidquid agis, naturae jura potentis
Aequas divini viribus ingenii».

(«Наконец, чтобы ты ни делал, ты уравниваешь права могучей природы с силами божественного таланта»). О поэме Строщи: *Cavattoni C. Tre Carmi latini composti a mezzo il secolo XV in laude di Vittore Pisano. Verona, 1861, с. 46 и сл.*; об употреблении и злоупотреблении термином «divino» в эпоху Ренессанса: *Empoli Ciraolo C. da. La «Divinità» di Raffaello. — «Nuova Antologia», CDLV, 1952, с. 155 и сл.* Иначе дело обстоит со словами «create», «creator», «creatio» и их соответствиями на новых языках. До XVI века они к художникам, видимо, не применялись, а в Италии — не раньше приблизительно 1540—1550 годов. Правда, Дюрер говорит о «новом творении, которое художник творит (schöpft) в своем сердце» уже в 1525 году (in: *Lange, Fuhse. Op. cit.*, с. 227, 12), зато Леонардо да Винчи, хотя он по праву и гордится тем, что живописец — «хозяин и бог» вселенной, которую он может устроить по собственной прихоти, все же тщательно избегает терминов «create» и «creazione», заменяя их терминами «generare» и «generazione», — факт, к сожалению, упускаемый во всех доступных мне переводах и парафразах. В авторской рукописи «Trattato della pittura» (Codex Urbinas Latinus 1270, fol. 5) в том отрывке, где первоначально стояли слова «signore et dio», только около середины XVI века знаменитая «рука 3» заменила в примечаниях на полях слово «dio» словом «createore» (в напечатанном ныне факсимиле в: *A. Philip McMahon (tr.). Leonardo da Vinci. Treatise on Painting. 2. Princeton, 1956, fol. 5; в fol. 1, с. 24, глагол «generare», встречающийся дважды в этой фразе, передается словами «creating», «create»!) Цитируемая Кассирером фраза (*Cassirer. Individuum und Kosmos*, с. 170): «La scienza è una seconda creazione fatta col discorso, la pittura è una seconda creazione fatta colla fantasia» не была обнаружена в записях Леонардо.*

⁶⁸ In: *Chastel A. Le jeune Homme au camée platonicien du Bargello. — «Proporzioni», 1950, 3, с. 73.* Раньше без всяких на то оснований считалось, что бюст изображает Джованни Антонио да Нарни, сына и наследника Гаттамелаты. Недавняя попытка приписать этот бюст Донателло и датировать его около 1440 года (in: *Janson. The Sculpture*

of Donatello, с. 141 и сл., табл 232—236) кажется неубедительной как из чисто стилистических, так и из исторических соображений. Сочетание мягкости исполнения с чрезмерной детализацией, особенно заметной в «прорисовке» волос и бровей, заставляет приписать эту вещь кому-то из последователей Дезидерио да Сеттиньяно, но отнюдь не Донателло, автору «Аттиса-Аморино», даже без «*camée platonicien*»; что касается последней, то факты таковы: вероятно, правильно предположение о том, что в ее основе лежал классический оригинал, ныне потерянный, но занесенный в инвентарь Лоренцо де Медичи, составленный в 1492 году. Однако для дальнейших предположений, высказанных Р. Виттковером, о том, что камея перешла к Лоренцо от его деда Козимо, все же нет никаких оснований (in: *Wittkower R. A Symbol of Platonic Love in a Portrait Bust by Donatello. — Journal of the Warburg Institute*, 1938, I, с. 260 и сл.). Напротив, мы имеем все основания верить, что камея из инвентаря Лоренцо, где значится, что на ней изображена «*una figura tirata da dua chavagli*» («фигура, влекомая двумя лошадьми»), тождественна «*unus cameus magnus*» (!), изображающей «*Duos equos cum curru et juvenem super curru*» («двух коней, впряженных в колесницу, и юношу на колеснице»), которая в 1457 году была все еще в Риме во владении кардинала Пьетро Барбо, будущего папы Павла II (in: *Müntz E. Les Arts à la cour des papes pendant le XV-e et le XVI-e siècle. 2. P., 1879, с. 225*). Можно предположить, что камея перешла к Медичи только после смерти папы Павла, 28 июля 1471 года, когда большая часть его «*gemmae et margaritae*» была продана, согласно его завещанию, по очень низкой цене Лоренцо Великолепному (in: *Müntz, с. 154*); а эта дата — около пяти лет после смерти Донателло — соответствует датировке бюста в Барджелло, которую предлагаем Шастель и я.

Однако, судя по записям в инвентаре и по позднейшим воспроизведениям (in: *Wittkower. Op. cit., табл. 34с*), камея «Барбо-Медичи» отличалась от камеи на бюсте тем, что обе лошади были одинаковы и что возница был простым *juvenis*, а не крылатым *putto*. И в том, и в другом случае скульптор мог вдохновиться римским саркофагом, отразившим влияние «Федра» Платона, на котором изображен не один возница, а бешеная скачка, описанная в этом диалоге: Федр, 248 (in: *Cumont. Op. cit., с. 348, ил. 77, с. 461, ил. 97*). Перенеся таким образом крылья от коней на возницу (сам Платон пишет о «крылатых конях», но оставляет возницу без эпитета), римские *tumbarii*, равно как и автор бюста в Барджелло, отождествили — вполне оправданно с платонической точки зрения — «водителя души» с самим Эросом, которого «смертные называли крылатой любовью», а бессмертные — «Дарующим крылья» (Πτέρωτα надо толковать как аккумулятив от πτερωτής),

поскольку он заставляет [человеческую душу] «отрастить крылья» (Федр, 252, В, С).

⁶⁹ О картине Мартина ван Хемскерка, ныне разрезанной пополам и перенесенной из церкви св. Бавона в Музей Франса Халса в Харлеме, см. в дополнение к книге Д.Клейна (*Klein D. St. Lukas als Maler der Maria. B., 1933, с. 56—57, 83—85*) отличную статью: *Reznicek R.K.J. De Reconstructie van «t'Altaer van S.Lucas» van Maerten van Heemskerck. — «Oud Holland», LXXI, 1956, с. 233 и сл.* (в которой, однако, автор намеренно воздерживается от объяснения мотива «Европы»). Следует добавить, что евангелисты, сидящие верхом на своих символах (хотя последние и ведут себя вполне миролюбиво), не были известны средневековому искусству (in: *Tselos D. Unique Portraits of the Evangelists in an English Gospel-Book of the Twelfth Century. — «Art Bulletin», 1952, 34, с. 257 и сл.*).

⁷⁰ О картине Кранаха, хранящейся в Пенсильванском музее искусств в Филадельфии: *Panofsky E. Studies in Iconology, с. 128 и сл., ил. 106.*

⁷¹ О композиции Бандинелли: *Idem., с. 249 и сл., ил. 107; Seznes. Op. cit., с. 110 и сл., ил. 38.* Об ипостасях души, на которые намекает объяснительный дистих, см. примеч. 54 к гл. IV.

⁷² *Фичино.* Комментарий к «Федру» Платона (*Ficino. Opera omnia, II, с. 1370*), цитируемый, переведенный и отлично истолкованный Гомбрихом (in: *Gombrich. Botticelli's Mythologies, с. 37*).

⁷³ О картинах Тициана «Любовь земная и небесная» и «Воспитание Амура»: *Panofsky E. Studies in Iconology, с. 150 и сл.* (о первой картине: *Freyhan R. The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries. — «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1948, 11, с. 68 и сл., особенно с. 85 и сл., с дальнейшими ссылками). О гробнице Юлия II, Капелле Медичи и рисунках для Кавальери Микеланджело: *Panofsky E. Studies in Iconology, с. 188 и сл.; Popham A.E., Wilde J. The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle. L., 1949, с. 252 и сл., с. 265 (рисунки для Кавальери); Tolnay C. de. Michelangelo, IV (the Tomb of Julius II). Princeton, 1954, особенно с. 23 и сл., с. 74 и сл.; idem. Michelangelo, III (the Medici Chapel). Princeton, 1948, особенно с. 63 и сл. (Medici Chapel), с. 111 и сл., с. 199 и сл., с. 221 и сл. (Cavalieri Drawings). Необходимые возражения на толкование Ф.Харта (in: *Hart F. The Meaning of Michelangelo's Medici Chapel. — In: Essays in Honor of Georg Swarzenski. Chicago, 1951, с. 145 и сл.*) будут сделаны в другом месте. То, что рафаэлевская версия мифа об Амуре и Психее должна была прославить восхождение и конечное обожест-**

вление человеческой души (φουχῆ) вместе с чудесным рассказом и изображением прекрасных обнаженных тел, следует, как мне кажется, из факта исключения из нее всех событий, происходящих не на небе, а также не менее известного факта, что единственная сцена, отсутствующая у Апулея, — Амур, умоляющий Грации защитить Психею, — выдумана в чисто неоплатоническом духе: Грации играли весьма значительную роль в философии Фичино (in: *Panofsky E. Studies in Iconology*, с. 168; более подробно в: *Gombrich. Botticelli's Mythologies*, с. 32 и сл.) и символизировали, как бы это ни определяли, триаду свойств, из которых среднее примиряет два других противоположных друг другу, благодаря чему душа становится способной к amor divinus, то есть достойной обожествления.

⁷⁴ О литературе до 1944 года: *Gombrich. Op. cit.*, с. 7—13. Следует, между прочим, добавить: *Seznec. Op. cit.*, с. 112 и сл.; *Heckscher W.S. Aphrodite as a Nun*; idem. *The Anadyomene in the Mediaeval Tradition (Pelagia-Cleopatra-Aphrodite)*; *A Prelude to Botticelli's «Birth of Venus»*. — «*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*», 1956, 7, с. 1 и сл.; *Ferruolo A.B. Botticelli's Mythologies, Ficino's «De Amore», Poliziano's «Stanze per la Giostra»: Their Circle of Love*. — «*Art Bulletin*», 1955, 37, с. 17 и сл.; *Franca P. La Fête mythologique au Quattrocento. Expression littéraire et visualisation plastique*. — «*Revue d'Esthétique*», 1952, 5, с. 377 и сл., особенно с. 396 и сл.; idem. *Un Mito poetico social del Quattrocento: La Primavera*. — «*La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*», 1957, 5, с. 23 и сл.

⁷⁵ *Warburg A. Sandro Botticelli's «Geburt der Venus» und «Frühling»*. Перепеч. с добавл. в: *Warburg A. Op. cit.*, I, с. 5—68, 307—328.

⁷⁶ *Warburg. Op. cit.*, с. 38, 319, ил. 15. Отождествление статуи (прежде именовавшейся Флорой или Осенью) с Орой Весны подтверждается кампанским рельефом в Лувре, воспроизведенном в: *Reinach. Répertoire de reliefs grecs et romains*. 2. P., 1909—1912, с. 262, 1; и в: *Roscher W.H. Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*. 2. Leipzig, 1884—1924, Col. 2735 и сл.

⁷⁷ Так как классические и позднеантичные памятники, насколько известно, не изображали Венеру стоящей на раковине, но лишь стоящей, возлежащей, сидящей или появляющейся en buste внутри нее (*Brickhoff. Op. cit.*, ил. 1—4; *Heckscher. The Anadyomene*, ил. 2, 6), из этого делался вывод, что Боттичелли основывал свою версию на средневековой традиции, представленной одной из миниатюр в *Cod. Pal. lat.*, 1066, fol. 233 (репродукция в: *Liebeshütz. Fulgentius Metaforalis*, ил. 10), ограничившись тем, что заменил мало привлекательную богиню фигурой, скопированной с «Венеры Медичи» (*Warburg. Op. cit.*, с. 310). Однако, имея в виду весьма наглядное описание Полициано: «Da' zefiri

*lascivi spinta a proda/Gir sopra un nicchio** («Giostra», I, 99; перепеч. в: *Warburg*. Op. cit., с. 8), вероятно, вдохновленное строками Тибулла: «*Et faveas concha, Sypria, vesta tua*»**, нет надобности предполагать, что Боттичелли прибегал к средневековому типу, который сами Средние века были склонны отвергать в пользу другого, менее подлинного образа, в котором богиня изображалась с морской раковиной (или чем-нибудь по ошибке ее заменяющим) в руках, вместо того, чтобы стоять на ней. Вполне возможно, что живописец пришел к своему решению, просто воспользовавшись «Венерой Медичи», чтобы создать зримый эквивалент описанию Полициано.

⁷⁸ In: *Ovid. Metamorphoses*, II, 27 (со ссылкой на *Ver novum*). Варбург (op. cit., с. 17) убедительно доказывает, что «*sinctum corona*» в сочетании с «*pictis incinctae vestibus Horaе*»*** в «Фастах» (*Fasti*, V, 217) подсказали ему пояс и, добавим также, ожерелье из цветов — атрибуты Весны как в «Рождении Венеры», так и в «Весне».

⁷⁹ *Lucretius. De rerum natura*, I, 1—20. Четверостишие, приписываемое Евфорбию [до сих пор цит. в «Иконологии» Рипы («Времена года») и у Картари: *Cartari*. Op. cit., с. 52], можно найти в: *Anthologia Latina*, 570 (A. Riese (ed.), II, 1, Leipzig, 1906, с. 77).

⁸⁰ Оры одевают не только новорожденную Венеру, но также, например, и новорожденного Меркурия (ср., к примеру: *Philostratus. Imagines*, I, 26).

⁸¹ *Politian. Giostra*, I, 68—71; *Rusticus*, с. 210 и сл. И то, и другое, вместе со стихами Горация (*Carmina*, I, 4, 5—7), можно найти у Варбурга (op. cit., с. 42). О стихах Лукреция и об их правильном начале («*It Ver et Venetis [ne Veris] praenuntius ante/Pennatus graditur*») также написано у Варбурга (с. 41, 321). «Крылатый вестник Европы», конечно, Купидон. «*Lieta Primavera*» — белокурая, с волнистыми волосами, описана в «Джостре» Полициано (I, 72; перепеч. в: *Ferruolo*, с. 19).

⁸² *Politian. Giostra*, I, 40; цитируется, хотя это не связано с мотивом стрелы с огненным наконечником, у *Ferruolo*, с. 18.

⁸³ *Cornutus. De natura deorum*, XVI. [Ed. Lang C. Leipzig, 1881, с. 20: «Гермес назначен их [Граций] водителем, чтобы показать, что блага следует даровать разумно, и не кое-как, а только достойным». Такая трактовка, подтвержденная Джиральди (*Gyraldus*. Op. cit., Col. 419), принятая Картари (*Cartari*. Op. cit., 1571, с. 536 и сл.) и положенная в основу знаменитой картины Тинторетто во Дворце дождей (*Seznes*. Op.

* «Толкаемая сзади любовными зephyрами, она движется на раковине» — *итал.*

** «И ты, Киприда, поручаешь раковине твою упряжь» — *латин.*

*** «Оры, облаченные в пестрые одежды» — *латин.*

cit., с. 303 и сл., ил. 108), видимо, не была знакома Сенеке, который в сочинении «De beneficiis» (1, 3, 2—7; цит. у Варбурга, с. 28, 40) предположил, что Меркурий был связан с Грациями не столько благодаря разуму или красноречию (*ratio vel oratio*), создающим благорасположение, а просто потому, что так захотелось живописцу («*quia pictori ita visum est*»). Тем не менее описание Сенеки могло иметь какое-то воздействие на «Весну» Боттичелли. Поскольку почти все более ранние изображения Трех Граций, включая даже средневековые книжные миниатюры, показывают их совершенно обнаженными (факт, отмеченный и объясненный всеми мифографами, от Сервия и Фульгенция до «Морализованного Овидия» и до «*Libellus de imaginibus deorum*»), их облик в картине Боттичелли согласуется с распространенной интерпретацией Сенеки слов Горация «*solutis Gratiae zonis*» (*Carmina*, I, 30, 5): «*solutis itaque tunicis utantur, perlucidis autem*» («они одеты в широкие, но прозрачные туники»).

⁸⁴ Павсаний (*Pausanias. Graeciae descriptio*, I, 22, 8; цит. в: *Cartari*. Op. cit., с. 561) описывает рельеф работы Сократа, сына Софроникса, который он видел при входе на афинский Акрополь. О схожем образе, действительно найденном на Акрополе: «*Bulletin de Correspondance Helénique*», 1889, 13, ил. XIV, с. 467.

⁸⁵ Много спорили о том, что делает Меркурий с поднятым вверх кадушеем; но ни одно из возражений против принятого здесь толкования не кажется убедительным, меньше всех — утверждение Гомбриха о том, что Меркурий, наподобие олицетворения Истины в «Клевете Апеллеса» Боттичелли, «указывает» на небеса (*Gombrich. Botticelli's Mythologies*, с. 28, табл. 11 a, b). Все дело в том, что Меркурий никуда не указывает, а Истина, если можно так сказать, только этим и занимается. С другой стороны, не существует литературного источника для мотива, изображенного на картине Боттичелли. Стихи Вергилия (Энеида, IV, с. 242 и сл.; ссылки на них: *Horne H.P.* Op. cit., с. 53; *Warburg*, I, с. 320) описывают его только в традиционной роли бога ветров (*Roscher. Hermes der Windgott. Leipzig, 1878*), но не как гонителя туч: «*Turbida nubila tranat*» означает, что он «разреживает», а вовсе не «разгоняет» тяжелые тучи.

⁸⁶ При всем уважении к автору, проницательности которого мы столь часто обязаны пониманием философского смысла ренессансного искусства вообще и мифологии Боттичелли в частности, я не могу понять, как можно преуменьшать влияние «Джостры» («*Gios-tria*») Полициано и вместо этого выводить главные мотивы «Весны» из описания своего рода музыкальной пантомимы, представляющей «Суд Париса» в «Золотом Осле» Апулея (X, 30—32) (*Gombrich. Botticelli's Mythologies*, с. 22—32). В композиции Боттичелли нет музыки, так

что «деликатные жесты» его Венеры, как бы их ни толковать, едва ли соответствуют «сладостному звуку флейты». Меркурий, хорошо заметный на картине, изящно покинул театр Апулея, как только вручил яблоко Парису, в действительности еще до появления Юноны, первой из богинь, появляющейся на сцене. Но даже если предположить, что он задержался по причинам, хорошо известным ему одному, Купидон едва ли выбрал бы его своей мишенью. В то время как Венера Апулея «окружена веселой толпой Купидонов», которые «зажженными факелами освещают путь своей повелительницы словно на брачном празднестве», Боттичелли изобразил только одного Купидона, и то, что его стрела имеет огненный наконечник, может, как уже говорилось, быть объяснено «ого *focosо*» Полициано. Даже если бы Боттичелли допустил в некотором роде смешение стрелы и факела, он и без Апулея мог знать, что факел не менее законное оружие Купидона, чем стрела (см. некоторые немногочисленные примеры, собранные в: *Panofsky E. Studies in Iconology*, с. 96—98). Наконец, в то время как Венера Боттичелли одета с почти что показным приличием, Венера в пантомиме Апулея одета еще более вызывающе, чем она появляется в смягченном переводе, заимствованном Гомбрихом. Ее «*tepus pallium bombycinum*» — отнюдь не «роскошная ткань, прикрывающая очаровательную девственницу», но короткая шелковая юбка или шарф (позднее названная *lacinia* — «пола» или «лоскут»), которая едва «скрывает» (*inumbabat*) ее «приятные взору формы» (*spectabilem rubem*), и, будучи приподнята «любопытным ветерком», открывает еще больше. Даже если бы (не документированное) исправление текста подсказало перенос этого описания с Венеры на другую фигуру, это не согласовалось бы с прозрачной, но спускающейся до шиколоток одеждой Флоры Боттичелли. Единственное сходство, которое можно допустить между текстом Апулея и картиной Боттичелли, — это симметричное расположение, благодаря которому Венера появляется между Грациями, с одной стороны (*hinc*), и Временами года — с другой (*inde*); однако эта аналогия, сама по себе не слишком убедительная, еще больше ослаблена тем, что на картине изображено только одно Время года, а именно — Весна. А так как Грации — спутницы Венеры с незапамятных времен, в то время как Весна, как уже упоминалось, появляется в «*Giostra*» (I, 72), как одинокая фигура, нет необходимости приписывать Боттичелли знакомство с текстом, который подсказал бы ему расположение, подобное «Весне», но лишь после деления на четыре, и во всех прочих отношениях с его картиной не сходного.

⁸⁷ О неоплатонизме Полициано: *Ferruolo*. Op. cit. (хотя он, видимо, это несколько преувеличивает); об эпикурействе Фичино: *Gabotto*. Op. cit.

⁸⁸ *Francastel*. La Fête mythologique, с. 397.

⁸⁹ *Gombrich. Botticelli's Mythologies*, с. 16; письмо частично было процитировано выше.

⁹⁰ Франкастель (*Francastel. La Fête mythologique*, с. 396, примеч. 1) называет ее «*cette Vénus gravide*» (это Венера на сносях. — *Ред.*); но так как слишком много дам в искусстве XV века — от элегантных «*damoiselles*» в «Великолепном часослове», скорее всего, бездетной Мари Гельдерс и новобрачной Жанны Ченами Яна ван Эйка до «Добродетелей» Пьеро и Антонио Поллайоло и «Минервы» самого Боттичелли — имеют явно не менее подозрительный вид, я не решаюсь высказываться о гинекологическом аспекте этой проблемы.

⁹¹ *Gombrich. Botticelli's Mythologies*, с. 42, ил. 10 а), б).

⁹² *Summa Theologiae*, III, qu. XXXV, art. 4. Подобные утверждения в изобилии встречаются в богословской литературе.

⁹³ *Warburg. Op. cit.*, I, с. 310 (с дальнейшими ссылками); *Heckscher. The Anadyomene. Passim*, особенно с. 3, 7.

⁹⁴ *Gombrich. Botticelli's Mythologies*, с. 54, ил. 15 а), б).

⁹⁵ Например, Франкастель в двух статьях рассматривает «Весну», но не «Рождение Венеры»; а Хекшер — «Рождение Венеры», но не «Весну». С другой стороны, Гомбрих и Феруоло разбирают — совершенно законно с более общей точки зрения — все мифологические картины Боттичелли как одну общую группу.

⁹⁶ Это было блестяще показано Гомбрихом (*Gombrich. Op. cit.*, с. 49).

⁹⁷ В то время как более ранние авторы считали доказанным, что картина «Паллада и Кентавр» была заказана Лоренцо Великолепным, Гомбрих (там же, с. 50 и сл.) справедливо отмечает, что геральдический девиз, на котором строилось это предположение, носили и другие члены семейства; но его собственное мнение о том, что картина происходит «из дворца Лоренцо ди Пьерфранческо», заведомо спорно.

⁹⁸ Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи (1463—1503), хорошо известный историкам искусства как ранний и вдохновенный покровитель Микеланджело, был внуком Лоренцо ди Джованни Медичи, незаконного брата Козимо Медичи, деда Лоренцо Великолепного. Он был назван как адресат «Весны» Хорном (*op. cit.*, с. 50 и сл.), в то время как заслуга связи этой картины с письмом Фицино принадлежит Гомбриху.

⁹⁹ Ссылаться на «Весну» и на «Рождение Венеры» как на парные картины (*Hartt E. Botticelli. N.Y., 1953*, с. 12) значило бы при настоящем состоянии наших знаний заявлять слишком многое. «Весна», написанная, вероятно, около 1478 года, исполнена на дереве, ее размеры — 2,05 м х 3,16 м (видимая часть — 2,03 м х 3,14 м). Картина «Рождение Венеры», завершенная, вероятно, несколькими годами позже (согласно одним экспертам, около 1480 года, согласно другим

— только около 1485 года), написана на холсте, и ее видимая поверхность равна только 1,70 м х 2,72 м. Однако, со слов д-ра Уго Прокаччи, которому я весьма обязан за его любезность, формат ее был первоначально несколько шире, чем в настоящее время. На трех сторонах «истинные края» записанной поверхности могут быть определены: наверху они превышают ныне видимую часть на 4 см (из которых, однако, только 1 см был, очевидно, видим), внизу — на 2 см (первоначально видимы целиком) и слева — на 2,5 см (первоначально также видимы целиком). Однако с правой стороны не меньше 5 см скрыты за теперешней рамой, и они не ограничены «истинным краем»: здесь холст был разрезан прямо по краске. Исходя из допущения, что фигура, ныне слегка смещенная с оси, была первоначально центром композиции, мы можем предположить, что первоначальная ширина записанной поверхности была равна 2,90 м — 2,95 м. Однако ни эта разница в размере и формате (вероятно, вызванная архитектурными соображениями), ни различие в основе для живописи не могло само по себе исключить возможность задуманного соответствия: «Рождение Венеры» могло быть написано на холсте, а не на дереве из экономии времени — особенно если оно было выполнено около 1480 года, когда Боттичелли собирался отправиться в Рим, где он работал два последующих года — или просто-напросто поскольку она должна была находиться над камином, где дерево могло потрескаться.

¹⁰⁰ *Vasari*. Op. cit., III, с. 312: «A Castello, villa del Duca Cosimo, sono due quadri figurati, l'uno Venere che nasce e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli amori, e cosi un'altra Venere che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera».

¹⁰¹ О двух Венерах Праксителя, о «*Felicità Eterna*» и «*Felicità Breve*» Рипы (равно как и о схожих олицетворениях) и о «*doi Veneri*» Мантеньи: *Panofsky E. Studies in Iconology*, с. 150—160. О «Воротах Комуса» (при широком участии Лоренцо Коста): *Wind. Bellini's Feast of the Gods*, с. 47, ил. 59. О «Любви земной и небесной» Тициана ср. приведенные выше примеч. 73.

¹⁰² О выражении «*duplex Venus*» см., например, «Комментарий» Фичино на «Пир» Платона (II, 7; *Ficino. Opera omnia*, II, с. 1326) — *locus classicus* для изложенного здесь учения; о выражениях «*duae Veneres*» и «*geminae Veneres*» см. «Комментарий» Фичино к «Энеидам» Плотина (III, 5; там же, с. 1713 и сл.).

¹⁰³ *Фичино*. Комментарий на «Пир» Платона, IV, 4 (там же, II, с. 1344).

¹⁰⁴ *Lucian. Pro Imaginibus*, XXIII (Ed. W.Dindorf, с. 420).

¹⁰⁵ Наоборот, отождествление Венеры с «*Venus coelestis*» («Небесной Венерой») заставляет обратить внимание не только на повторе-

ние типа «Venus Pudica» в «Рождении Венеры» Боттичелли (*Ferruolo*. Op. cit., с. 21; *Heckscher*. The Anadyomene, с. 6), но и на его изменение в картине «Клевета Апеллеса». Как и «Venus coelestis», Истина спускается с неба; но, согласно Фичино, она принадлежит к transcendentia, находясь в «соответствии вещей природным разумным основаниям (rationes) Божественного Разума» (*Kristeller*. The Philosophy of Marsilio Ficino, с. 52 и сл.). Поэтому Истина у Боттичелли согласуется с Венерой жестом левой руки, выражающим эпитеты «vergogniosa» и «pudica», первоначально присущие Раскаянию, но переданные Альберти Истине; вместе с тем она не согласуется с Венерой, так как ее правая рука указывает вверх.

¹⁰⁶ То, что Меркурий в «Весне» олицетворяет Разум, было признано Феруоло (*Ferruolo*. Op. cit., с. 20 и сл.; дальнейшие его ссылки, как это ни странно, умалчивают о письме Фичино «Prospera in fato»), однако его специфическая роль в контексте картины толкуется несколько иначе.

¹⁰⁷ Те, кто верят, что существует сходство между чертами лица Меркурия Боттичелли и Джулиано де Медичи, могли бы объяснить его надменное поведение тем, что в «Giostra» Полициано Джулиано описывается как своего рода новый Ипполит, преданный исключительно охоте и здоровому времяпрепровождению, но совершенно чуждый всякого общения с женщинами (*Francastel*. La Fête mythologique, с. 401). Однако нет никаких свидетельств о том, что в столь раннее время в Италии встречались подобного рода ad hominem живописные намеки. К тому же сходство Меркурия с Джулиано де Медичи весьма приблизительно; его лицо настолько схоже с лицом св. Себастьяна на более ранней (1474) картине в Берлине, что живописец мог воспользоваться одной и той же моделью для обеих фигур.

¹⁰⁸ *Burckhardt*. Op. cit., с. 279, 391.

¹⁰⁹ *Tietze-Conrat*. Mantegna, с. 21 и сл., с. 183 и сл., табл. 108—117. Хотя «Триумф Цезаря» (все еще не законченный в 1492 году) выполнен в цвете, а «Триумф Сципиона» в лондонской Национальной галерее (*Tietze*. Op. cit., с. 27., 184 и сл., табл. 147; датируется 1504 годом) монохромный, умышленно имитирующий рельеф, я никак не могу понять, почему дух первого менее «археологичен», чем последнего.

¹¹⁰ См. особенно: *Antal F.* Studien zur Cotik im Quattrocento. — «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1925, 46, с. 6 и сл.; *Weise G.* Die Spätgotische Stilströmung in der Kunst der italienischen Renaissance. — «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 1952, 14, с. 99 и сл.; idem. Spätgotisches Schreiten und andere Motive spätgotischer Ausdrucks und Bewegungsstilisierung. — «Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1949, 14, с. 163 и сл. Необходимо отметить, что взгляды Анталя были,

по крайней мере частично, предвосхищены Р.Хаманом (*Hamann R. Die Frührenaissance der italienischen Malerei. Jena, 1909*), который не только ввел в обиход термин «Neugotik», но и настолько отождествил «неоготический» стиль со всем Ранним Возрождением, что опустил в своей книге всех живописцев кватроченто, заявивших о себе либо до возникновения этого стиля, либо недостаточно им затронутых. Такие мастера, как Мазаччо, Кастаньо, Уччелло и Пьеро делла Франческа, не принадлежат, по мнению Хамана, к Frührenaissance, а относятся к тому, что ему угодно было назвать «Vorrenaissance». В качестве противоядия можно было бы рекомендовать недавнюю статью: *Kauffmann H. Italienische Frührenaissance. — In: Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Jahresfeier 1956. Köln — Opladen, 1956, с. 31 и сл.*

¹¹¹ Мы все же можем несколько утешиться тем фактом, что химия сама по себе была бы невозможной, находись она в ведении статистики. В природе количество, скажем, «чистого углерода» бесконечно ничтожно по сравнению с количеством смесей, не говоря уже о всяких соединениях. И все же существование и доступность анализу всяких смесей и соединений предполагает существование и возможность установления наличия «чистых» элементов.

¹¹² О происхождении этой Музы от Ариадны говорилось часто; однако я не помню ссылки на тот факт, что верхняя часть ее тела, особенно положение левой руки и плеч, обнаруживает влияние Адама Микеланджело — влияние, кстати говоря, незаметное в первоначальной версии «Парнаса», известной по гравюре Маркантонио (В. 247).

¹¹³ *Winternitz E. Archeologia musicale del rinascimento nel Parnaso di Raffaello. — «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», 1952—1954, 27, с. 359 и сл.; idem. Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa. — In: Les Fêtes de la Renaissance, I, P., 1956, с. 379 и сл.*

¹¹⁴ *Scharf A. Filippino Lippi. Wien, 1935, с. 111, ил. 109; Neilson K.B. Filippino Lippi. Cambridge (Mass.), 1938, ил. 88; Hamann R. Die Frührenaissance der italienischen Malerei, ил. 53.*

¹¹⁵ Мисс Нейлсон (*Neilson. Op. cit., с. 176 и сл.*) усматривает, на мой взгляд без основания, связь с «Ледой» Леонардо, в то время как Шарф (*op. cit., с. 71*) заходит так далеко, что утверждает, что «даже тогда, когда Филиппино Липпи трактовал аллегорические и мифологические сюжеты, его заимствования из античности нельзя продемонстрировать». «Эрот, натягивающий лук» Лисиппа был известен Ренессансу через посредство целого ряда все еще существовавших копий; его популярность и способность к адаптации подтверждаются рисунком Дюрера (L. 456) примерно 1495 года (отражающим итальян-

ский прототип), в котором фигура Лисиппа превратилась в Аполлона (*Panofsky E. Albrecht Dürer, II, с. 93, N 909, ил. 57*).

¹¹⁶ *Wintermütz. Instruments de musique étranges, с. 391.*

¹¹⁷ *Lucian. Dialogi Marini, I, 4 (ed. Dindorf V., с. 73).*

¹¹⁸ Об этой теме (ср. примеч. 103 к главе II), см., например: *Sternfeld F.W. The Dramatic and Allegorical Function of Music in Shakespeare's Tragedies. — «Annales Musicologiques», 1955, 3, с. 265 и сл., особенно с. 272 и сл.*

¹¹⁹ В ответ на мое сообщение об этом наблюдении д-р Винтерниц любезно сообщил о том, что в музыкальном трактате XVI века Филиппино «*guello eccelente pittore*» особо вменяется в заслугу то, что он даже плектры (plectron) изображал в их подлинной классической форме. Фантастические инструменты на его фреске в Санта Мария Новелла (*Scharf. Op. cit., ил. 119*; еще лучшая иллюстрация — в: *Hamann R. Die Frührenaissance der italienischen Malerei, ил. 52*) тоже, по-видимому, являясь добросовестной попыткой археологической реконструкции.

¹²⁰ *Wintermütz. Archeologia Musicale, с. 373.*

¹²¹ *Ibid., с. 375 и сл., ил. 10—18.*

¹²² *Ibid., с. 384 и сл.*

¹²³ Гомбрих (*Gombrich. Botticelli's Mythologies, с. 30, примеч. 1*) правильно указывает, что этот мотив, встречающийся в «Венере Франчабиджо» из Галереи Боргезе, не может быть выведен из какого-либо классического источника, разве что, как мы помним, из неверного чтения одного отрывка из Фульгенция, приводимого в примеч. 95 к главе II.

¹²⁴ Об «археологических» книжках зарисовок и набросков XV века и их существенном отличии от схожих документов, созданных в XVI и XVII веках, см. недавний и прекрасно иллюстрированный обзор в: *Pray Bober P. Drawings after the Antique by Amico Aspertini; Shetchbooks in the British Museum (Studies of the Warburg Institute, XXI). L., 1957, особенно с. 17 и сл., с. 96 и сл.* О явных заимствованиях из античности в искусстве кватроченто и чинквеченто читатель может узнать из библиографии в: *Ladendorf. Op. cit.* Эта область слишком широкая для ее исчерпывающей трактовки; очень полезная книга А. фон Салиса (*Salis A. von. Antike und Renaissance; Ueber Nachleben und Weiterwirken den alten in der neueren Kunst. Erlentbach — Zürich, 1947*) — в действительности лишь сборник монографий.

¹²⁵ Одно из возможных исключений — это свободное подражание Яном ван Эйком провинциальным римским надгробиям в его лондонском портрете (изображающем, вероятно, Жиля Беншуа); *Panofsky E. Early Netherlandish Painting, с. 196 и сл. (а также примечания).*

Другое — в трансформации «Снятия с креста» у Рогира ван дер Вейдена в «Перенесение Тела» (рисунок с картины Рогира в Лувре, воспроизведенный, например, у Панофского: *ibid.*, ил. 292) под влиянием римского саркофага; подобное влияние, по-видимому, было возможным, потому что сюжет композиции Рогира не имел прецедента в северной традиции его времени (*Sulzberger S. Relations artistiques italo-flamandes autour d'une oeuvre perdue de Roger van der Weyden. — «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», 1950—1951, 26, с. 251 и сл.*).

¹²⁶ См. в особенности источники, приведенные выше (см. глава II); *Seznes. Op. cit. Passim*, особенно с. 91 и сл., с. 174 и сл.

¹²⁷ Приводимые слова Эразма можно найти в «Похвале Глупости» (XXXI). О мифической родословной отдельных династий: *Seznes. Ibid.*, с. 25 и сл.

¹²⁸ См. примеч. 113 к главе I.

¹²⁹ О копиях XV века с планетных богов в «Хронографе 354» (где они служат иллюстрациями астрологических текстов) см. родственные ему рукописи в Библиотеке Ватикана в Риме (Cod. Pal. lat. 1370) и в Дармштадте (Государственная б-ка, MS. 266): *Panofsky E., Saxl F. Classical Mythology in Mediaeval Art*, с. 247 и сл., ил. 33а; *Stern. Op. cit.*, с. 21 и сл., табл. XIX [нижние картинки], XX). О копии XV века с сочинения «De universo» Рабана Мавра (Рим, Библиотека Ватикана, Cod. Pal. lat. 291): *Panofsky E., Saxl F. Op. cit.*, с. 258, ил. 41.

¹³⁰ Более подробный анализ этого феномена: *Panofsky E. Dürer's Stellung zur Antike.*

¹³¹ Текст письма Донди (Венеция, Библиотека Сан Марко, MS. lat. cl. XIV, 223, 5 и 58) перепеч. в: Prince d'Essling, Münts E. *Pétrarque; Ses études d'art, son influence sur les artistes. P.*, 1902, с. 45, примеч. 2, 3 (со ссылкой на другого члена кружка Петрарки — Ломбардо делла Сета, известного своим интересом к античности и коллекционированием классической скульптуры). О Донди и делла Сета: *Schlosser. Ueber einige Antiken Ghibertis*, особенно с. 157; кроме того, более свежее: *Mommsen. Petrarch's Testament*, с. 27, 33. Отрывки, переведенные в тексте, звучат в подлиннике следующим образом: «Nec profecto sunt magnorum argumento [вернее: argumenta] virorum. Talibus similia ob similes causas hoc nostro evo non fiunt et quare putas nisi quia desunt tam hi qui illa agant quibus talia premia debeantur, quam hi qui sic agentibus, si forent, faverent quo talia largirentur». И далее: «De artificiis ingeniorum veterum quamquam pauca supersint, si que tamen manent alicubi, ab his qui ea in re sentiunt cupide queruntur et videntur magnique penduntur. Et si illis hodierna contuleris, non latebit auctores eorum fuisse ex natura ingenio potiores et Artis magisterio doctiores. Edificia dico vetera et statuas sculpturasque cum aliis modi hujus quorum quedam cum diligenter observant hujus tem-

poris artifices obstupescunt. Novi ego marmorarium quemdam famosum illius facultatis artificem inter eos quos tum haberet Ytalia, presertim in artificio figurarum; hunc pluries audiui statuas atque sculpturas quas Rome prospexerat tanta cum admiratione atque veneratione morantem, ut id referens poni quodammodo extra se ex rei miraculo videretur. Aiebant enim se quinque cum sociis transeuntem inde ubi alique huiusmodi cernerentur ymagines, intuendo fuisse detentum stupore artificii et societatis oblitum substitisse tam diu donec comites per quingentos passus et amplius preterirent; et cum multa de illarum figurarum bonitate narraret et auctores laudaret ultraque modum comendaret ingenia, ad extremum hoc solebat addicere, ut verbo utar suo, nisi illis ymaginibus spiritus vite deesset, meliores illas esse quam vivas, ac si diceret a tantorum artificum ingeniis non modo imitatam fuisse naturam verum etiam superatam». — Так как слово «sculptura» постоянно употребляется, в противоположность «statua», я перевел его как «relief». Интерпретация Краутхеймером письма Донди (*Krautheimer. Lorenzo Ghiberti*, с. 295 и сл.), прочитанная мной лишь после того, как был написан мой собственный текст, может быть излишне подчеркивает разницу между художниками и знатоками, с одной стороны, и гуманистами — с другой. Хотя, бесспорно, реакция Донди на «эстетические» ценности классического искусства была менее непосредственной и сильной, чем его друзей-художников, но он вряд ли достоин называться «недальновидным». Он симпатизировал им по крайней мере в той степени, что принимал их веру в превосходство искусства и доблести (*virtù*) древних. И когда он говорит о последней как о сочетании «справедливости, стойкости, умеренности и разумности», мы должны помнить, что этот «квадриум средневековых добродетелей» был установлен Платоном (см., например, «Государство», 427—428) и оставался общепризнанным в течение всей классической эры. Что касается отношения Донди к классическим памятникам, то можно сказать, что он занимает промежуточную позицию между его друзьями-художниками и таким человеком, как Никколо да Мартони, нотариус из Капуи, который посетил Афины в 1395 году (*Paton J.M. Chapters on Mediaeval and Renaissance Visitors to Greek Lands. Princeton — N.Y., 1951*, с. 30 и сл.). Последний относится к памятникам Афин почти так же, как «*Mirabilia Urbis Romae*» к древностям Рима; он пересказывает и верит в самые невероятные истории, восхищается Парфеноном только потому, что такое большое здание было воздвигнуто на вершине холма: «*Impossibile videtur menti hominis quomodo ipsa tam magna hedificia construi potuerunt*» [«Невозможным кажется уму человеческому, каким образом такие большие здания могли быть построенными». — латин.].

БИБЛИОГРАФИЯ*

Abrahams, P., *Les OEuvres poétiques de Baudri de Bourgueil*, Paris, 1926.

Ackerman, J.S., "Ars Sine Scientia Nihil Est; Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan", *Art Bulletin*, XXXI, 1949, p. 84 ff.

Adhémar, J., *Influences antiques dans l'art du moyen âge français ; Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration* (Studies of the Warburg Institute, VII), London, 1939.

Alberti, Leon Battista, см. Janitschek, Mallé, Spencer.

Altrocchi, R., "The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento," *Publications of the Modern Language Association of America*, XXXVI, 1921, p. 454 ff.

Amelli, A.M., *Miniature sacre e profane dell'anno 1023 illustranti l'Enciclopedia medievale di Rabano Mauro*, Monte Cassino, 1896.

Amelung, W., *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, Berlin, 1903.

Amira, K. von, *Die Dresdner Bilderhandschrift des Sachsenspiegels*, Leipzig, 1902.

Anonivo Fiorentino, см. Fanfani.

Antal, F., "Studien zur Gotik im Quattrocento," *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLVI, 1925, p. 6 ff.

Ashmole, B., "Cyriac of Ancona and the Temple of Cyzicus," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIX, 1956, p. 179 ff.

Atwood, E.B., and Whitaker, V.K., eds., *Excidium Troiae*, Cambridge (Mass.), 1944.

Aubert, M., *L'Art français à l'époque romane; architecture et sculpture*, Paris, 1929—1950.

Auerbach, E., "Lateinische Prosa des 9 und 10. Jahrhunderts (Sermo humilis, II)," *Romanische Forschungen*, LXVI, 1955, p. 1 ff.

Bacci, P., *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti... in Siena e nel contado*, Siena, 1939.

— *La Ricostruzione del pergama di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, Milano, 1926.

Baeyens, H., *Begrip en probleem van de Renaissance; Bijdrage tot de*

* Библиография включает издания только после 1800 года, более ранние издания включаются автором только по необходимости.

geschiedenis van hun ontstaan en tot hun kunsthistorische omschrijving, Louvain, 1952,

Bainton, R.H., "Michael Servetus and the Pulmonary Transit," *Bulletin of the History of Medicine*, XXV, 1951, p. 1 ff.

— См. также *Renaissance*.

Baker, H., *Introduction to Tragedy*, Baton Rouge (La.), 1939.

Baron, H., *The Crisis of the Early Italian Renaissance*. Princeton, 1955.

— Review of Baeynes, *Begrip en probleem van de Renaissance*, in *Historische Zeitschrift*, CLXXXII, 1956, p. 115 ff.

Baudry de Bourguell, см. Abrahams.

Bayat, A., *La Légende de Troie à la cour de Bourgogne*, Bruges, 1908.

Bayet, J., "Le Symbolisme du cerf et du Centaure à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris," *Revue Archéologique*, XLIV, 1954, p. 21 ff.

Beenken, Y., "Die Mittelstellung der mittelalterlichen Kunst zwischen Antike und Renaissance," *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge (Mass.), 1, p. 47 ff.

— *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig, 1924.

Beer, E.S. de, "Gothic: Origin and Diffusion of the Term; The Idea of Style in Architecture," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIX, 1948, p. 143 ff.

Beeson, C.-H., *Lupus of Ferrieres as Scribe and Text Critic; A Study of His Autograph Copy of Cicero's "De oratore"*, Cambridge (Mass.), 1930.

Begemann, E. Haverkamp, "Een Noord-Nederlandse Primitief," *Bulletin Museum Boymans*, Rotterdam, II, 1951, p. 51 ff.

Benevenuto de Rambaldi (Benvenuto da Imola), см. Lacaita.

Benkard, E., *Das literarische Portrat des Giovanni Cimabue*, München, 1917.

Bernardus Morlanensis, см. Hoskier.

Bernheimer, R., *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München, 1931.

Bertaux, E., *L'Art dans l'Italie meridionale*, Paris, 1904.

Bertoni, G., *Atlante storico-artistico del Duomo di Modena*, Modena, 1921.

Beseler, H., "Die Frage einer ottonischen Antikenübernahme," *Schülerfestschrift Hans Jantzen*, Kunsthistorisches Institut München (manuscript essays), 1951.

Bezold, F. von, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn, 1922.

Bialostocki, J., *Albrecht Dürer, Jako pisarz i teoretyk sztuki*, Wroclaw (Breslau), 1956.

Bianchi-Bandinelli, R., "Osservazioni storico-artistiche a un passo del *Sofista Platonico*," *Studi in onore di Ugo Entico Paoli*, Firenze, 1956, p. 81 ff.

Bignone, E., "Per la Fortuna di Lucrezio e dell'Epicureismo nel medio evo," *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, XLII, 1913, p. 231 ff.

Billi, Antonio, см. Frey.

Birchler, L., Relichen, E., Schmid, A., eds., *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern (Art du Haut Moyen Age dans la Région Alpine; Arte dell'alto Medio Evo nella regione Alpina)*, Akten zum III. Internationalen Kongress für Frühmittelalterforschung, Olten — Lausanne, 1854. См. также Krautheimer.

Bischoff, B., "Die Ueberlieferung des Theophilus-Rugerus nach den ältesten Handschriften," *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3rd series, III/IV, 1952/53, p. 1 ff.

Blanckenhagen, P. von, "Narration in Hellenistic and Roman Art," *American Journal of Archeology*, LXI, 1957, p. 78 ff.

Bloomfield, V., *The Seven Deadly Sins; An Introduction to the History of a Religious Concept with Special Reference to Medieval English Literature*, Michigan State College Press, 1952.

Blum, I., *Andrea Mantegna und die Antike*, Strasbourg, 1936.

Boas, G., *The Hieroglyphs of Horapollon*, New York, 1950.

— "Historical Periods," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XI, 1953, p. 248 ff.

Bober, P. Pray, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini; Sketchbooks in the British Museum* ((Studies of the Warburg Institute, XXI), London, 1957.

Boccaccio, см. Corazzini, Romano.

Bock, E., "Binokularperspektive als Grundlage einer neuen Bilderschei-
nung," *Alte und neue Kunst, Wiener kunstwissenschaftliche Blätter*, II, 1953,
p. 101 ff.

— "Perspektive Bilder als Wiedergaben binokularer Gesichtsvorstellungen," *Alte und neue Kunst, Wiener kunstwissenschaftliche Blätter*, III, 1954,
p. 8 ff.

Bode, G.H., *Scriptores rerum nythicarum latini tres...*, Celle, 1834.

Boeckler, A., *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit (Tabulae in usum scholarum)*, J. Leitzmann, ed.), Berlin — Leipzig, 1930.

— *Das goldene Evangelienbuch Henrichs III*, Berlin, 1933.

— См. также Degering.

Boer, C. de, "Ovide moralisé en prose," *Verhandelingen der K. Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde*, New Series, LXV, 1954.

— (совместно с J.T.M. van't Sant), "Ovide moralisé," *Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde*, New Series, XV (1915), XXI (1920), XXX (1931), XXXVI/XXXVII (1936), XLIII (1938).

Boinet, A., *La Miniature Carolingienne*, Paris, 1913.

Boon, K.G., "Erwin Panofsky's Early Nethenerlandisch Painting en de

sindsdien verschenen litteratur over dit onderwerp," *Oud-Holland*, LXXII, 1957, p. 169 ff.

Boulenger, J., "Le vrai Siècle de la Renaissance," *Humanisme et Renaissance*, I, 1934, p. 9 ff.

Boutémy, A., "Le Poème "Pergama flere volo" et ses imitations du XIIe siècle," *Latomus*, V, 1946, p. 233 ff.

Bradner K., см. также Renaissance.

Brandi, C., Duccio, Firenze, 1951.

Brendel, O., "The Interpretation of the Holkham Venus", *Art Bulletin*, XXVIII, 1946, p. 65 ff.

Brickoff, M., "Afrodite nella conchiglia," *Bollettino d'Arte*, 2nd Ser., IX, 1929—1930, p. 563 ff.

Bruhns, L., *Hohenstaufenschlösser*, Königstein im Taunus, 1941.

Brunetti, G., см. Sinibaldi.

Buchthal, H., *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem (With Liturgical and Paleographical Chapter by Francis Wormald)*, Oxford, 1957.

— Review of Schoenebeck, "Ein christlicher Sarkophag aus St. Guilhem," *Bibliography of the Survival of the Classics*, Warburg Institute, ed., II, London, 1938, p. 204.

Bunim, M., Schild, см. Schild.

Burckhardt, J., *Die Kultur der Renaissance*, 10th ed., E. Geiger, ed., Leipzig, 1908.

Burdach, Konrad, "Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation," *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Berlin, phil.-hist. Klasse*, 1910, p. 655 ff.

Buschbeck, E.H., "Ueber eine unbeachtete Wurzel der maniera moderna," *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage*, Zürich, Leipzig — Wien, 1927, p. 88 ff.

Buch, D., *The Renaissance and English Humanism*, 1939.

Buch-Brown, A., "Giotto: Two Problems in the History of His Style," *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, p. 42 ff.

Calasso, E., *Lezioni di storia del diritto italiano; Le fonti del diritto* (Sec. V°—XV°), Milano, 1948.

Cassirer, E., *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (Studien der Bibliothek Warburg, X), Leipzig — Berlin, 1927.

— *Die platonische Renaissance in England* (Studien der Bibliothek Warburg, XXIV), Leipzig — Berlin, 1932.

Castiglioni, A., "Gerolamo Fracastore e la dottrina del contagium vinum," *Gesnerus*, VIII, 1951, p. 52 ff.

Cavattoni, C., *The Carmi latini composti a mezzo il secolo XV in laude di Vittore Pisano*, Verona, 1861.

Cecchi, E., *Pietro Lorenzetti*, Milano, 1930.

— *The Sieneese Painters of the Trecento*, New York and London, 1931.

Cennini, Cennino, см. Thompson, V.D.

Chastel, A., "Art et religion dans la Renaissance italienne; Essai sur la méthode," *Bibliothèque d'Humaniste et Renaissance*, VII, 1945, p. 7 ff.

— "Le jeune Homme au camée platonicien du Bargello," *Proporzioni*, III, 1950, p. 73 ff.

— "Marqueterie et perspective au XVe siècle," *Revue des Arts*, III, 1953, p. 141 ff.

— *Marsile Ficin et l'Art*, Genève — Lille, 1954.

Chatelain, E., "Les Palimpsestes latins," *Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences Historiques et Philologiques*, Paris, 1904, p. 5 ff.

Chueca, F., La Cathedral nueva de Salamanca (*Acta Salmaticiensis* IV), Salamanca, 1951.

Clemen, P., *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916.

Colonne, Guido delle, см. Griffin.

Colvin, S., *A Florentine Picture Chronicle, Being a Series of Ninety-Nine Drawings... by Maso Finiguerra... in the British Museum*, London, 1898.

Coolidge, J., Review of P.Sanpaolesi, *La cupola di Santa Maria del Fiore: Il Progetto, la Costruzione* (Roma, 1941), *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, p. 165 f.

Corazzini, F., ed., *Boccaccio, Lettere edite ed inedite*, Firenze, 1877.

Corpus nummorum Italicorum, IV (Lombardia), Roma, 1913.

Coulton, G.G., *Art and the Reformation*, New York, 1928.

Courcelle, P., "La Tradition antique dans les miniatures inédites d'un Virgile de Naples," *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, LVI, 1939, p. 249 ff.

Coville, A., *Contier et Pierre Col et l'humanisme en France au temps de Charles VI*, Paris, 1934.

Crichton, G.H., *Romanesque Sculpture in Italy*, London, 1954.

Crozet, R., *L'Art roman en Berry*, Paris, 1932.

Cumont, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942.

Curtius, E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948 (англ.: *European Literature and the Latin Middle Ages* [Bollingen Series, XXXVI], New York, 1953).

D'Ancona, P., *La Miniature italienne du Xe au XVIe siècle*, Paris — Brussels, 1925.

Davy, M.-M., *Essai sur la symbolique romane (XIIe Siècle)*, Paris, 1955.

Dawson, C., *Christianity and the New Age (Essays in Orderm No. 3)*, London, 1931.

Deér, J., "Das Kaiserbild im Kreuz," *Schweizerische Beiträge zur allgemeinen Geschichte*, XIII, 1955, p. 48 ff.

— “Die Baseler Löwenkamee und der süditalienische Gemmenschnitt des 12. und 13. Jahrhunderts; Ein Beitrag zur Geschichte der abendländischen Protorenaissance,” *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, XIV, 1952, p. 129 ff.

Degenhart, B., Antonio Pisanello, Wien, 1940.

— *Italinische Zeichnungen des frühen 15. Jahrhunderts*, Basel, 1949.

Degering, H., and **Boeckler, A.**, *Die Quedlinburger Italafragmente*, Berlin, 1932.

Delaissé, L.M.J., “Enluminure et peinture dans les Pays-Bas; A propos du livre de E.Panofsky “Early Netherlandish Painting.”” *Scriptorium* XI, 1957, p. 109 ff.

Demus, O., “A Renaissance of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice,” *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton, 1954, p. 348 ff.

Deshouillères, F., “Besse-en-Chandesse,” *Congrès Archéologique*, 1924 (Clermont-Ferrand).

Desneux, J., “Nicholas Rolin, authentique donateur de la Vierge d’Autun,” *Revue des Arts*, IV, 1954, p. 195 ff.

— *Rigueur de Jean van Eyck*, Bruxelles, 1951.

DeWald, E.T., *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton, 1932.

— “Observations on Duccio’s Maesta,” *Late-Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton, 1954, p. 362 ff.

— “Pietro Lorenzetti,” *Art Studien*, VII, 1929, p. 131 ff.

— *The Stuttgart Psalter, Biblia Folio 23, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart*, Princeton, 1930.

Dieterich, J.R., “Das Porträt Kaiser Friedrichs II von Hohenstaufen,” *Zeitschrift für bildende Kunst*, New Ser., XIV, 1903, p. 251 ff.

Dobbert, E., “Der Triumph des Todes,” *Repertorium für Kunstwissenschaft*, IV, 1881, p. 1 ff.

Dodwell, C.R., *The Cantebury School of Illumination 1066—1200*, Cambridge, 1954.

Dolfen, C., *Der Kaiserpokal der Stadt Osnabrück*, Osnabrück, 1927.

Doren, A., “Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance,” *Vorträge der Bibliothek Warburg*, I, 1922—1923, p. 71 ff.

Douglas, R. Langton, *Piero di Cosimo*, Chicago, 1946.

Dürer, Albrecht, см. Lange and Fuhse.

Dunger, H., *Die Sage vom troianischen Krieg in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihre antiken Quellen* (Programm des Vitzhumschen Gymnasiums), Dresden, 1869.

Durand-Lefèvre, M., *Art gallo-romain et sculpture romane*, 1937.

Einem, H. von, “Zur Hildesheimer Bronzetür,” *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LIX, 1938, p. 3 ff.

- “Die Monumentalplastik des Mittelalters und ihr Verhältnis zur Antike,” *Antike und Abendland*, III, 1948, p. 120 ff.
- Eitner, L. E.A.**, *The Flabellum of Tournus (Art Bulletin Supplement, I)*, New York, 1944.
- Empoli Ciraolo, C. da**, “La Divinità” di Raffaello,” *Nuova Antologia*, CDLV, 1952, p. 155 ff.
- Engels, J.**, *Etudes sur l'Ovide moralisé*, Diss., Groningen, 1945.
- Essling, Prince D', and Müntz, E.**, *Pétraque; Ses études d'art, son influence sur les artistes....*, Paris, 1902. *Excidium Troiae*, см. Atwood.
- Falco, G.**, *La polemica sul Medio Evo*, I, Torino, 1933.
- Fanfani, P.**, ed., *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, Bologna, 1868.
- Faraï, E.**, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, 1924.
- Fava, D.**, *Tesori delle Biblioteche d'Italia, Emilia-Romagna*, Milano, 1932.
- Fearson, N.**, tr. *The Florentine Fior di Virtù of 1491* (L.J. Roscnwald, pref.), Washington, D.C., 1953.
- Fedele, P.**, “Sul Commercio delle antichità in Roma nel XII secolo,” *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, XXXII, 1909, p. 465 ff.
- Fergusson, W.K.**, “Humanist Views of the Renaissance,” *American Historical Review*, XLV, 1939, p. 5 ff.
- “The Interpretation of the Renaissance, Suggestions for a Synthesis,” *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, p. 483 ff.
- *The Renaissance in Historical Thought; Five Centuries of Interpretation*, Cambridge (Mass.), 1948.
- См. также *Renaissance*.
- Ferruolo, A.B.**, “Botticelli's Mythologies, Ficino's *De Amore*, Poliziano's *Stanze per la Giostra: Their Circle of Love*,” *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, p. 17 ff.
- Filarete, Averlino**, см. Oettingen.
- Filippis, M. de**, “The Renaissance Problem Again,” *Italica*, XX, 1943, p. 65 ff.
- Focillon, H.**, *L'An Mil*, Paris, 1952.
- *L'Art des sculptures romanes*, Paris, 1931.
- Förster, R.**, “Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance,” *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, VII, 1887, pp. 29 ff., 89 ff.
- “Die Wiederherstellungen antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance,” *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLIII, 1922, p. 126 ff.
- Forsman, E.**, *Säule und Ornament (Acta Universitatis Stockholmiensis)*, Stockholm, 1956.
- Fränkel, H.**, *Ovid, A Poet between Two Worlds*, Berkeley — Los Angeles, 1945.

- Francastel, P.**, "La Fête mythologique au Quattrocento: Expression littéraire et visualisation plastique," *Revue d'Esthétique*, V, 1952, p. 377 ff.
 — "Un Mito poético social del Quattrocento: La Primavera," *La Torre, Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, V, 1957, p. 23 ff.
- Francovich, G. de**, *Benedetto Antelami, architetto e scultore, e l'arte del suo tempo*, Milano — Firenze, 1952.
- Frey C.**, *Il Libro di Antonio Billi*, Berlin, 1892.
 — *Le Vite di Filippo Brunelleschi scultore e architetto fiorentino*, Berlin, 1887.
- Frey, D.**, "Apokryphe Liviusbildnisse der Renaissance," *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, VII, 1955, p. 132 ff.
- Freyhah, R.**, "The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, p. 68 ff.
- Fyve, F.M.**, см. Wood.
- Gabotto, F.F.**, "L'Epicureismo di Marsilio Ficino," *Rivista di Filosofia Scientifica*, X, 1891, p. 428 ff.
- Gaeta, F.** *Lorenzo Valla: Filologia e storia nell'umanesimo italiano*, Napoli, 1955.
- Gaghebin, B.**, "Une Bible Historiale de l'atelier de Jean Pucele," Genève, New Ser., IV, 1956, p. 23 ff.
- Gantner, J.** (совместно с М.Робэ, М.Ауберт, pref.), *Gallia Romanica; Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Frankreich*, Wien, 1955 (франц.: Paris, 1955).
 — *Kunstgeschichte der Schweiz*, I, Frauenfeld, 1936.
- Garin, E.**, *Medioevo e rinascimento*, Bari, 1954.
 — *Il Rinascimento italiano*, Milano, 1941.
 — *L'Umanesimo italiano; Filosofia e vita civile nel rinascimento*, Bari, 1952.
- Gevaert, S.**, "Le Modèle de la Bible de Floreffe," *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, V, 1935, p. 17 ff.
- Ghiberti, Lorenzo**, см. Morisani, Schlosser.
- Ghisalberti, F.**, "Mediaeval Biographies of Ovid," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946, p. 10 dd.
 — "L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire," *Studi Romanzi*, XXIII, 1933, p. 5 ff.
- Giglioli, G.A.**, "La Calumnia di Apelle," *Rassegna d'arte*, VII, 1920, p. 173 ff.
- Gilson, E.**, *Les Idées et les lettres*, Paris, 1932.
- Gioseffi, D.**, *Perspectiva artificialis; Per la storia della prospettiva* (Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, VII), Trieste, 1957.
- Glaser, C.**, *Die altdeutsche Malerei*, München, 1924.
- Goldschmidt, A.**, *Die deutschen Bronzetüren des Mittelalters*, Marburg, 1926.

- *An Early Manuscript of the Aesop Fables of Avianus and Related Manuscripts*, Princeton, 1947.
- *Die Elfenheinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, I, Berlin, 1914.
- *German Illumination*, Firenze — New York, 1921.
- *Die Skulpturen in Freiberg und Wechselburg*, Berlin, 1924.
- “Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen,” *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, XXI, 1900. p. 225 ff.
- с **Weitzmann, R.**, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.—XIII. Jahrhunderts*, Berlin, 1930—34.
- Golubew, V.**, *Les Dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum*, Bruxelles, 1912.
- Golzio, V.**, *Raffaello, nei documenti e nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon, Vaticano, 1936.
- Gombrich, E.H.**, “Apollonio di Giovanni,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII, 1955, p. 16 ff.
- “Botticelli’s Mythologies; A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII, 1945, p. 7 ff.
- “*Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought*,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, p. 163 ff.
- **Gordon, G.S.**, *Medium Aevum and the Middle Ages* (Society for Pure English, Tract. No. XIX), Oxford, 1925.
- Grabar, A.**, “Trônes épiscopaux du XIe et XIIe siècle en Italie méridionale,” *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XVI, 1954, p. 7 ff.
- с **Nordenfalk, C.**, *Early Medieval Painting from the Fourth to the Eleventh Century*, Lausanne, 1957.
- Gragg, F.A.**, *Latin Writings of the Italian Humanists*, New York, etc., 1927.
- Griffin, N.E.**, ed., *Guido delle Colonne, Historia destructionis Troiae*, Cambridge (Mass.), 1936.
- Grinten, E. van den**, *Inquiries into the History of Art-Historical Writing*, Venlo, n.s. [1953].
- Guerry, L.**, *Le Thème du “Triomphe de la Mort” dans la peinture italienne*, Paris, 1950.
- Guhl, E.**, *Künstlerbriefe*, 2nd ed., A. Rosenberg, ed., Berlin, 1880.
- Guido delle Colonne**, см. Griffin.
- Hahnloser, H.R.**, *Villard de Honnecourt, Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches, MS. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Wien, 1935.
- Hamann, R.**, *Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge*, Berlin, 1955.

- "Altchristliches in der südfranzösischen Protorenaissance des 12. Jahrhunderts," *Die Antike*, X, 1934, p. 264 ff.
- *Die Frührenaissance der italienischen Malerei*, Jena, 1909.
- "The Girl and the Ram," *Burlington Magazine*, LX, 1932, p. 91 ff.
- *Südfranzösische Protorenaissance (Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, I)*, Marburg, 1923.
- Hamann Maclean, R.H.L.**, "Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters," *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XV, 1949—1950, p. 157 ff.
- Hamberg, P.G.**, *Ur Renässansens illustrerade Vitruviusupplagor*, Uppsala, 1955.
- Hartt, F.**, *Botticelli*, New York, 1953.
- "The Meaning of Michelangelo's Medici Chapel," *Essays in Honor of Georg Swarzenski*, Chicago, 1951, p. 145 ff.
- Haseloff, A.**, "Begriff und Wesen der Renaissancekunst," *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, II, 1931, p. 373 ff.
- Haskins, C.H.**, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (Mass.), 1927.
- *Studies in the History of Mediaeval Science*, Cambridge (Mass.), 1924.
- Heckscher, W.S.**, "The *Anadyomene* in the Mediaeval Tradition (Pelagia-Cleopatra-Aphrodite): A Prelude to Botticelli's *Birth of Venus*," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, VII, 1956, p. 1 ff.
- "Aphrodite as a Nun," *The Phoenix*, 1953, p. 105 ff.
- "Bernini's Elephant and Obelisk," *Art Bulletin*, XXIX, 1947, p. 155 ff.
- "Dornauszieher," *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1937 ff., IV, p. 290 ff.
- "Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings," *Journal of the Warburg Institutes*, I, 1937—38, p. 204 ff.
- *Sixtis IIII Aeneas insignes status romano populo restituendas censuit* [inaugural address, Utrecht University], The Hague, 1955.
- Heer, F.**, "Die "Renaissance"-Ideologie im frühen Mittelalter," *Mitteilungen des Institutes für Österreichische Geschichtsforschung*, LVII, 1949, p. 23 ff.
- Held, J.**, Review of E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, p. 205 ff.
- Hélin, M.**, *A History of Mediaeval Latin Literature*, New York, 1949.
- Henkel, M.D.**, *Houtsneden van Mansion's Ovide Moralisé, Bruges, 1484*, Amsterdam, 1922.
- Herrade of Landsberg**, см. Straub and Keller.
- Hertlinger, R.**, "Zur Frage der ersten, anatomisch richtigen Darstellung des menschlichen Körpers in der Malerei," *Centaurus*, II, 1951—1953, p. 283 ff.
- Hinks, R.**, *Carolingian Art*, London, 1935.

- Holler, E.**, *Kaiser Friedrich II und die Antike*, Diss., Marburg (typescript), 1922.
- Holmqvist, W.**, *Germanic Art in the First Millennium A.D. (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar, XC)*, Stockholm, 1955.
— *Kunstprobleme der Merowingerzeit ((Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar, XLVII)*, Stockholm, 1939.
- Holt, E.G.**, *A Documentary History of Art, I*, Garden City, N.Y., 1957.
— *Literary Sources of Art History*, Princeton, 1947.
- Homburger, O.**, *Die Anfänge der Malerschule von Winchester im X. Jahrhunderts*, Leipzig, 1912.
— “Ein Denkmal ottonischer Plastik in Rom mit dem Bildnis Ottos III,” *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LVII, 1936, p. 130 ff.
- Horb, F.**, “Cavallinis Haus der Madonna,” *Göteborgs Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets- Samhälles Handlingar*, 7th Ser., ser. A, III, No. I, 1945.
— *Das Innenraumbild des späten Mittelalters; Seine Entstehungsgeschichte*, Zürich — Leipzig, n.d. [1938].
- Horn, W.**, *Die Fassade von St.-Gilles, eine Untersuchung zur Frage des Antikeneinflusses in der südfranzösischen Kunst des 12. Jahrhunderts*, Diss., Hamburg, 1937.
- Horne, H.P.**, *Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli*, London, 1908.
- Hoskier, H.C.**, ed., *Bernardus Morlanensis, De contemptu mundi*, London, 1929.
- Huet, G.**, “La Légende de la statue de Vénus,” *Revue de l'histoire des religions*, LXVIII, 1913, p. 193 ff.
- Huizinga, J.**, *Wege der Kunstgeschichte*, München, 1930.
- Imola, Benvenuto da**, см. Lacaïta.
- Ivins, W.M.**, *Art and Geometry*, Cambridge (Mass.), 1946.
— *On the Rationalization of Sight*, New York, 1938.
- Jäger, W.**, *Humanism and Theology (The Aquinas Lecture, 1943)*, Milwaukee, 1943.
- Jaffé, P.**, *Bibliotheca rerum germanicarum*, I, Berlin, 1864.
- Jalabert, D.**, “Recherches sur la faune et la flore romanes,” *Bulletin Monumental*, XCIV, 1935, p. 71 ff; XCV, 1936, p. 433 ff; XCVII, 1938, p. 173 ff.
- James, M.R.**, ed., *The Canterbury Psalter*, London, 1935.
— *La Estoire de Seint Aedward le Rei (Cambridge, Library, E E 3, 59)*, Roxburghe Club, Oxford, 1920.
- Janitschek, H.**, ed., *Leon Battista Alberti, Kleinere kunsttheoretische Schriften (Quellenschriften für Kunstgeschichte, XI)*, Wien, 1877.
- Janson, H.W.**, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance ((Studies of the Warburg Institute, XX)*, London, 1952.
— *The Sculpture of Donatello*, Princeton, 1957.
- Jantzen, H.**, *Ottomische Kunst*, München, n.d. [1947].

John of Salisbury, см. McGarry, Millor.

Jones, L.W., Morey, C.R., *The Miniatures of the Manuscripts of Terence*, Princeton, 1930—1931.

Jullian, R., *L'Eveil de la sculpture en Italie*, Paris, 1945—1949.

— *Les Sculpteurs romans de l'Italie septentrionale*, Paris, 1952.

Kantorowicz, E.H., "The Carolingian King in the Bible of San Paolo fuori Le Mura," *Late-Classical and Mediaeval Studies in Honor of A.M. Friend, Jr.*, Princeton, 1955, p. 287 ff.

— *Kaiser Friedrich der Zweite*, 3rd ed., Berlin, 1931.

— "On Transformations of Apolline Ethics," Charites, *Studien zur Altertumswissenschaft* (Festschrift Ernst Langlotz), Bonn, 1957, p. 265 ff.

— *Die Wiederkehr gelehrter Anachorese im Mittelalter*, Stuttgart, 1937.

Kaschnitz-Weinberg, G., "Bildnisse Friedrichs II," *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts*, röm. Abteilung, LX/LXI, 1953/1954, p. 1 ff; LXII, 1955, p. 1 ff.

Kauffmann, H., "Italienische Frührenaissance," *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Jahresfeier 1956*, Köln — Op-landen, 1956, p. 31 ff.

— "Ueber "rinascere," "Rinascita," und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst," *Concordia Decennalis, Deutsche Italienforschungen*, Cologne, 1941, p. 123 ff.

Kaufmann, R., *Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung*, Winterthur, 1932.

Keller, H., *Giovanni Pisano*, Wien, 1942.

Kern, G.J., "Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts," *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, II, 1912, p. 39 ff.

Kisch, G., *Jewry-Law in Mediaeval Germany, Laws and Court Decisions Concerning Jews*, New York, 1949.

Kitzinger, E., *Early Mediaeval Art in the British Museum*, London, 1940.

Klein, D., *St. Lucas als Maler der Maria*, Berlin, 1933.

Kleiner, G., *Tanagrafiguren; Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte* (*Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, Ergänzungsh. No. 15), Berlin, 1942.

Kleinschmidt, B., *Die Basilika San Francesco in Assisi*, Berlin, 1915—1928 (vol. II опубликован отдельно как: *Die Wandmalereien der Basilika San Francesco in Assisi*, Berlin, 1930).

Klibansky, R., "Standing on the Shoulders of Giants," *Isis*, XXVI, 1936, p. 147 ff.

Koch, H., *Vom Nachleben des Vitruv* (Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft), Baden-Baden, 1951.

Köhler, W., "An Illustrated Evangelistary of the Ada School and Its Model," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XV, 1952, p. 48 ff.

- *Die karolingischen Miniaturen; Die Schule von Tours*, Berlin, 1930—1933.
- “Die Tradition der Adagruppe und die Anfänge des ottonischen Stiles in der Buchmalerei,” *Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen*, Düsseldorf, 1926, p. 255 ff.
- Körte, W.**, “Die früheste Wiederholung nach Giottos Navicella (in Jung-St. Peter in Strassburg),” *Oberrheinische Kunst*, X, 1942, p. 97 ff.
- Krautheimer, R.**, “Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien,” *Repertorium für Kunstwissenschaft*, L, 1929, p. 49 ff.
- “The Carolingian Revival of Early Christian Architecture,” *Art Bulletin*, XXIV, 1942, p. 1 ff.
- “Ghiberti and Master Gusmin,” *Art Bulletin*, XXIX, 1947, p. 25 ff.
- (совместно с Т.Кrautheimer-Hess), *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956.
- Review of L. Bircher, E. Pelichet, and A. Schmidt, eds., *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern...*, in *Art Bulletin*, XXXVIII, 1956, p. 130 ff.
- Krey, A.G.**, “History and the Humanists,” *The Meaning of the Humanities*, T.M. Greene, ed., Princeton, 1940, pp. 43 ff.
- Kris, E.**, and **Kurz, O.**, *Die Legende vom Künstler*, Wien, 1934.
- Kristeller, P.O.**, *The Classics and Renaissance Thought*, published for Oberlin College by the Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1955.
- “The Modern System of the Arts,” *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, p. 496 ff; XIII, 1952, p. 17 ff.
- *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York, 1943.
- *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, 1956.
- Krönig, W.**, “Staufische Baukunst in Unteritalien,” *Beiträge zur Kunst Mittelalters (Vorträge der ersten deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl, 1948)*, Berlin, 1950, p. 28 ff.
- Kubach, K.E.**, “Die vorromanische und romanische Baukunst in Mitteleuropa,” *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XIII, 1951, p. 124 ff; XVII, 1954, p. 157 ff.
- Kugler, F.**, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842.
- Kulturtwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike...*, см. Warburg Institute.
- Kurth, B.**, “Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient,” *Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, V, 1911, p. 9 ff.
- Kutschera-Woborsky, O.**, “Das Giovanninorelief des Spalätiner Vorgebirges,” *Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts [deutsch-österreichisches Staatsdenkmalamt]*, XII, 1918, p. 28 ff.
- Lacaita, J.P.**, ed., *Benevenuti de Rombaldis Comentum super Dantis Aldigrerij Comoediam*, Firenze, 1887.

Ladendorf, H., *Antikenstudium und Antikenkopie, Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, phil.-hist. Klasse, XLVI, 2, Berlin, 1953.

Ladner, G.B., "The "Portraits" of Emperors in Southern Italian Exultet Rolls," *Speculum*, XVII, 1942, p. 181 ff.

— "Some Recent Publications on the Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance and on Byzantium," *Traditio*, X, 1954, p. 578 ff.

Lafond, J., см. Lefrançois-Pillion.

Lange, K., and **Fuhse, F.**, *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893.

Langlotz, E., "Das Porträt Friedrichs II. vom Brückentor in Capua," *Essays in Honor of Georg Swarzenski*, Chicago, 1951, p. 45 ff.

Laurence, E.B., "The Illustrations of the Garrett and Modena Manuscripts of Marcanova," *Memoirs of the American Academy at Rome*, VI, 1927, p. 127 ff.

Lavin, I., "Cephauls and Procris," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 1954, p. 260 ff.

Lee, R.W., "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting," *Art Bulletin*, XXII, 1940, p. 198 ff.

Lefrançois-Pillon, L., and **Lafond, J.**, *L'Art du XIVe siècle en France*, Paris, 1954.

Lehmann, P., "Mittelalter und Küchenlatein," *Historische Zeitschrift*, CXXXVII, 1928, p. 197 ff.

— *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters* (Studien der Bibliothek Warburg, XIII), Leipzig — Berlin, 1927.

Lehmann, P. Williams, см. Williams.

Lehmann-Brockhaus, O., *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Scotland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, München, 1956.

Lejeune, J., *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956.

Lemaire de Belges, Jean, см. Stecher.

Leonardo da Vinci, см. McMahon.

Liebeschütz, H., *Fulgentius Metaforalis, Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter* (Studien der Bibliothek Warburg, IV), Leipzig — Berlin, 1926.

— *Mediaeval Humanism in the Life and Writings of John of Salisbury* (Studies of the Warburg Institute, XVII), London, 1950.

— "Das zwölfte Jahrhundert und die Antike," *Archiv für Kunstgeschichte*, XXXV, 1953, p. 247 ff.

— "Theodulf of Orléans and the Problem of the Carolingian Renaissance," in D.J.Gordon, ed., *Fritz Saxl, 1890—1948; A Volume of Memorial Essays* London, 1951, p. 77 ff.

Lochoff, L., "Gli affreschi dell'Antico e del Nuovo Testamento nella Basilica Superiore di Assisi," *Rivista d'Arte*, XI, 1937, p. 240 ff.

Lockwood, D.P., "It is Time to Recognize a New "Modern Age,"" *Journal of the History of Ideas*, IV, 1943, p. 63 ff.

Löhneisen, H.-W. von, *Die ältere niederländische Malerei, Künstler und Kritiker*, Kassel, 1956.

López, R.S., "Still Another Renaissance," *American Historical Review*, LVI, 1951, p. 1 ff.

— См. также *Renaissance*.

Lowe, E.A., *Codices Latini Antiquiores*, Oxford, 1934 ff.

— "The Morgan Golden Gospels, The Date and Origin of the Manuscript," *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954, p. 266 ff.

Lowinsky, E.E., "Music in the Culture of the Renaissance," *Journal of the History of Ideas*, XV, 1954, p. 509 ff.

Lukomski, G., *I Maestri della Architettura Classica Italiana da Vitruvio allo Scamozzi*, Milano, 1933.

McGarry, D.D., tr. and ed., *The Metalogicon of John Salisbury*, Berkeley — Los Angeles, 1955.

McLaughlin, M.M., см. Ross, J.B.

McMahon, A. Philip, tr., *Leonardo da Vinci Treatise on Painting*, Princeton, 1956.

Maere, R., "Over het Afbeelden van bestaande gebouwen in het schilderwerk van Vlaamsche Primitieven," *Kunst der Nederlanden*, I, 1930—1931, p. 201 ff.

Maffei, F. de. *Le Arche Scaligere di Verona*, Verona, n.d. [1955].

Mâle, E., *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1922.

Mallé, L., ed., *Leon Battista Alberti, Della Pittura*, Firenze, 1950.

Manetti, Antonio, см. Toesca, E.

Manitius, M., *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München, 1911—1931.

Maritain, J., *Religion and Culture* (Essays in Order, No. 1), London, 1931.

— *True Humanism*, New York, 1938.

Marle, R. van, *The Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, 1923—1938.

Martin, H., and **Lauer, P.**, *Les principaux Manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l' Arsenal*, Paris, 1929.

Mather, F.J., *The Isaac Master; A Reconstruction of the Work of Gaddo Gaddi*, Princeton, 1932.

Meier, H., см. Saxl.

Meiss, M., *Andrea Mantegna as Illuminator; An Episode in Renaissance Art, Humanism, and Diplomacy*, New York, 1957.

- "A Documented Altarpiece by Piero della Francesca," *Art Bulletin*, XXIII, 1941, p. 53 ff.
- "The Exhibition of French Manuscripts of the XIII—XVI Centuries at the Bibliothèque Nationale," *Art Bulletin*, XXXVIII, 1956, p. 187 ff.
- "Italian Style in Catalonia and a Fourteenth-Century Workshop," *The Journal of the Walters Art Gallery*, IV, 1941, p. 45 ff.
- "Jan van Eyck and the Italian Renaissance," *Acts of the XVIIIth International Congress of the History of Art*.
- "A New Early Duccio," *Art Bulletin*, XXXIII, 1951, p. 95 ff.
- *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951.
- "The Problem of Francesco Traini," *Art Bulletin*, XV, 1933, p. 97 ff.
- Mesnil, J.**, *Masaccio et les débuts de la Renaissance*, The Hague, 1927.
- Meyer, C.**, *Der Aberglaube des Mittelalters und der nächstfolgenden Jahrhunderte*, Basel, 1884.
- Meyer, E.**, "Eine mittelalterliche Bronzestatue," *Kunstwerke aus dem Besitz der Albert-Ludwig-Universität Freiburg im Breisgau*, Berlin — Freiburg, 1957, p. 17 ff.
- Middeldorf, U.**, Review of *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana*, II, in *Art Bulletin*, XXII, 1940, p. 44 ff.
- Milanesi, G., de.**, *Le Opere di Giorgio Vasari*, Firenze, 1878—1906.
- Millor W.J., Butler, H.E., and Brooke, C.L.**, eds., *The Letters of John Salisbury (1153—1161)*, I: *The Early Letters*, London, Edinburgh, New York, 1955.
- Miner, D.** "The Survival of Antiquity in the Middle Ages," *The Greek Tradition*, G. Boas, ed., Baltimore, 1939, p. 55 ff.
- Mönch, W.**, *Das Sonett*, Heidelberg, 1954.
- Molajoli, B.**, *Guida di Castel del Monte*, 2nd ed., Fabriano, 1940.
- Mommsen, T.E.**, intr., *Petrarch, Sonnets and Songs*, New York, 1946.
- "Petrarch and the Decoration of the Sala Illustrium in Padua," *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, p. 95 ff.
- "Petrarch and the Story of the Choice of Hercules," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, p. 178 ff.
- "Petrarch's Concept of the Dark Ages," *Speculum*, XVII, 1942, p. 226 ff.
- tr. and ed., *Petrarch's Testament*, Ithaca, N.Y., 1957.
- "Rudolph Agricola's Life of Petrarch," *Traditio*, VIII, 1952, p. 367 ff.
- Morey, C.R.**, *Early Christian Art*, Princeton, 1942 (2nd ed., Princeton, 1953).
- "The Sources of Mediaeval Style," *Art Bulletin*, VII, 1924, p. 35 ff.
- См. также Jones.
- Morisani, O.**, "Art Historians and Art Critics, III; Christoforo Landino," *Burlington Magazine*, XCV, 1953, p. 267 ff.
- ed., *Lorenzo Ghiberti, I Commentarii*, Napoli, 1947.

Morlais, Bernard of, см. Hoskier.

Morpurgo, S., "Brutus, "il buon giudice," nell'Udienza dell'Arte della Lana," *Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze, 1933, p. 141 ff.

Müntz, E., *Les Arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, II, Paris, 1879.

— *La Renaissance en Italie et en France*, Paris, 1885.

— См. также Essling.

Muraro, M., "Antichi Affreschi veneziani," *Le Meraviglie del Passato*, Firenze, 1954, p. 66 ff.

Murray, P., "Art Historians and Art Critics, IV; XIV Uomini Illustri in Firenze," *Burlington Magazine*, XCIX, 1957, p. 330 ff.

Neilson, K.B., *Filippino Lippi*, Cambridge (Mass.), 1938.

Neugebauer, K.A., *Antike Bronzstatuetten*, Berlin, 1921.

Neumann, C., "Ende des Mittelalters? Die Legende der Ablösung des Mittelalters durch die Renaissance," *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XII, 1934, p. 124 ff.

— "Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahr 1504; Zur Geschichte des Massstabproblems," *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVIII, 1916, p. 1 ff.

Nicholson, A., *Cimabue*, Princeton, 1932.

Nitze, W.A., "The So-Calles Twelfth-Century Renaissance," *Speculum*, XXIII, 1948, p. 464 ff.

Nolhac, P. de, *Pétrarque et l'humanisme*, 2nd ed., Paris, 1907.

Nordenfalk, C., "Fränzösische Buchmalerei 1200—1500," *Kunstchronik*, VII, 1956, p. 179 ff.

— "Der Meister des Registrum Gregorii," *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3rd Ser., I, 1950, p. 61 ff.

— "A Note on the Stockholm Codex Aureus," *Nordisk Tidskrift för Bokoch Biblioteksväsen*, XXXVIII, 1951, p. 145 ff.

— "A Traveling Milanese Artist in France at the Beginning of the IX. Century," *Arte del primo millennio* (Atti del Convegno di Pavia [1950] per lo Studio dell'Arte dell'Alto Medio Evo), Torino, 1953, p. 374 ff.

— См. также Grabar.

Nordström, F., "Petersborough, Lincoln and the Science of Robert Grosseteste; A Study in Thirteenth-Century Iconography," *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, p. 241 ff.

— *Virtues and Vices of the 14th Century Corbels in the Choir of Uppsala Cathedral*, Stockholm, 1956.

Nordström, J., *Moyen-Age et Renaissance*, Paris, 1933.

Novotny, K.A., "Zur Deutung der romanischen Bildwerke Schöngraberns," *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, VII, 1940, p. 64 ff.

Oertel, R., *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart, 1953.

Oettingen, W. von, ed., *Antonio Averlino Filaretes Traktat über die Baukunst (Quellenschriften für Kunstgeschichte, New Ser., III)*, Wien, 1890.

Omont, H., ed., *Notitia dignitatum Imperii Romani (Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 9661)*, Paris, 1911.

— “Le plus ancien Manuscrit de la Notitia dignitatum,” *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, LI, 1891, p. 225 ff.

— ed. [Psalter, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 8846], Paris, n.d.

— ed. [Psalter of St. Louis, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 10525], Paris, n.d.

Ong, W.J., “Renaissance Ideas and the American Catholic Mind,” *Thought*, XXIX, 1954, p. 327 ff.

— “System, Space, and Intellect in Renaissance Symbolism,” *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance; Travaux et Documents*, XVIII, 1956, p. 222 ff.

Overbeck, J., *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868.

Ovide moralisé, см. Boer.

Paatz, W., “Die Bedeutung des Humanismus für die toskanische Kunst des Trecento,” *Kunstchronik*, VII, 1954, p. 114 ff.

— “Die Gestalt Giotto im Spiegel einer zeitgenössischen Urkunde,” *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28.VI.1950*, Berlin, 1950, p. 85 ff.

— *Die Kunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1953.

— “Renaissance oder Renovatio,” *Beiträge zur Kunst des Mittelalters (Vorträge der ersten deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl, 1948)*, Berlin, 1950, p. 16 ff.

— Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur (*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse, III, 1951).

Pächt, O., “Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, p. 13 ff.

— “A Forgotten Manuscript from the Library of the Duc de Berry,” *Burlington Magazine*, XCVIII, 1956, p. 146 ff.

— “A Giottesque Episode in English Mediaeval Art,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI, 1943, p. 51 ff.

— “Notes and Observations on the Origin of Humanistic Book-Decoration,” in D.J.Gordon, ed., *Fritz Saxl, 1890—1948; A Volume of Memorial Essays*, London, 1957, p. 184 ff.

— “Panofsky’s “Early Netherlandish Painting,”” *Burlington Magazine*, XCVIII, 1956, pp. 110 ff., 267 ff.

— “Un Tableau de Jacquemart de Hesdin?” *Revue des Arts*, VI, 1956, p. 149 ff.

Paeseler, W., “Der Rückgriff der spätrömischen Dugentomalerei auf

die christliche Spätantike," *Beiträge zur Kunst des Mittelalters* (Vorträge der 1 deutschen Kunsthistorikertagung, Berlin, 1950), p. 157 ff.

Pannier, L., *Lapidaires français des XIIe, XIIIe et XIVe siècles* (*Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, CII*), Paris, 1882, p. 147.

Panofsky, D., "The Textual Basis of the Utrecht Psalter Illustrations," *Art Bulletin*, XXV, 1943, p. 50 ff.

Panofsky, E., tr. and edf., *Abbot Suger on the Abbey of Saint-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, 1946.

— *Albrecht Dürer*, 3rd ed., Princeton, N.J., 1948.

— "Artist, Scientist, Genius: Notes of the "Renaissance-Dämmerung,"" *The Renaissance, A Symposium, The Metropolitan Museum of Art*, Feb. 8—10, 1952, New York, p. 77 ff.

— *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (Studies of the Warburg Institute, XIII), London, 1940.

— "The De Buz Book of Hours; A New Manuscript from the Workshop of the Grandes Heures de Rohan" *Harvard Library Bulletin*, III, 1949, p. 163 ff.

— *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München, 1924.

— "Dürers Stellung zur Antike," *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I, 1921/22, p. 43 ff. (англ. в: *Meaning in the Visual Arts*, p. 236 ff.).

— *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953.

— "Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung," *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, 1921, p. 188 ff. (англ. в: *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, p. 55 ff.).

— "Das erste Blatt aus dem "Libro" Giorgio Vasaris; Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis," *Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, p. 25 ff. (англ. в: *Meaning in the Visual Arts*, p. 169 ff.).

— *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pa., 1951.

— *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII), Leipzig — Berlin, 1930.

— "The History of Art as a Humanistic Discipline," *The Meaning of the Humanities*, T.M. Greene, ed., Princeton, 1940, p. 89 ff. (перизд в: *Meaning in the Visual Arts*, p. 1 ff.).

— *Idea, Ein Beitrag, zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (Studien der Bibliothek Warburg, V), Leipzig — Berlin, 1924 (итал: *Idea*, Firenze, 1952).

— *Meaning in the Visual Arts; Papers in and on Art History*, New York, 1955.

— "Notes on a Controversial Passage in Suger's *De Consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*," *Gazette des Beaux-Arts*, 6th Ser., XXVI, 1944, p. 95 ff.

- “Die Perspektive als symbolische Form,” *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924—1925, p. 258 ff.
- “Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis,” *Kunstchronik*, New Ser., XXVI, 1914—1915, col. 505 ff.
- “Ueber die Reihenfolge der vier Meister von Reims,” *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 1927, p. 77 ff.
- “Renaissance and Renascences,” *Kenyon Review*, VI, 1944, p. 201 ff.
- Review of E. Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, I, 1924, p. 254 ff.
- *Studies in Iconology*, New York, 1939.
- совместно с Saxl, F., “Classical Mythology in Mediaeval Art.” *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, 1933, p. 228 ff.
- Dürers “Melencolia I.”; *Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung* ((Studien der Bibliothek Warburg, II, Leipzig — Berlin, 1923.
- Paré, G., Brunet, E., and Tremblay, P.**, *La Renaissance du XIIe siècle: Les écoles et l'enseignement*, Paris, 1933.
Paris, *Bibliothèque Nationale*, см. Omont, Porcher.
Paris, *Musée Arts Décoratifs, Vitraux de France di XIe au XIVe Siècle*, 2nd ed., Paris, 1953.
- Pastor, L.**, *The History of the Popes from the Close of the Middle Ages*, IV, F.A. Antrobus, ed., London, 1910; VIII, R.F. Kerr, ed., London, 1908.
- Paton, J.M.**, *Chapters on Mediaeval and Renaissance Visitors to Greek Lands*, Princeton, N.J., 1951.
- Patzelt, E.**, *Die karolingische Renaissance*, Wien, 1924.
- Pellati, F.**, *Vitruvio*, Roma, 1938.
- “Vitruvio nel medioevo e nel rinascimento,” *Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, V, 1932, p. 111 ff.
- Petrarch**, см. Mommsen, Rossi.
- Pfeiffer, R.**, “The Image of the Delian Apollo and Apolline Ethics,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XV, 1952, p. 20 ff.
- Philippe, J.**, “Lucrèce dans la théologie Chrétienne du IIIe au XIIIe siècle,” *Revue de l'Histoire des Religions*, XXXII, 1895, p. 284 ff., XXXIII, 1896, pp. 19 ff., 125 ff.
- Picard, C.**, “La Chasse à courre du lièvre,” *Studia Antiqua Antonio Salač Septuagenario Oblata*, Prague, 1955, p. 155 ff.
- Pieper, P.**, “Zum Werl-Altar des Meisters von Flémalle,” *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XVI, 1954, p. 87 ff.
- Planiscig, L.**, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien, 1921.
- Plattard, J.**, “Restitution des bonnes lettres et renaissance,” *Mélanges offerts par ses amis et ses élèves à M. Gustave Lanson*, Paris, 1922, p. 128 ff.
- Popham, A.E., and Wilde, J.**, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, 1949.

- Porcher, J.**, "Les Belles Heures de Jean de Berry et les ateliers parisiens," *Scriptorium*, VII, 1953, p. 121 ff.
— ed., *Le Bréviaire de Martin d'Aragon*, Paris, n.d. [1953].
— ed., *Bibliothèque Nationale, Les Manuscrits à peintures en France du VIIe au XIIe siècle*, Paris, 1954.
— ed., *Bibliothèque Nationale, Les Manuscrits à peintures en France du XIIIe au XVIe siècle*, Paris, 1955.
- Porter, A., Kingsley**, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Cambridge (Mass.), 1923.
— "The Tomb of Hincmar and Carolingian Sculpture in France," *Burlington Magazine*, L, 1927, p. 75 ff.
- Portioli, A.**, "Monumenti a Virgilio in Mantova," *Archivio Storico Lombardo*, IV, 1877, p. 536 ff.
- Pot, J.N.J. van der**, *De Periodisering der geschiedenis; Een Overzicht der theorieën*, The Hague, 1951.
- Promis, V.**, and **Negrone, C.**, eds., *La Commedia di Dante Allighieri col commento inedito di Stefano Talice da Ricaldone*, 2nd ed., Milano, 1888.
- Raby, F.J.E.**, *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, 2nd ed., Oxford, 1953.
— *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford, 1934.
- Rambaldi, Benvenutus de**, см. Lacaita.
- Rand, E.K.**, *Ovid and His Influence*, Boston, 1925.
- Redig de Campos, D.**, *Raffaello e Michelangelo*, Roma, 1946.
- Reinach, S.**, *Répertoire de la statuaire gresque et romaine*, Paris, 1897—1910.
— *Répertoire de reliefs grecs et romains*, Paris, 1909—1912.
- Renaissance, The**; *A Symposium, February 8—10, 1952. The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1952 (с участием R.H. Baiton, L. Bradner, W.K. Ferguson, R.S. López, E. Panofsky, G. Sarton).
- Renaudet, A.**, "Autour d'une Définition de l'humanisme," *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, VI, 1945, p. 7 ff.
- Renucci, P.**, *L'Aventure de l'humanisme européen (Ive—XIVe siècle)*, Paris, 1953.
- Reznicek, E.K.J.**, "De Reconstructie van 't'Altaer van S. Lucas' van Maerten van Heemskerck," *Oud Holland*. LXXI, 1956, 233 ff.
- Ricaldone, Stefano Talice da**, см. Promis.
- Richards, J.C.**, "A New Manuscript of Heraclius," *Speculum*, XV, 1940, p. 255 ff.
- Richten G.M.A.**, *The Metropolitan Museum of Art, Handbook of the Classical Collection*, New York, 1917.
- Robb, D.M.**, "The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries," *Art Bulletin*, XVIII, 1936, p. 480 ff.

- Rodenwalt, G.** *Die Kunst der Antike* (Hellas und Rom), 2nd ed., Berlin, 1927.
- Rohlf, A.**, "Das Innenraumbild als Kriterium der Bildwelt," *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XVIII, 1955, p. 109 ff.
- Romano, E.**, ed., *Boccaccio, Genealogie deorum gentilium libri*, Bari, 1951.
- Roosval, J.**, "Proto-Renaissance at the End of the Twelfth Century," *Essays in Honor of Georg Swarzenski*, Chicago, 1951, p. 39 ff.
- Rorimer, J.J.**, pref., *Hours of Jeanne d'Evreux, Queen of France, at the Cloisters, The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1957.
- Roscher, W.H.**, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1884—1924.
— *Hermes der Windgott*, Leipzig, 1878.
- Rosenbaum, E.**, "The Evangelist Portraits of the Ada School and Their Models," *Art Bulletin*, XXXVIII, 1956, p. 81 ff.
- Rosenthal, E.**, "Classical Elements in Carolingian Illustration," *Bibliofilia*, LV, 1953, p. 85 ff.
- Rosenwald, L.S.**, см. Fearson.
- Ross, D.J.A.**, "Illustrated Manuscripts of Orosius," *Scriptorium*, IX, 1955, p. 35 ff.
- Ross, J.B.**, "A Study of Twelfth-Century Interest, in the Antiquities of Rome," *Mediaeval and Historiographical Studies in Honor of J.W. Thompson*, Chicago, 1938, p. 302 ff.
— совместно с **McLaughlin, M.M.**, *Portable Renaissance Reader*, New York, 1953.
- Rowley, G.**, "Ambrogio Lorenzetti il Pensatore," *La Balzana*, I, 1928, No. 5.
— "The Gothic Frescoes at Monte Sieti," *Art Studies*, VII, 1929, p. 107 ff.
- Rüegg, W.**, "Entstehung, Quellen und Ziel von Salutatis 'De fato et fortuna,'" *Rinascimento*, V, 1954, p. 143 ff.
- Rushforth, C. McN.**, "Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae," *Journal of Roman Studies*, IX, 1919, p. 44 ff.
- Sachs, C.**, *The Commonwealth of Art; Style in the Fine Arts, Music, and the Dance*, New York, 1946.
- Salis, A. von**, *Antike und Renaissance; Ueber Nachleben und Weiterwirken der alten in der neueren Kunst*, Erlenbach-Zurich, 1947.
- Salisbury, John of**, см. McGarry.
- Salvini, R.**, *Cimabue*, Roma, 1946.
— *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, 1956.
- Sanford, E.M.**, "The Study of Ancient History in the Middle Ages," *Journal of the History of Ideas*, V, 1944, p. 21 ff.
— "The Twelfth Century—Renaissance or Proto-Renaissance?" *Speculum*, XXVI, 1951, p. 635 ff.

Sanpaolesi, P., *La Cupola di Santa Maria del Fiore: Il Progetto, la Construzione*, Roma, 1941, См. также Coolidge.

Sarton, G. (статья в: J.W.Thompson et al., *The Civilization of the Renaissance*, Chicago, 1929), p. 75 ff.

— статья в: *The Renaissance, A Symposium, February 8—10, 1952. The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1952.

Saxl, F., "Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellung im Orient und Occident," *Der Islam*, III, 1912, p. 151 ff.

— "Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel," *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1921—22, p. 1 ff.

— *Classical Antiquity in Renaissance Painting*, London, 1938.

— "The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940—41, p. 19 ff.

— Mithras, *Typengeschichtliche Untersuchungen*, Berlin, 1931.

— "The Origin and Survival of a Pictorial Type (The Mithras Reliefs)," *Proceedings of the Classical Association*, XXXII, 1935, p. 32 ff.

— "Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance," *Journal of the Warburg Institute*, II, 1939, p. 346 ff.

— "Rinascimento dell'antichità," *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLIII, 1922, p. 220 ff.

— "The Ruthwell Cross," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI, 1943, p. 17 ff.

— *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in der National-Bibliothek in Wien (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, 1925/26)*, 1927.

Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, VI, 1915).

— совместно с **Meier, Y.** (H.Bober, ed.). *Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages*, London, 1953.

— совместно с **Wittkower, R.**, *British Art and the Mediterranean*, London, New York, Toronto, 1948.

— См. также Panofsky.

Schaefer, C., *La Sculpture en ronde-bosse au XIVe siècle dans le duché de Bourgogne*, Paris, 1954.

Schapiro, M., "On the Aesthetic Attitude of the Romanesque Age," *Art and Thought*, London, 1948, p. 130 ff.

— "Muscipula Diaboli, The Symbolism of the Mérode Altarpiece," *Art Bulletin*, XXVII, 1945, p. 182 ff.

— "The Religious Meaning of the Ruthwell Cross," *Art Bulletin*, XXVI, 1944, p. 232 ff.

- Review of K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, p. 147 ff.
- “The Romanesque Sculpture of Moissac, Part I,” *Art Bulletin*, XIII, 1931, pp. 249 ff., 464 ff.
- Scharf, A.**, *Filippino Lippi*, Wien, 1935.
- Scheffler, R.**, *Der Geist der Gotik*, Leipzig, 1925.
- Schild Bunim, M.**, *Space in Mediaeval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York, 1940.
- Schlauch, M.**, “The Allegory of Church and Synagogue,” *Speculum*, XIV, 1939, p. 448 ff.
- Schlosser, K. von**, “Ueber einige Antiken Ghibertis,” *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIV, 1904, p. 125 ff.
- “Zur Geschichte der Kunsthistoriographie; Filippo Villanis Kapitel über die Kunst in Florenz,” *Präludien*, Berlin, 1927, p. 261 ff.
- “Zur Geschichte der Kunsthistoriographie; Die florentinische Künstleranekdote,” *Präludien*, Berlin, 1927, p. 248 ff.
- “Zur Geschichte der Kunsthistoriographie; Gotik,” *Präludien*, Berlin, 1927, p. 261 ff.
- *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924 (итал.: *La Litteratura artistica*, Firenze, 1935).
- *Lorenzo Ghiberti Denkwürdigkeiten*, Berlin, 1912.
- “Lorenzo Ghiberti Denkwürdigkeiten, Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe,” *Jahrbuch der K.K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmalpflege*, IV, 1910 (а также книга, Wien, 1910).
- “Vom modernen Denkmalkultus,” *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1926—27, p. 1 ff.
- *Schrifquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst (Quellenschriften für Kunstgeschichte*, New Ser., IV), Wien, 1892.
- Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters (Quellenschriften für Kunstgeschichte*, New Ser., VII), Wien, 1896.
- Schmidt, A.M.**, *La Poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris, 1938.
- Schnabel, P.**, “Der verlorene Speirer Codex des Itinerarium Antonini, der Notitia Dignitatum und anderer Schriften,” *Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse, XXIX, 1926, p. 242 ff.
- Schöne, W.**, “Studien zur Oberkirche von Assisi,” *Festschrift Kurt Bauch*, Berlin, 1957.
- Schnitzler, H.**, *Mittelalter und Antike*, München, 1949.
- Schoenebeck, Y.U. von**, “Ein christlicher Sarkophag aus St. Guilhem,” *Jahrbuch des deutschen archaologischen Instituts*, XLVII, 1932, p. 97 ff.
- Schramm, P.E.**, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, I Teil bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts*, Berlin — Leipzig, 1928.

- *Kaiser, Rom und Renovatio* (Studien der Bibliothek Warburg, XVII), Leipzig — Berlin, 1929.
- Schweitzer, B.**, “Die europäische Bedeutung der römischen Kunst,” *Vermächtnis der antiken Kunst, Gastvorträge zur Jahrhundertfeier der archäologischen Sammlungen der Universität Heidelberg*, R. Herbig, ed., Heidelberg, 1950, p. 141 ff.
- *Die spätantiken Grundlagen der mittelalterlichen Kunst* (Leipziger Universitätsreden, XVI), Leipzig, 1949.
- *Vom Sinn der Perspektive*, Tübingen, 1953.
- Setton, K.M.**, “Some Recent Views of the Italian Renaissance,” *Canadian Historical Association, Report of Annual Meeting*, Toronto, 1947, p. 5 ff.
- Seymour, C.**, “Thirteenth-Century Sculpture at Noyon and the Development of the Gotik Caryatid,” *Gazette des Beaux-Arts*, 6th Ser., XXVI, 1944, p. 163 ff.
- Seznec, J.**, *The Survival of the Pagan Gods* (Bollingen Series, XXXVIII), New York, 1953.
- Shapley, F.**, “A Student of Ancient Ceramics, Antonio Pollaiuolo,” *Art Bulletin*, II, 1919, p. 78 ff.
- Sheppard, C.D., Jr.**, “A Chronology of Romanesque in Campania,” *Art Bulletin*, XXXII, 1950, p. 319 ff.
- “Iconography of the Cloister of Monreale,” *Art Bulletin*, XXIX, 1949, p. 159 ff.
- “Monreale et Chartres,” *Gazette des Beaux-Arts*, 6th Ser., XXXI, 1949, p. 401 ff.
- “A Stylistic Analysis of the Cloister at Monreale,” *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, p. 35 ff.
- Siebenhüner, H.**, “Zur Entwicklung der Renaissance-Perspektive,” *Kunstchronik*, VII, 1954, p. 129 ff.
- Simon, K.**, “Diesseitsstimmung in spätromanischer Zeit und Kunst,” *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XII, 1934, p. 49 ff.
- Simone, F.**, “La Coscienza della Rinascita negli humanisti,” *La Rinascita*, II, 1939, p. 838 ff.; III, 1940, p. 163 ff.
- “La Coscienza della Rinascita negli scrittori francesi della prima metà del Cinquecento,” *La Rinascita*, VI, 1943, p. 143 ff.
- Singer, C.J.**, *Studies in the History and Method of Science*, Oxford, 1917—1921.
- Singer, S.**, “Karolingische Renaissance,” *Germanisch-Romanische Wochenschrift*, XIII, 1925, p. 187 ff.
- Sinibaldi, G.**, I Lorenzetti, Siena, 1933.
- совместно с **Brunetti, G.**, *Pittura Italiana del Duecento e Trecento; Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937*, Firenze, 1943.

- Smith, L., ed., *Epistolario di Pier Paolo Vergerio*, Roma, 1934.
- Spencer, J.R., tr., *Leon Battista Alberti, On Painting*, New Haven, 1956.
- Spitzer, L., "The Problem of Latin Renaissance Poetry," *Studies in the Renaissance* (Publications of the Renaissance Society of America), II, 1955, p. 118 ff.
- Springer, A., "Das Nachleben der Antike im Mittelalter," *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, 2nd ed., Bonn, 1886, I, p. 1 ff.
- Stefano, G. di, *Monumenti della Sicilia Normanna*, Palermo, 1955.
- Steinbart, K., *Masaccio*, Wien, 1948.
- Sterling, G., *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1952.
- "Oeuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, peintre de Philippe le Hardi," *Bulletin, Musées Royaux des Beaux-Arts*, IV, 1955, p. 57 ff.
- *La Peinture française; les primitifs*, Paris, 1938.
- Stern, H., *Le Calendrier de 354; Etudes sur son texte et ses illustrations*, Paris, 1953.
- Sternfeld, F.W., "The Dramatic and Allegorical Function of Music in Shakespeare's Tragedies," *Annales Musicologiques*, III, 1955, p. 265 ff.
- Stettiner, R., *Die illustrierten Prudentius-Handschriften*, Berlin, 1895, 1905.
- Straub, A., and Keller, G., eds., *Herrade de Landsberg, Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1901.
- Sudhoff, K., ed., *Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften*, Leipzig, 1908—1943.
- Suger, Abbot, см. Panofsky, E.
- Sulzberger, S., *La Formation de Claus Sluter* (Communication faite devant les Members de la Société des Amis du Musée Communal de Bruxelles), Bruxelles, 1952.
- Sulzberger, S., "Relations artistiques italo-flamandes autour d'une oeuvre perdue de Roger van der Weyden," *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XXVI, 1950—1951, p. 251 ff.
- Swarzenski, G., "A Marriage Casket and Its Moral," *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Boston, XLV, 1947, p. 55 ff.
- *Nicolo Pisano*, Frankfurt-am-Main, 1926.
- Swarzenski, H., *Monuments of Romanesque Art, The Art of Church Treasures in Northwestern Europe*, London, 1954.
- "The Xanten Purple Leaf and the Carolingian Renaissance," *Art Bulletin*, XXII, 1940, p. 7 ff.
- Symposium on the Tenth Century*, "Mediaevalia et Humanistica", IX, 1955, p. 3 ff. (с участием L.White, L.C.MacKenny, H.Latin, L.Wallach, and K.J.Conant).
- "Symposium "Tradition and Innovation in Fifteenth-Century Italy,"" *Journal of the History of Ideas*, IV, 1943, pp. 1—74 (с участием H.Baron, D.B.Durand, E.Cassirer, P.O.Kristeller, L.Thorndike, etc.).

“Symposium “Ursprünge und Anfänge der Renaissance,”” *Kunstchronik*, VII, pp. 113—147.

Talice da Ricaldone, Stefano, см. Promis.

Thiele, J., *Antike Himmelsbilder*, Berlin, 1898.

Thode, H., *Die Antiken in den Stichen Marcantons*, Leipzig, 1881.

Thompson, D.B., “A Bronze Dancer from Alexandria,” *American Journal of Archaeology*, LIV, 1950, p. 371 ff.

Thompson, D.V., Jr., ed., *Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val d'Elsa, Il Libro dell'Arte*, II, New Haven, 1933.

Thorndice, L., “Renaissance or Prenaissance,” *Journal of the History of Ideas*, IV, 1943, pp. 65 ff.

Tietze, H., “Romanische Kunst und Renaissance,” *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1926—1927, p. 43 ff.

Tietze-Conrat, E., *Andrea Mantegna*, Firenze — London, 1955.

— Notes of “Hercules on the Crossroads,”” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, p. 305 ff.

Toesca, E., ed., *Antonio Manetti*, Vira di Ser Brunellesco, Firenze, 1927.

Toesca, P., *Affreschi del Vecchio e Nuovo Testamento della Chiesa Superiore del Santuario di Assisi*, Firenze, 1948.

— *Storia dell'arte italiana*, II (II Trecento), Torino, 1951.

Toffanin, G., *Storia dell'umanesimo*, Napoli, 1952 (англ.: *History of Humanism*, New York, 1955).

Tolnay, C. de, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck*, Bruxelles, 1939.

— *Michelangelo*, III (*The Medici Chapel*), Princeton, 1948; *Michelangelo*, IV (*The Tomb of Julius II*), 1954.

— “Les Origines de la nature morte,” *Revue des Arts*, I, 1952, p. 151 ff.

Torre, A. della, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Firenze, 1902.

“Tradition and Innovation in Fifteenth-Century Italy,” см. *Symposium*.

Tschan, F., *Saint Bernward of Hildesheim*, Notre Dame, Indiana, 1942—1952.

Tselos, D., “A Greco-Italian School of Illuminators and Fresco Painters; Its Relations to the Principal Reims Manuscripts and to the Greek Frescoes in Rome and Castelseprio,” *Art Bulletin*, XXXVIII, 1956, p. 1 ff.

— “Unique Portraits of the Evangelists in an English Gospel-Book of the Twelfth Century,” *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, p. 257 ff.

Ullman, B.L., *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, 1955.

Underwood, P.A., “The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels,” *Dumbarton Oaks Papers*, IV, 1950, p. 41 ff.

Valtiner, W.R., “Studies on Nicolo Pisano,” *Art Quarterly*, XV, 1952, p. 9 ff.

Varga, L., *Das Schlagwort vom finsternen Mittelalter*, Wien, Leipzig, 1932.

Vasari, Giorgio, см. Milanese and Venturi.

Vellutello, Alessandro, см. Landino.

Venice, Mostra storica nazionale della miniatura, Palazzo Venezia, Roma, 1953.

Venturi, A., ed., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti, scritte da M. Giorgio Vasari, I, Gentile da Fabriano e il Pisanello*, Firenze, 1896.

Venturi, L., *Pitture Italiane in America*, Milano, 1931.

Vergerio, Pier Paolo, см. Smith.

Vinogradoff, P., *Roman Law in Mediaeval Europe*, 2nd ed., Oxford, 1929.

Vöge, W., *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter; Eine Untersuchung über die erste Blütezeit der französischen Plastik*, Strasbourg, 1894.

— “Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200,” *Zeitschrift für bildende Kunst*, New Ser., XXV, 1914, p. 193 ff.

— “Ueber die Bamberger Domsulpturen,” *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXII, 1899, p. 94 ff.; XXIV, 1901, pp. 195 ff., 255 ff.

Vogel, J., *Bramante und Raffael (Kunstwissenschaftliche Studien, IV)*, Leipzig, 1910.

Wackernagel, M., *Die Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts in Apulien*, Leipzig, 1911.

Walker, J., *Bellini and Titian at Ferrara; A Study of Styles and Taste*, London, 1956.

Warburg, A., *Gesammelte Schriften*, Leipzig — Berlin, 1932.

Warburg Institute, *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike, herausgegeben von der Bibliothek Warburg, I, Die Erscheinungen des Jahres 1931*, Leipzig — Berlin, 1934; II (англ., *A Bibliography of the Survival of the Classics, Edited by the Warburg Institute, The Publications of 1932—1933*), London, 1938.

Weber, L., *Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen und Schriftproben aus Metzger Handschriften*, Metz, 1912.

Webster, J.C., *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art*, Princeton, 1938.

Weigelt, C.H., *Giotto (Klassiker der Kunst, XXIX)*, Stuttgart, Berlin — Leipzig, 1925.

Weinberger, M., “The First Façade of the Cathedral of Florence,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940—1941, p. 67 ff.

Weise, G., “Die spätgotische Stilströmung in der Kunst der italienischen Renaissance,” *Bibliothèque d'Humanisme en Renaissance*, XIV, 1952, p. 99 ff.

— Spätgotisches Schreiten und andere Notive spätgotischer Ausdrucks- und Bewegungsstilisierung,” *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XIV, 1949, p. 163 ff.

Weisinger, H., “The Attack on the Renaissance in Theology Today,”

- Studies in the Renaissance* (Publications of the Renaissance Society of America), II, 1955, p. 176 ff.
- "Ideas of History during the Renaissance," *Journal of the History of Ideas*, VI, 1945, p. 415 ff.
 - Renaissance Theories of the Revival of the Fine Arts,' *Italica*, XX, 1943, p. 163 ff.
 - "The Renaissance Theory of the Reaction Against the Middle Ages as a Cause of the Renaissance," *Speculum*, XX, 1945, p. 461 ff.
 - "The Self-Awareness of the Renaissance as a Criterion of the Renaissance," *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Literature*, XIX, 1944, p. 661 ff.
- Weisz, E.W.**, *Jan Gossart gen. Mabuse*, Parchim, 1913.
- Weitzmann, K.**, "Abendländische Kopien Byzantinischer Rosettenkästen," *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, III, 1934, p. 89 ff.
- *Greek Mychology in Byzantine Art*, Princeton, 1951.
 - *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, 1947.
 - "Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels," *Alte und neue Kunst, Wiener kunstwissenschaftliche Blätter*, III, 1954, p. 41 ff.
 - См. также Goldschmidt.
- Weitzmann-Fiedler, J.**, "A Pyramus and Thisbe Bowl in the Princeton Museum," *Art Bulletin*, XXXIX, 1957, p. 219 ff.
- "Romanische Bronzeschalen mit mythologischen Darstellungen...", *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, X, 1956, 109 ff.
- Wentzel, H.**, "Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien," *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, IX, 1955, p. 29 ff.
- "Der Augustalis Friedrichs II," *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XV, 1952, p. 183 ffr.
 - "Ein gotisches Kapitell in Troia," *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XVII, 1954, p. 185 ff.
 - "Die grosse Kamee mit Poseidon und Athena in Paris," *Wallraf-Richartz-Jachbuch*, XVI, 1954, p. 53 ff.
 - "Italienische Siegelstempel und Siegel all'antica im 13. und 14. Jahrhundert," *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VII, 1955, p. 73 ff.
 - "Eine Kamee aus Lothringen in Florenz und andere Kunstkammerkameen," *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LXIV, 1943, p. 1 ff.
 - "Die Kamee mit dem ägyptischen Joseph in Leningrad," *Kunstgeschichtliche Studien für Haus Kauffmann*, Berlin, 1956, p. 85 ff.
 - "Mittelalter und Antike im Spiegel kleiner Kunstwerke des 13. Jahrhunderts," *Studier tillägnade Henrik Cornell på sextiodrslågen*, Stockholm, 1950, p. 67 ff.
 - Mittelalterliche Gemmen, Versuch einer Grundlegung," *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, VIII, 1941, p. 45 ff.

“Mittelalterliche Gemmen am Oberrhein und verwandte Arbeiten,” *Form und Inhalt, kunstgeschichtliche Studien Otto Schmitt dargebracht*, Stuttgart, 1950, p. 145 ff.

— “Mittelalterliche Gemmen in den Dammlungen Italiens,” *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VII, 1956, p. 239 ff.

— “Portraits “à l’Antique” on French Mediaeval Gems and Seals,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, p. 342 ff.

— “Die vier Kameen im Aachener Domschatz und die französische Gemmenschneidekunst des 13. Jahrhunderts,” *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, IX, 1955, p. 1 ff.

Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr Ausstellung in Villa Hügel, Essen, May, 18-Sept. 15, 1956, Essen, 1956.

Wesenberg, R., *Bernwardinische Plastik*, Berlin, 1955.

— “Die Fragmente monumentaler Skulpturen von St. Pantaleon in Köln,” *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, IX, 1955, p. 1 ff.

White, J., *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London, 1957.

— “The Date of “The Legend of St. Francis” in Assisi,” *Burlington Magazine*, XCVIII, 1956, p. 344 ff.

— “Developments in Renaissance Perspective,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XII, 1949, p. 58 ff.; XIV, 1951, p. 42 ff.

— *Perspective in Ancient Drawing and Painting* (Society for the Promotion of Hellenic Studies, Supplementary Paper No. 7), London, 1956.

White, T.H., *The Book of Beasts, Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century*, New York, 1954.

Wiernożowski, H., “Arezzo as a Center of Learning and Letters in the Thirteenth Century,” *Traditio*, IX, 1953, p. 321 ff.

Wilde, J., см. Popham.

Wilkins, E.H., “Description of Pagan Divinities from Petrarch to Chaucer,” *Speculum*, XXXII, 1957, p. 511 ff.

Willemsen, C.A., *Apulien*, Leipzig, 1944.

— *Kaiser Friedrich II Triumphator zu Capua*, Wiesbaden, 1953.

Williams Lehmann, P., *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge (Mass.), 1953.

Wilpert, J., *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten...*, Freiburg i. B., 1916.

Wind, E., *Bellini's Feast of the Gods; A Study in Venetian Humanism*, Cambridge (Mass.), 1948.

— “Donatello’s Judith: A Symbol of Sanctimonia,” *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 62 f.

Winkler, F., “Paul de Limbourg in Florence,” *Burlington Magazine*, LVI, 1930, p. 94 ff.

— Review of E. Panofsky, *Early Netherlandisch Painting*, *Kunstchronik*, VIII, 1955, p. 9 ff.

Winternitz, E., "Archeologia musciale del rinascimento nel Parnaso di Raffaello," *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXVII, 1952—1954, p. 359 ff.

— "Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa," *Les Fêtes de la Renaissance*, I, Paris, 1956, p. 379 ff.

— "Quattrocento Science in the Gubbio Study," *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Ser., I, 1942, p. 104 ff.

Wittkower, R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 2nd ed., London, 1952.

— "Brunelleschi and "Proportion in Perspective,"" *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, p. 275 ff.

— "Marvels of the East; A Study in the History of Monsters," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, p. 159 ff.

— "A Symbol of Platonic Love in a Portrait Bust by Donatello," *Journal of the Warburg Institute*, I, 1938, p. 260 ff.

— См. также Saxl.

Wood, A., and Fyfe, F.M., *The Art of Falconry, Being the "De Arte Venandi Cum Avibus" of Frederick II von Hohenstaufen*, London, 1943, (2nd ed., Boston, 1955).

Woodruff, H., "The Physiologus of Bern," *Art Bulletin*, XII, 1930, p. 2 ff.

Wormald, F., *The Miniatures in the Gospels of St. Augustine (Corpus Christi College MS. 286)*, Cambridge, 1954.

— "Paintings in Westminster Abbey and Contemporary Painting," *Proceedings of the British Academy*, XXXV, 1949, p. 161 ff.

— *The Utrecht Pralier*, Utrecht, 1953.

— См. также Buchthal.

Worringer, W., *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908.

— *Formprobleme der Gotik*, München, 1910.

Yates, F.A., *The French Academies of the Sixteenth Century* (Studies of the Warburg Institute, XV), London, 1947.

Zarnecki, G., "The Coronation of the Virgin from Reading Abbey," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, p. 1 ff.

Zimmermann, E.H., *Volkarolingische Miniaturen*, Berlin, 1916.

В.Д.Дажина
Э.ПАНОФСКИЙ И ЕГО КНИГА
«РЕНЕССАНС И «РЕНЕССАНСЫ»
В ИСКУССТВЕ ЗАПАДА»

Der liebe Gott steckt im Detail.

Современная история искусства как самостоятельная научная дисциплина, благополучно пережив столетие своего развития, опять оказалась на перепутье. Выбор метода исследования, определение позиции историка искусства по отношению к другим родственным научным дисциплинам и предмету исследования сейчас не менее актуальны, чем сто лет назад, когда только определялись контуры молодой науки. На исходе XX столетия насущной стала потребность самоопределения, исторической оценки пройденного пути и его критического анализа с тем, чтобы прояснить свои возможности и перспективы.

Когда Э.Панофский (1892—1968) пришел в науку, в ней преобладали или крайний эмпиризм, та «чистая визуальность», которая оставляет исследователя один на один с произведениями искусства, сужая поле его деятельности музейным знаточеством, или весьма отвлеченная «наука об искусстве» (Kunstwissenschaft), развивавшая идеи немецкой философской мысли и эстетики рубежа столетий. В начале своей научной карьеры Панофский был вовлечен в круг идей, волновавших его коллег в Германии и Австрии. В научных кругах этих стран и в университетских центрах, особенно в Вене, Берлине, Магдебурге, Лейпциге и Гамбурге, были сосредоточены лучшие художественные и интеллектуальные силы тогдашней Европы.

Первоначальная карьера Панофского никак не была связана с историей искусства. В 1910-х годах он изучал право в университете Фрайбурга, затем увлекся филологией и древними языками, что было в традициях немецкой университетской науки, и только к двадцатым годам определился в своем интересе к истории культуры и искусства. После защиты диссертации о художественной теории Дюрера (*Dürer Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*. Berlin, 1915) Панофский был приглашен на должность приват-доцента в недавно открытый Гамбургский университет, в котором прорабо-

тал до 1933 года, получив должность профессора в 1926 году. Научная карьера Панофского складывалась более, чем благополучно. Живя в Гамбурге, он сблизился с Аби Варбургом, библиотеку которого постоянно посещал. Здесь он познакомился с другом и помощником Варбурга Фрицем Закслем, ставшим во время его болезни хранителем библиотеки и организатором Варбургского университета. В 1919 году с согласия семьи Варбурга Заксль перевел библиотеку под крыло Гамбургского университета, при котором она просуществовала до 1933 года, когда после прихода к власти фашистов институт и библиотека переехали в Лондон. Библиотека была гордостью Варбурга, он сравнивал ее с «сейсмографом», фиксирующим малейшие сдвиги в культуре. На ее полках книги по теологии соседствовали с книгами по истории и истории искусства, труды по философии стояли рядом с фамильными дневниками и алхимическими руководствами. В бурной атмосфере молодой Веймарской республики Заксль организовал на базе библиотеки лекции, приглашая ученых самых разных научных областей, но объединенных общим интересом к истории культуры и различным формам ее проявления. Многие из прочитанных здесь докладов затем публиковались в «Записках Варбургской библиотеки».

В атмосфере, сложившейся вокруг Варбурга, сформировался научный метод Панофского, позднее названный «иконологией» и во многом определивший лицо современной истории искусства. Панофский считал себя прежде всего историком культуры и подходил к пластическим искусствам как к весомой составляющей необъятного, но единого пространства культуры, в котором помимо искусства существовали язык, философия, религия, наука и герменевтика. Определяющее значение для формирования научных взглядов Панофского имели традиции классической немецкой философии в лице В.Гегеля и И.Канта, особенно последнего, труды и деятельность Я.Буркхардта и метафизика В.Дильтея. Панофскому было близко гегельское понимание единства феномена культуры, в котором искусство, обладая своей спецификой и языком, выступает как объективизация абсолютной идеи, как частичная реализация «мирового духа». Однако отвлеченное философствование не было присуще Панофскому, он стремился иметь дело с конкретным историческим материалом, с живым «текстом» истории, чтение которого так захватывает и волнует. В этом смысле работы Я.Буркхардта попадали в круг его научных интересов. Имея дело с исторической реальностью, Буркхардт попытался понять феномен итальянского Возрождения во всей совокупности определявших его явлений. Он всячески подчеркивал свою отстраненность от культурной истории по Гегелю, скептически относился к теоретическим моделям исторического развития. Не занимаясь специально историей искусства, Буркхардт отводил ей особое место в своих иссле-

дованиях. Его путевые наблюдения в «Чичероне» обнаруживают живой интерес к проблемам формы и отдельным художественным индивидуальностям. В центре внимания Буркхардта-ученого всегда был ренессансный человек и ренессансная культура, ставшие главным предметом его синхронного анализа эпохи. Изучение индивидуально-го сознания через его проявления в жизнедеятельности общества, через современные идеи, философию, верования, гражданские институты, формы государственного устройства, через моду, увлечения и вкусовые пристрастия, как и многое другое, было очень близко исследовательским намерениям Панофского, который считал, что «иконология» призвана вычленять из массива культуры те основополагающие принципы, которые обнаруживают себя в религиозных и философских взглядах, в глобальных отношениях личности и общества, в формах языка, в науке и искусстве, то есть те отношения, которые «бессознательно выявлены личностью и выражены в произведении».

Не меньшее значение для самоопределения Панофского как ученого имели «философия жизни» и «понимающая психология» немецкого историка культуры и философа В.Дильтея. Выступая против современного ему позитивизма и естественнонаучной методологии в истории, философия Дильтея была направлена на поиски фундаментальной идеи, позволяющей рассматривать исторический процесс как единое развитие «объективного духа». Он вводит в научный обиход новое понятие «науки о духе» (*Geisteswissenschaften*) в противовес «науке о природе» (*Naturwissenschaften*). «Каждое отдельное переживание жизни, — писал Дильтей, — есть вместе с тем проявление ее общих черт... Любое слово, предложение, любой жест или формула вежливости, любое произведение искусства и исторический эпизод являются осмысленными, потому что люди, которые выражают себя через них, и те, кто их воспринимает, имеют нечто общее; индивидуальность всегда действует, думает и творит в общем пространстве культуры и только это позволяет ее понимать». Для Дильтея важно было интуитивное постижение историком духовной целостности эпохи, его «понимающая психология» (этот термин был введен в работах Шпарн-гера) направлена на непосредственное переживание внутренней связи душевной жизни, которая воспринималась Дильтеем телеологически, что восходило к «Критике способности суждения» И.Канта. Кант понимал искусство как целесообразность без цели, игру ради удовольствия, а не для получения пользы. Согласно Канту, человек благодаря способности к созерцанию и созиданию прекрасного приобретает свободу по отношению к разуму и по отношению к природе. «Любое эстетическое суждение, — писал он, — обладает телеологической ценностью, то есть реализует в субъекте конечную цель универсума, заключающуюся в стремлении к единству духа». Для Диль-

тея «понимание исторического развития достигается в первую очередь тогда, когда ход истории оживает в воображении историка в своих глубочайших моментах». По его мнению, для того чтобы восстановить событие в его собственном смысле, необходимо вступить с ним в диалог, человечество должно говорить с человечеством через пространство и время: лицом к лицу. Чтобы достичь способности вести диалог с иной культурой, надо прийти к пониманию исторической ситуации и далеких событий на возможно более широком уровне значений, воспринимая их как бы «панорамным», объемным зрением. Только в общем контексте можно понять частное событие и его значение, в равной степени общее можно понять лишь при внимании к каждой отдельной, даже самой незначительной детали. «Целое, — считал Дильтей, — существует для нас только через понимание составляющих его частей. Понимание всегда находится между этими двумя отношениями». Позднее, формулируя три составляющие своего иконологического метода, Панофский вспомнит «круговую методологию» Дильтея, его понимание развития духа как единого процесса, к постижению которого можно прийти лишь от частного к общему и от общего к малейшему факту жизни. Дильтеевская теория «переживания» как творческого акта историка, который, полагаясь на собственный научный опыт или движимый интуицией, «восстанавливает» картину жизни, ее психологически и эмоционально осмысливает, вошла важной составляющей в методологию Панофского, смягчив ее видимую схоластику.

В научной и специальной литературе первых двух десятилетий XX века одно из первых мест занимали попытки философского обоснования анализа искусств, в частности живописи, и осмысления его с точки зрения философских категорий. Ведущей проблемой была проблема интерпретации языка искусства и его содержания, поиски точек отсчета в понимании автономности искусства и вместе с тем его взаимосвязи с иными видами творчества и интеллектуальными усилиями эпохи. Еще в начале века Г.Титце задавался вопросом о методологических основах «науки об искусстве», считая, что, с одной стороны, любое произведение искусства есть документ истории, как архивные тексты, например, с другой стороны, оно обладает большой степенью независимости, являясь феноменом, подчиняющимся своей собственной логике. С его точки зрения, между практикой истории искусства и ее теоретическим обоснованием должно быть теснейшее взаимодействие. Эти две составляющие историко-художественной деятельности в своем взаимодействии направлены на решение одной задачи — создание новой иконографии, первой ступенью которой, ведущей к раскрытию содержания, должен стать формальный анализ.

В начале века одновременно с триумфальным шествием формаль-

ного метода Г.Вёльфлина по университетским кафедрам и изданиям по искусству все более настойчивой была оппозиция к его «основным понятиям» и теории стилей. Оппозиция формальному методу Вёльфлина развивалась в двух основных направлениях: это критика «основных понятий» как абсолютных категорий анализа любой формы, их оторванность от содержания произведения и других, помимо формальных, побуждений к его созданию; и уязвимость тезиса «один стиль — одна эпоха», что противоречило реальной картине развития искусства. В определенном смысле оппозицией к Вёльфлину была попытка А.Ригля найти некую общую «движущую силу» истории искусства, какой стала для него «художественная воля» (*Kunstwollen*). Именно *Kunstwollen* определяет характер стиля той или иной эпохи, обуславливая своей направленностью его генетические видоизменения. В основу развития искусства и его форм Ригль кладет пространственное восприятие, считая, что именно его характер отличает, например, архитектуру Ренессанса от барокко или любой другой эпохи. Под влиянием Ригля в своей ранней работе, посвященной немецкой средневековой скульптуре, Панофский намечает эволюцию скульптуры от античности к Новому времени, анализируя отношение пластики к пространству (*Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*. V. 1—2. München, 1924). Особым завоеванием новоевропейского искусства Панофский считает присущее ему чувство единой целостной массы (под массой он понимает соединение нераздельных частей, равноценных форм и функций), незнакомое античности. Это чувство массы теснейшим образом связано с особым пониманием пространства, целостная трактовка которого достигается лишь в Ренессансе, обретая в барокко потенцию к безграничному развитию.

Проблемы методологии волновали Панофского с самого начала его научной карьеры. Не случайно одними из первых его публикаций были критические эссе, посвященные «*Kunstwollen*» Ригля (*Der Begriff des Kunstwollen // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 14, 1920) и «основным понятием» Г.Вёльфлина (*Heinrich Wölfflin: Zu seinem 60. Geburtstag am 21 Juni 1924 // Hamburger Fremdenblatt*, Juni 21, 1924).

Благодаря Фрицу Закслю, который слушал лекции М.Дворжака в Вене, Панофский мог как бы из первых рук познакомиться с идеями автора столь привлекательного для него тезиса — «история искусства как история духа» (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*), который Дворжак постулировал в 1920 году. «Искусство, — писал он в статье «История искусства как история духа», — состоит не только из развития и изменения формальных задач и проблем; оно всегда в первую очередь есть выражение идей, правящих человечеством в его истории не меньше, чем в его религии, философии и поэзии; искусство — есть часть

общей истории духа». В «Идеализме и натурализме в готическом искусстве» (1918), работе, ставшей вехой в понимании сущности средневекового искусства, Дворжак интерпретировал готическую скульптуру как выражение «духа эпохи», характерного для культурного феномена Средневековья, привлекая для этого тематические аналогии и параллели между разными проявлениями культуры, как это будет делать Панофский в своей работе «Готическая архитектура и схоластика» (1951). Следуя заветам Дворжака, Панофский, рассматривая структуру средневековой философской риторики, характер изложения и язык схоластических текстов, показал, что методы школьной схоластики с ее строгим разделением частей, их иерархическим соотношением и гармоническим примирением противоположностей сродни системе художественного мышления архитекторов готических соборов, во множественности деталей сумевших сохранить и заставить звучать единый и цельный в своей структуре архитектурный образ. Панофскому были близки идеи Дворжака и его понимание истории искусства как части общего развития человечества *Zeitgeist* (духа времени — термин, который ввел еще Гегель). Вместе с тем для Дворжака формальный анализ и изучение развития стилей являлись основными задачами истории искусства как науки (*Kunstgeschichte* вместо *Kunstwissenschaft*). Сохраняя приверженность выработанной им концепции «истории искусства как истории духа», Дворжак был блестящим фактологом, знал, чувствовал и умел понимать произведение искусства через его формы и присущий именно искусству язык. Он не уставал повторять, что необходимо вернуться к «исследованию фактов истории искусства» и предостерегал от опасности культурно-исторических «конструкций», которыми так увлекались многие его коллеги (морфология истории Шпенглера, герменевтика у Дильтея, извечная драма творца у Зиммеля и пр.).

Вряд ли стоит сомневаться в том, что одной из фундаментальных задач истории искусства как науки является историческое изучение образов, составляющих смысл искусства и рожденных его формой, их изменения и жизни в различных культурах и цивилизациях. Для рубежа веков было характерно увлечение лингвистикой, изучение языка как «естественной» системы знаков и понятий, выявление зависимости языковой природы от исторического времени и места, его обусловленность культурными и социологическими ценностными ориентирами. Так был открыт путь к семиотике, к изучению способа «репрезентации образа». История искусства, вырабатывая законы своего научного метода, стояла перед схожими проблемами поиска языка науки, способного объяснить способы «репрезентации» художественного образа.

Развитие археологии, потребность в точной музейной атрибуции,

систематизация коллекций, написание научных каталогов, интенсивное развитие медиевистики, открытие и изучение раннехристианских памятников — все это огромное поле деятельности историков искусства и археологов нуждалось в точных научных методах анализа содержания, определения тем и образов произведений искусства, их классификации. Не случайно именно в начале XX века интенсивно развивается иконография, составляются тематические индексы, описывается типология, главным образом христианских памятников. Постепенно иконография вычленяется в самостоятельную дисциплину в рамках истории искусства, носящую, правда, вспомогательный характер. Однако иконографическое исследование памятников искусства, особенно древнего, нуждалось в более глубоком содержательном наполнении. Помимо визуального определения темы или сюжета изображения исследователи занимались и более глубоким анализом содержания, то есть шли по пути его интерпретации, пытаясь проникнуть в суть изображения, объяснить символическое, аллегорическое или концептуальное значение образа. Проблема интерпретации, особенно раннехристианских памятников, вызвала массу разных толкований и противоречивых суждений, что заставило исследователей строить более аргументированную систему доказательств, прибегая к текстам, аналогиям с иными формами искусства, используя часто самые разные источники из области религии, философии, литературы, частной жизни. По существу, иконологический метод Варбурга и Панофского вышел из недр иконографии, расширившей свои возможности до более глубокой интерпретации содержания произведений искусства, вовлекая в круг анализа самый разный материал — исторического, религиозного, мировоззренческого свойства. По этому пути шел еще И.Тэн, привлекавший в анализ произведений искусства историческую и культурную ситуацию эпохи. В том же направлении двигался Дворжак, который, опираясь на формальный анализ, стремился поставить произведения искусства в определенный контекст, связать их с философскими и религиозными тенденциями времени. Его разносторонний анализ творчества Эль Греко или мастеров итальянского Возрождения, особенно Микеланджело, до сих пор сохраняет не только научную актуальность, но и поражает точностью и остротой восприятия произведений искусства. Иконография все больше стала приобретать статус критической методологии, что вызвало потребность в научном обосновании достигнутых перемен, что и привело к рождению метода, названного «иконология».

В отличие от других научных направлений, иконология имеет точное место и время своего рождения. В заключении лекции, прочитанной в Риме в октябре 1912 года перед аудиторией X Международного конгресса истории искусства и посвященной анализу цикла фресок в

Палаццо Скифанойя в Ферраре, А. Варбург назвал используемый им метод изучения космологического содержания зодиакальных изображений цикла «иконологическим анализом». Метод Варбурга состоял в смелом «переходе границ» исследования. Для постижения смысла образа или для более полной его интерпретации он вторгался в самые разные сферы культуры и исторической жизни — от семейных дневников до астрологического символизма; раздвинув границы собственно истории искусства, он вышел в беспредельные пространства культуры. В отличие от Дворжака или Юлиуса фон Шлоссера, с которыми иногда сравнивают Варбурга и внимание которых было направлено на интерпретацию больших исторических периодов и стилей (готика, Ренессанс, барокко), он интересовался деталями, внимательно вглядываясь в частные проявления индивидуального гения, поставленного в «ситуацию изменения и конфликта». Свою недолгую творческую жизнь (Варбург умер в 1929 году) он всецело посвятил одной проблеме, которую с увлечением разрабатывал, — трансформации античных образов и тем в культуре Ренессанса. Его диссертация, написанная еще в 1913 году, была посвящена интерпретации картин С.Боттичелли «Весна» и «Рождение Венеры». В многочисленных лекциях и немногих эссе он искал и находил взаимосвязи искусства с жизнью и культурой породившего его общества, в частности, его интересовали вкусы и художественные пристрастия флорентинцев времени правления Лоренцо Великолепного. В круг его наблюдений попадали приметы частной жизни, взаимоотношения между заказчиком и художником, практические цели и побудительные причины появления того или другого произведения искусства, наконец, аргументированная, основанная на знании исторических текстов (документы архивов, семейные хроники, автобиографии) связь искусства с социальным окружением.

Часто метод Варбурга называют «*Kulturwissenschaft*» (вместо *Kunstwissenschaft*) и видят в нем возможность выхода из той изоляции, в которой оказалось формальное или метафизическое изучение «чистого искусства». «Историко-художественные анализы, которые делал Варбург, — писал Э.Гомбрих в своих воспоминаниях, — выводят образы прошлого из изоляции и небытия, оживляя сам процесс их развития... Память как абстрактная кладовая общей человеческой истории дает самые разные ответы на разные ситуации».

Варбург с большой серьезностью и требовательностью относился к своей работе, он видел в произведении искусства «человеческий документ», который можно понять только через «психологическое ощущение» во всех его исторически предопределенных «противоречиях» («противоречие» было его любимым словом). Одно время он считал концепцию «полярностей» своим изобретением, пока не на-

шел ее у Гёте и Ницше, а также у Фрейда. Гомбрих вспоминал обостренность восприятия действительности Варбургом (ведь шла первая мировая война, когда он попал в сумасшедший дом!), полярность его душевных состояний «между рациональным и иррациональным, ...фантастическое сочетание блестящего остроумия и мрачной меланхолии». Не случайно в круг его интересов попали Леонардо да Винчи и Дюрер, в личности и творчестве которых он видел полярные столкновения между старым и новым, между Аполлоновским и Дионисийским началом человеческого гения. «Как Лютер был полон страха перед космическими знаменами, — писал Гомбрих, — так в представлении Варбурга «Меланхолия» Дюрера еще не была свободна от страха перед античными демонами».

К сожалению, Варбург не довел до конца свою работу над гравюрой «Меланхолия» Дюрера. Когда он заболел, Закслъ обратился к Панофскому с просьбой помочь ему закончить и подготовить к изданию начатое Варбургом исследование. По словам Гомбриха, они работали вместе, следуя плану и идеям Варбурга. В результате появилась одна из лучших иконологических штудий гравюры Дюрера, блестящая демонстрация возможностей иконологического метода (*Dürer «Melencolia I»: Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Studien der Bibliothek Warburg 2. Leipzig/Berlin, 1923*). Панофский навсегда сохранит привязанность к изящным, построенным на игре интеллекта и блеске эрудиции иконологическим штудиям, интерпретирующим запутанные метаморфозы античных тем и образов на протяжении Средних веков и Возрождения. В 1930 году он опубликовал исследование, посвященное трансформации образа Геркулеса от античности к Ренессансу через его многочисленные смысловые метаморфозы в Средние века (*Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. / Studien der Bibliothek Warburg 18. Leipzig/Berlin, 1930*). Совместно с Закслем они написали большое исследование о «жизни» классических образов в Средние века (*Classical Mythology in Medieval Art. — Metropolitan Museum Studies, 4, 1933*), вышедшее уже в Америке в серии «Записок Метрополитен музея».

Если знакомство с Варбургом и тесные контакты с его библиотекой и институтом определили методологические основы научной деятельности Панофского, то знакомство с философией «символических форм» Э.Кассирера оказало гипнотизирующее воздействие на содержание его метода и конечные цели исследовательских усилий. Эрнст Кассирер занимал должность профессора философии в Гамбургском университете с 1919 года, став его ректором в 1930 (до 1933) году. Он сблизился с кругом Варбурга, часто бывая в его библиотеке. Здесь он познакомился с молодым приват-доцентом Панофским, став на долгие годы его покровителем и другом. Нарушив негласные тра-

диции немецких университетов, Панофский в течении нескольких лет ходил на лекции Кассирера по философии «символических форм», регулярно встречаясь с ним в библиотеке Варбурга, где они оба читали лекции. Кассирер был близок Варбургу и Панофскому в общей для них потребности понять и найти объяснение различным проявлениям человеческого духа, наиболее полно реализующего себя в сфере культуры. «То, что мы называем реальностью... — писал Кассирер, — есть поэма, зашифрованная замечательным неведомым писателем; если мы сможем распутать головоломку, мы откроем Одиссею человеческого духа, который в удивительном заблуждении спасается от самого себя, вместо того, чтобы себя искать».

Не скрывая своей принадлежности к неокантианству, Кассирер идет дальше, постулируя существование единого «мира культуры», в котором идеи практического разума становятся созидающими мир принципами. Согласно Кассиреру, все законы, религиозные представления, все выражения языка и художественные образы есть символы, созданные мышлением в процессе постижения мира. В начале своей научной деятельности, занимаясь философскими проблемами науки, он разрабатывал теорию понятий или «функций» в научном мышлении и пришел к выводу, что любая мысль ограничена специфической формой выражения. В 1920-х годах, как раз в период общения с Панофским, он приходит к созданию оригинальной философии культуры, согласно которой все формы мышления есть символические формы, его главной исследовательской задачей стало изучение «разнообразных символических форм и их интерпретация в пространстве человеческой культуры».

На протяжении шести лет Кассирер разрабатывает свою концепцию философии культуры и публикует три тома «Философии символических форм» (1923—1929). Каждый из томов был обращен к различным проявлениям культуры, которые Кассирер определял как «символические формы»: языку, мифу и феноменологии познания. Согласно его философии, язык как особая «символическая форма» есть «магическое зеркало, которое отражает и преобразует (искривляет) формы реальности по своим собственным законам». Аналогичным образом он понимает и миф как «символическую форму», не столько отражающую реальность, сколько ее творчески видоизменяющую. «Здесь мы опять, — пишет Кассирер, — видим, как внутреннее напряжение между субъектом и объектом, между «внутренним» и «внешним» постепенно разрешается и как новая промежуточная реальность, обогащаясь и изменяясь, появляется между этими мирами». Именно эта срединная реальность является реальностью познания: «это медиум, — писал Кассирер, — через который все формы, созданные различными ветвями культуры, должны пройти». Нет иной реальности в

понимании человека, чем та, что существует в «символических формах» пространства, времени, числа, причины и пр., и «символических формах» мифа, языка (общего понятия), искусства, науки, которые творят свои собственные контексты, только в их формах реальность и может быть воспринята. Человек живет не только в физической реальности, но и в «символической вселенной. Язык, миф, искусство и религия являются частью этого универсума. Они суть различные грани символической паутины, рожденной человеческим опытом... Человек не может воспринимать физическую реальность как она есть, лицом к лицу, кажется, что она отступает пропорционально символической активности человека». Любая символическая форма — слово, математическая формула, произведение искусства — суть интерпретатор, переводящий чувственный образ в интеллектуальный контекст.

Между методом Варбурга и Кассирера много общего: и тот, и другой рассматривают жизнь форм в их исторической перспективе с тем, чтобы прийти к созданию цельной картины культуры. Морфология человеческого духа должна привести к общей *Kulturwissenschaft*. Согласно Кассиреру, человеческая культура состоит из множества проявлений, существующих в разных пространствах культуры и имеющих разные цели. Если мы захотим объяснить результаты этих проявлений, то столкнемся с видимой невозможностью привести их к общему знаменателю. Философский синтез означает нечто иное: мы имеем дело не с единством результатов, а с единством действия, единством созидающего процесса. Эта форма человеческой активности, по мнению Кассирера, определяется кругом «*humanity*» или культуры.

Искусство в системе «символических форм» Кассирера не есть лишь «имитация реальности, а суть ее символическое постижение». Собственно искусству в философии культуры Кассирера не уделяется специального внимания, оно упоминается лишь как иллюстрация одной из многих «символических форм».

После появления первого тома «Философии символических форм» Кассирер призвал коллег добавлять исследования в предложенной им рубрике, рассматривая разные области познания как «символические формы». Одним из первых на призыв Кассирера откликнулся Панофский, который написал свою нашумевшую работу «Перспектива как символическая форма» (*Die Perspektive als «symbolische Form»*. Vorträge der Bibliothek Warburg 1924—25. Leipzig/Berlin, 1927). Оптическая задача пространства в живописи, построенная по законам математической линейной перспективы, была и остается до сих пор предметом многочисленных споров, научных дискуссий, полем столкновения полярных суждений. Панофскому удалось доказать, что ренессансная перспектива была не только способом передачи глубинного пространства на плоскости, но и выражением пространственных представле-

ний, характерных для Возрождения и связанных с миропониманием эпохи. Единое однородное пространство воспринималось как идеальный континуум для пребывания в нем пластически однородных масс. Следуя теории Кассирера, Панофский считает перспективу «символической формой», в которой духовное значение обретает конкретный чувственный образ и становится важнейшим составляющим этого образа. В этом дискурсе важна не столько попытка выявить определенную систему пространственного восприятия, сколько понять способы ее взаимодействия с иными «символическими формами» — языком, философией, религией, наукой. По мнению Панофского, ренессансный способ организации живописного пространства был синхронным той культуре, в которой он появился и стал визуально-пластическим выражением одной из ее «символических форм». В своей работе о перспективе он попытался рассмотреть одну из многих визуальных форм с разных точек зрения — с формальной, философской и культурологической, видя в перспективе одновременно «чувственную и интеллектуальную форму выражения».

К середине 1920-х годов определился круг исследовательских интересов Панофского, одновременно достаточно локальный (от античности к Ренессансу, за пределы которого он практически не выходил) и чрезвычайно широкий, так как охватывал колоссальный материал культуры в его исторической перспективе. Вслед за Варбургом, он пытается определить границы своего метода, найти ему наиболее четкую и ясную характеристику, привести накопленный за десятилетия опыт к научной системе доказательств.

Главной работой, написанной Панофским уже в Америке, где он обосновался после 1933 года, стали его «Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения» (1933), в которых достаточно полно репрезентируются возможности нового метода. В отличие от иконографии, иконология выводит интерпретацию произведений искусства на более высокий уровень значений, обращаясь не к общеизвестным фактам и текстам, а к малоизученным источникам, ищет не прямые, а опосредованные связи между искусством и культурой эпохи. Стремясь установить научные критерии иконологического анализа, Панофский выделяет три уровня интерпретации произведений искусства. Первый уровень носит эмпирический характер и является предиктографическим описанием того, «что» и «как» изображено: то есть он предполагает определение первичных художественных и сюжетных мотивов произведения. Второй уровень представляет собой собственно иконографический анализ в традиционном значении этого слова: это интерпретация «вторичного или условного значения», определение сюжета изображения на основе знания традиций и правил изображения тех или иных тем, образов, аллегорий, симво-

лов. Это вторичное или общепринятое значение можно понять при знакомстве с литературными текстами. Наконец, последний, третий уровень интерпретации Панофский определяет как «иконологический», позволяющий связать данную творческую индивидуальность и конкретное произведение искусства с более широким кругом значений, имеющим отношение к «нации, периоду, классу, религиозным и философским представлениям эпохи». Для того чтобы понять природу произведения искусства и его смысл на третьем, «иконологическом» уровне, историку искусства необходимо обладать обширной эрудицией в самых разных областях гуманистического знания, уметь вычленив из потока явлений «основные тенденции гуманистической мысли», понять, как они соотносятся с конкретными историческими обстоятельствами культуры и с личной психологией творца. Последнее с необходимостью подразумевает знание и понимание литературных и визуальных «текстов» и традиций. Понимая чистые формы, мотивы, образы, первичные символы и аллегории как утверждение основополагающих принципов культуры, историк искусства призван интерпретировать все эти элементы в категориях философии «символических форм» Кассирера. В отличие от иконографии, иконология является методом интерпретации, «исходящим, — как пишет Панофский, — скорее из синтеза, чем из анализа. Как правильное определение мотивов является условием верного иконографического анализа, так и правильный анализ образов, «историй» и аллегорий является необходимым этапом в иконологической интерпретации — по крайней мере в тех случаях, когда мы имеем дело с произведениями искусства, в которых представлен весь спектр значений и есть прямой переход от мотива к содержанию».

По мнению Панофского, каждый уровень интерпретации требует от исследователя определенного уровня знаний и профессиональных навыков. Так, для первого, «доиконографического» уровня интерпретации необходимо знать историческую эволюцию стилей, быть знакомым с событиями и явлениями истории искусства. Иконографический анализ подразумевает знание традиционной типологии тем и мотивов, исторические условия их возникновения, знакомство с литературными источниками (например, содержанием древних мифов, евангельскими текстами), специфическими темами и понятиями. Наконец, последний уровень интерпретации — иконологический — требует от интерпретатора высшего профессионального пилотажа и обладания «синтезирующей интуицией», знакомства с основными тенденциями в развитии человеческой мысли, проявляющими себя в личной психологии творца и в общем мировоззрении эпохи. Иконологический метод начинается там, где кончается начальное изучение формы и содержания произведения искусства, там, где возникает научная потребность по-

нять и объяснить его внутренний, часто скрытый смысл. Суммируя свои методологические выкладки, Панофский пишет: «Историк искусства должен убедиться в том, что то, что он считает сущностным значением произведения или группы произведений, на которое он обратил свое внимание, то, что он считает главным, является вместе с тем существенным и для других свидетельств цивилизации, современной времени создания работы или группы работ: свидетельств политического, социального, религиозного, поэтического свойства, присущих личности, периоду или стране изучения... И в этом изучении сущностного значения сходятся различные гуманитарные дисциплины с тем, чтобы совместно достичь результата, вместо того, чтобы быть служанками друг другу». Для Панофского иконология является методом интегральной интерпретации произведения искусства во всей полноте исторического контекста, но с анализом содержания как ее главной цели. Сначала необходимо интерпретировать памятник искусства во всей полноте его специфических форм и их языка, которые являются носителями содержания, затем уяснить «мотивы» содержания — темы, «истории», символы и аллегории — и, наконец, понять произведение как симптом определенной ситуации в истории культуры и истории идей. Каждая ступень интерпретации имеет свой фундамент, свое основание исследования: на первом уровне — история стилей, приемов и форм языка искусства, на втором — история иконографической типологии, на третьем — история культур в их последовательной трансформации. В итоге произведение искусства должно пониматься и анализироваться на основе того, что Панофский называет «история традиции». «Я боюсь, — пишет Панофский в заключении, — что нет другого решения этой проблемы, как использовать в смешении исторические методы, если возможно, в самом общем виде: мы должны спросить себя, является ли нет символическое значение данного мотива частью установившейся изобразительной традиции, ...можно ли нет символическую интерпретацию соотносить с определенными текстами или согласовать с идеями, сохраняющими жизнь в данный период и могущими быть знакомыми художникам (насколько они были широко распространены) ...и насколько распространенной была такая символическая интерпретация в исторической ситуации и личных склонностях отдельного мастера».

Наиболее частым упреком, обращенным к Панофскому и его методу, был упрек в отходе от предмета изучения — собственно произведения искусства, обладающего специфическим художественным языком и эстетическими значениями, упрек в определенной схоластичности его выкладок. Так, Ж.Базен сравнил методологию Панофского со средневековой экзегезой Священного Писания, состоящей из трехступенчатого прочтения священного текста: буквального, ино-

сказательного (тропологического) и анагогического, ведущего к познанию трансцендентного начала в любом изображении. Однако эти упреки скорее могут относиться к последователям Панофского, излишне прямолинейно воспринявшим его методологию, чем к нему самому. Достаточно прочесть любое из его иконологических эссе, особенно в «Этюдах по иконологии», его «Раннюю нидерландскую живопись: ее истоки и характер», «Проблемы иконографии Тициана», наконец, «Ренессанс и ренессансы», чтобы понять, насколько тонко воспринимает Панофский поэтическую и образную природу произведений искусства, как точно видит часто мельчайшие детали и повороты смыслов, умеет сохранить поэтическую ауру произведения. Не случайно он писал о том, что история искусства имеет дело с ушедшим временем, его бледным отсветом, поэтому мастерство историка и заключается в том, чтобы силой своего воображения и интуиции проникнуть в прошлое и оживить его. В свое время В.Фридендер отмечал особое видение Панофского, правда, отличное от глаза «знатоков» и коллекционеров. В «Истории искусства как гуманитарной дисциплине» Панофский особо подчеркивал значение и роль формального анализа. «В произведении искусства, — писал он, — форма может быть оторвана от содержания: соотношение цвета и линий, света и тени, объемов и планов как зримого спектакля должно быть понято как носитель более, чем просто визуального значения».

С самого начала своей научной карьеры он в равной степени интересовался как формой, так и содержанием произведений искусства, видя в них выражение основных тенденций в развитии человеческой мысли: «эмоциональные пристрастия и обычаи мышления, общие для целой культуры». С его точки зрения, содержание и форма в равной степени выражают историческое самочувствие эпохи. В подходе к реальному произведению искусства все три уровня анализа являются взаимосвязанным и неразрывным процессом. И все же, в анализе последнее слово остается за иконологией. Формальный и иконологический методы можно сравнить метафорически: первый в своем анализе формы использует микроскоп, уделяя внимание каждой отдельной детали, второй, ища общего взгляда, использует телескоп, стремясь рассмотреть дальние горизонты, широкую панораму явлений. Начиная с Панофского, все больше историков искусства перешли от микроскопа к телескопу, используя исключительно панорамное зрение. Сам Панофский не только не пренебрегал формальным анализом, а считал его принципиально важным на пути к точной интерпретации, подчеркивая, что только из единства формального и иконологического методов может родиться верное понимание произведения искусства как «символической формы».

Для Панофского интерпретация смыслов и анализ трансформа-

ции их значений были в некотором роде увлекательной игрой, от которой он получал истинное удовольствие, погружаясь в лабиринты смыслов, угадывая и постигая их причудливые метаморфозы. В том азарте, с которым он углублялся в поиски все новых и новых значений хорошо известных античных и христианских аллегорий и символов (*Imago Pietatis, Bound Eros, Veritas Filia Temporis* и пр.), он напоминал охотника. Будучи философски образованным, он а priori понимал произведение искусства как философскую сущность, но не буквально, как параллель доктрине или какой-либо философской категории, а в более широком плане, в плане близости характеру мышления, философской методологии и пр. Так, анализируя взгляды Галилея на искусство или значение неоплатонизма в творчестве Микеланджело, Тициана и Бандинелли, Панофский исходил из обычного для иконологии метода поиска «общих принципов» в философии, науке и в художественной деятельности, точек соприкосновения в системе мировосприятия и принципов мышления.

«Созданное человеком, — писал в свое время Кассирер в «Эссе о человеке», — ...подвержено изменению и разрушению, причем не только материальному, но и ментальному. Даже сохранившись, оно теряет свой первоначальный смысл. Реальность всего созданного не физическая, а символическая, поэтому она не перестает нуждаться в осмыслении и переосмыслении. Именно здесь и начинается работа истории... Среди этих смешанных и статичных форм, этих окаменелых творений человеческой культуры история открывает своеобразные динамичные импульсы. Талант великого историка состоит в том, чтобы заставить факты *fiori* (известить), все явления сложиться в единый процесс, все статичные вещи и институты наполнить созидательной энергией». Панофскому, как никому другому, удалось обойти опасные рифы сухой схоластики, сделать сложнейшую и многоплановую интерпретацию произведения искусства захватывающе увлекательной как для исследователя, так и для читателя.

* * *

Книга Панофского «Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада» давно пережила свой звездный час, став важнейшей вехой в истории изучения и осмысления Возрождения как явления общеевропейской культуры. Изданная в 1960 году Институтом истории искусства университета в Упсале, она сразу же вошла в научный обиход, став в равной мере обязательной как для тех, кто занимается культурой и искусством Средних веков, так и для тех, чей круг научных интересов простирается чуть дальше — от Возрождения к Новому времени. Столь большой резонанс книги был предопределен не только научным авторитетом автора, но и остротой поставленных в ней проблем, весьма

спорных и актуальных в то время. В некотором смысле книга стала как итогом собственных размышлений автора о путях эволюции европейской культуры от поздней античности к Новому времени, так и эпилогом затянувшегося спора о Возрождении — его истоках, сущности и исторической специфике.

Поводом для написания книги, обычным в научной практике Панофского после переезда его в Америку, стал курс из десяти лекций, прочитанный им в рамках Готtemanовских чтений при Упсальском университете в Швеции в 1952 году. С изяществом и блеском, всегда присущими Панофскому как оригинальному и творческому мыслителю, он объединил разные, на первый взгляд случайные аспекты культуры Возрождения общей идеей синтеза, когда разрозненные впечатления, наблюдения и интерпретации укладываются в цельную картину эпохи. В основу книги были положены четыре первые лекции, серьезно переработанные и существенно дополненные в плане расширения и углубления научного аппарата, излюбленных Панофским ссылок на оригинальные тексты, развернутых примечаний, включающих самый разнообразный материал, позволяющий не только понять глубину и широту авторской эрудиции, но и услышать голоса коллег Панофского, в полемику с которыми он неоднократно вступает. К сожалению, остальные шесть лекций, затрагивающие проблемы культуры зрелого и позднего Возрождения, а также вопросы интерпретации различных форм ее проявления, так и остались неопубликованными. Многие из затронутых в них тем уже обсуждались Панофским в более ранних работах, особенно в «Этюдах по иконологии», были частично опубликованы позднее, как, например, «Иконография Камеры ди Сан Паоло Корреджо» (1967) или «Различные аспекты надгробной скульптуры» (1967).

Культура Возрождения всегда была в центре исследовательских интересов Панофского, что укладывалось в традиции классической истории искусства. Его мало волновали другие периоды, а если он и обращался к ним, как, например, к античности или к творчеству Н.Пуссена, то лишь в связи с Ренессансом, углубляя и расширяя представления об этом неисчерпаемом для исследования периоде. В русле традиций Варбургской школы он исследует жизнь и трансформацию античных образов, символов и аллегорий в ренессансном искусстве, в совершенстве пользуясь возможностями иконологического метода интерпретации.

Каждая историческая эпоха включает в себе редкостное и каждый раз особенное сочетание уходящего или уже ушедшего и нового, приходящего ему на смену. Уходящее не отмирает, не исчезает безвозвратно, а остается в глубинах генетического «сознания» культуры, в ее тайниках, которые могут быть вновь неожиданно и странным

образом открыты. Опираясь на результаты иконологических интерпретаций, используя богатую эрудицию во всех областях европейской культуры, полагаясь на свою научную интуицию и воображение историка, Панофский выстраивает грандиозное здание истории западноевропейского искусства от поздней античности через Средние века к началу Возрождения. Откликаясь на развернувшиеся дискуссии вокруг происхождения и сущности европейского Ренессанса XV—XVI веков, Панофский уже в названии книги недвусмысленно заявил о своей позиции, написав «Ренессанс» с прописной буквы «Р», тем самым выделив его по отношению к другим «ренессансам», которые периодически давали о себе знать в различных проявлениях европейской культуры на протяжении Средних веков. Панофский сумел показать на множестве самых разных примеров, как спорадически возникает и вновь исчезает гуманистическая, восходящая к античности концепция литературы (ее Панофский называет «протогуманизмом») и особая направленность искусства, названная им «проторенессансом», синтезирующая тенденции готического натурализма и классической античности. На каких бы частных моментах культуры или искусства ни останавливался Панофский, он всегда «держит в уме» объединяющую все главы книги идею об единстве общеевропейского пространства культуры, в котором особое место, среди всех прочих, занимала античность, никогда полностью не исчезающая из этого пространства. Насильно отброшенная в период становления христианской цивилизации, она пропитала ее полностью, проявляясь в текстах, политических пристрастиях, культурных ориентирах и в пластических искусствах с тем, чтобы прийти к триумфальному Возрождению в конце XIV—XV столетиях.

Вступая в полемику с медиевистами, вытесняющими Возрождение из XV века (вспомним Й.Хейзингу и его «Осень средневековья»!), Панофский ставит вопрос о научной периодизации и ее относительности, считая, что историческое время теснейшим образом связано с пространством, причем не столько физическим, сколько пространством культуры. Специально касаясь актуальности и неразрешенности проблемы Возрождения в истории искусства, он пунктирно намечает полярные и радикальные точки зрения своих оппонентов, исходящие главным образом из среды медиевистов. Эпицентром многих споров были периоды перехода, то есть начала Возрождения для Италии и остальной Европы и его конца. Панофский доказательно определяет границы перелома началом XV века, определенно называя 1410—1420 годы. Он сознательно ограничивает свои исследовательские усилия двумя, как он пишет, «предварительными вопросами»: существовало ли такое явление, как Ренессанс, начавшийся в Италии в XIV веке, распространивший свои классицистические тенденции наобрази-

тельное искусство и архитектуру в XV веке и позднее наложивший отпечаток на всю культурную деятельность остальной Европы; а если существовало, то чем отличалось от тех волн культурных «возрождений», которые имели место в Средние века.

В качестве доказательства существования Ренессанса как исторического периода, имеющего локальные границы, Панофский обращается к современникам того времени, внимательнейшим образом вслушивается в их голоса, анализируя отношение к своему времени и его оценку, начиная с Петрарки, Боккаччо, ранних гуманистов, вплоть до Вазари, чью несомненную заслугу он видит не столько в новизне суждений, сколько в систематизации того, что уже было наработано до него.

С точки зрения Панофского, «ощущение «метаморфозы», свойственное человеку Возрождения, было большим, чем просто перемена в его сердце; эту перемену можно описать как опыт, интеллектуальный и эмоциональный по содержанию, и почти религиозный по характеру». Закljučая анализ интеллектуального и культурного самочувствия людей на заре Возрождения, Панофский особо подчеркивает, что «самосознание Ренессанса необходимо воспринимать как объективное и отличительное «обновление» даже в том случае, если будет доказано, что это был «самообман».

Обращаясь ко второму из «предварительных вопросов», Панофский уточняет и расширяет его содержание. Можно ли, спрашивает он, обнаружить качественные или структурные различия в противовес только количественным, для того чтобы отличить не только истинный Ренессанс от более ранних, видимо, аналогичных ему «возрождений», но и отличить эти более ранние «возрождения» друг от друга. В поле его зрения попадает Каролингское возрождение (VII век), Оттоновский ренессанс (X—XI века), ренессанс XII века, классицизм школ Реймса и Шартра XIII века, причем Каролингское и Оттоновское возрождения можно воспринимать как во многом схожие культурно-исторические феномены, так же как ренессанс XII века и классицизм французской готики или итальянского Проторенессанса имеют во многом схожую природу.

В Средневековье, особенно раннем, античность не разделялась на языческую или христианскую, по мере удаления во времени они воспринимались в общем культурном пространстве «ушедшей древности». Панофский особо отмечает, что как каролингские мастера, так и мастера при дворе Фридриха II или Оттонов, черпали из всех доступных им источников, как материальных, так и умозрительных. Наряду с римскими, пользовались раннехристианскими и «субантичными» прототипами, «будь то книжная миниатюра или камеи и монеты; как и в архитектуре, здесь не делалось существенного различия между языческой и христианской античностью».

Действующий в Средние века принцип отношения с античностью Панофский назвал «законом разделения», по которому в образах средневекового искусства происходит «смысловой сдвиг». Этот принцип действовал в двух случаях: когда классическая форма или образ наделялись неклассическим христианским содержанием (как, например, Геркулес в образе аллегии Силы на Пизанской кафедре Никколо Пизано) или, наоборот, когда образы классической мифологии облекались в неклассическую форму (например, в миниатюрах, когда Парис, Венера или Аполлон предстают в средневековых рыцарских или придворных одеяниях). Панофский объясняет это тем, что средневековые скульпторы или золотых дел мастера имели перед глазами античные формы, но не были знакомы с текстами, а иллюстраторы были знакомы с текстами, но не всегда были знакомы с классическими формами. Только в итальянском Возрождении эти два направления объединились, благодаря расширению, с одной стороны, гуманистической образованности и знания текстов, а, с другой стороны, интерес к античности пробудил археологические знания, тягу к коллекционированию древностей и изучению памятников.

Рассматривая эволюцию по отношению к античности в Средние века, Панофский выделяет два взаимосвязанных, но разнонаправленных процесса — «протогуманизм» и «проторенессанс». Проторенессанс был характерен для Средиземноморского региона и его продвижение в Европу было направлено с юга на север, более того, Проторенессанс касался в первую очередь пластических искусств и наиболее полно проявил себя в архитектуре и скульптуре, а позднее — в живописи. Обращая внимание на «глубинный классицизм» школы Реймса, он особо отмечает, касаясь при этом одного из наиболее спорных научных вопросов, начиная еще с лекций Л.Куражо, работ Э.Жерара, И.Фиренса-Геварта или В.Гендеккера, обратное влияние Франции на Италию, в частности, на те районы, где у власти были норманны. Антикизирующие тенденции, усилившиеся при Фридрихе II, были следствием не только его личной инициативы и политических пристрастий, но и логики того развития, которое намечилось во Франции, в школах Реймса и Шартра. С точки зрения Панофского, вершина средневекового классицизма была достигнута в рамках зрелого готического стиля.

Помимо Проторенессанса, охватившего архитектуру и изобразительные искусства, Панофский вычленяет из общего потока средневековой культуры «протогуманизм», характерный в первую очередь для языка, литературы и образования заальпийских регионов Европы — северных провинций Франции, Бургундии, Западной Германии, Нидерландов и особенно Англии. Он рисует широкую панораму увлечений антикизированными формами, темами и образами в средневе-

ковой литературе, особенно в поэзии, отмечает вхождение античных тем и сюжетов в исторические хроники и литературные произведения, не только написанные на латыни, но и на вульгаре.

«Возможно ли, — спрашивает Панофский, — различить разницу... между Ренессансом с прописной буквы «Р» и средневековыми возрождениями, которые я предлагаю называть «ренессансами» с маленькой буквы? Вопрос этот, — продолжает он, — заслуживает положительного ответа, ибо... два средневековых возрождения были ограничены и преходящи; Ренессанс же был всеобщим и устойчивым». Согласно Панофскому, недолговечность средневековых ренессансов была связана с последующим относительным, а в Северных странах абсолютным отходом от художественных и эстетических традиций классического прошлого как в искусстве, так и в литературе. В Средние века к классическому миру подходили не исторически, а прагматически, как к чему-то далекому, но все еще живому, поэтому потенциально полезному и потенциально опасному. После Ренессанса роль классической древности в европейском сознании будет едва уловима, но всепроникающа и изменится только с переменой европейской цивилизации как таковой.

Касаясь проблемы влияния итальянской живописи треченто на остальную Европу, Панофский отмечает неравномерность развития разных видов искусства: в Италии между 1320 и 1420 годами наибольшее значение имели изменения, коснувшиеся прежде всего живописи и ознаменовавшие разрыв с «*maniera gresca*» и переход к новому стилю Джотто, Дуччо и их последователей. С его точки зрения, европейская живопись, особенно в середине XV века, была уже немыслима без итальянского влияния. Именно в миниатюре сошлись итальянизм и готический натурализм Франции, вместе открывшие путь новому искусству Севера.

Контрапунктом его анализа реформы Джотто и Дуччо, творчество которых он называет дихотомичным, то есть составляющим две стороны одного процесса, является новое понимание пространства, столь важное для ренессансного искусства. Здесь Панофский вступает в область, прекрасно разработанную им еще в 1924—1925 годах, так же как и анализ «классических» мотивов у Пьетро Лоренцетти, в частности, изображение путти, восходит к его же эссе в «Этюдах по иконологии» и совместной с Заклем работе «Классическая мифология в средневековом искусстве». На рубеже XIV—XV столетий две линии развития, говоря условно — итальянская и французская, сходятся в «интернациональном стиле», общем для всех европейских стран, сходятся с тем, чтобы, начав с нулевой точки, истинный Ренессанс смог вступить в свои права.

Обсуждая проблему трансформации античных образов в искусст-

ве Италии XV столетия, Панофский особое внимание уделяет взаимодействию и одновременно расхождению искусства Италии и Нидерландов. При многих схожих процессах развитие ренессансной культуры Италии и Севера расходилось в «направлении мутационной энергии». Для Италии определяющей была новая жизнь классических форм и образов, изменение их содержания под влиянием гуманистического знания и неоплатонизма. В Нидерландах и на Севере новое искусство рождается «вне античности», развивая готический натурализм. Классическая античность присутствует в культуре, прежде всего в литературных текстах и философии, но не затрагивает художественный язык и характер эстетического переживания.

По мнению Панофского, к 1460-м годам «идеальный классический стиль» занял господствующее положение не только в архитектуре и скульптуре Италии, но и в живописи. Обосновывая свою точку зрения, Панофский обращается к «археологическому классицизму» Мантеньи, анализирует влияние неоплатонизма на живопись Пьеро ди Козимо и Боттичелли, подкрепляя свои выводы обращением к литературным источникам и современным текстам. На основе небольшого, построенного на нюансах, экскурса в классический Ренессанс XVI века он приходит к выводу о том, что только в нем ушла в прошлое боязливая разобщенность в отношениях с античностью, родилось ее свободное и адекватное восприятие, временная дистанция была преодолена.

Отношение Возрождения к классической древности было окрашено ностальгией, которая родилась «как из отчуждения, так и из чувства близости», которые испытывали ренессансные мыслители и художники, считавшие себя прямыми наследниками и продолжателями древних. Интерпретируя содержание античных образов в Ренессансе, увлеченно прослеживая их метаморфозы, Панофский останавливается на феномене «контаминации», используя этот лингвистический термин для характеристики развития и трансформации античных образов в Средние века (как образ Митры или Геркулеса) и в Возрождении (например, образ Венеры у Боттичелли). Однажды созданные, античные образы свободны к изменению, как в плане формы, так и содержания, и начинают жить своей собственной жизнью, независимой от породившей их культуры. Переосмысление мотивов, как показал Панофский в своих многочисленных иконологических штудиях, может происходить разными путями, направленность которых зависит от многих сопутствующих обстоятельств. Наиболее фундаментальные культурные и духовные изменения Панофский определяет феноменом «реинтерпретационные контаминации» (или смысловые контаминации), когда происходят кардинальные сдвиги, а изменение смысла образа или группы образов носит символический и идео-

логический характер (как, например, фигура Христа в позе римского императора, изображающая Спасителя, или история Геркулеса как аллегория спасения). Читая Панофского, нельзя не поражаться глубиной и широтой его эрудиции, содержательная наполненность его даже самой небольшой статьи впечатляет. Он с равной степенью свободы пишет о пластических искусствах, об интерпретации его образов и форм, о литературе, философии, науке. Среди других историков искусства Панофский считался наиболее авторитетным ученым, рассматривающим свой предмет как составляющую обширного поля интеллектуальной и культурной истории, его работы интересны и полезны представителям самых разных гуманитарных дисциплин, но прежде всего историкам искусства и культуры.

Влияние методологии Панофского и близких к нему тенденций было наиболее сильным в 1930-е годы, вспыхнув с новой силой в послевоенный период, что было связано с широкой эмиграцией немецких историков искусства в Америку и Англию, где образовались крупные и самостоятельные иконологические школы, учитывая активную преподавательскую деятельность «отцов-основателей» иконологии — Э.Панофского, Э.Гомбриха и Р.Виттковера. Иконологический метод Панофского не является застывшей системой определенных приемов интерпретации. Он подразумевает постоянное развитие и расширение интерпретационных возможностей, что во многом зависит не только от эрудиции исследователя или восприимчивости зрителя, но и от общего развития гуманитарных дисциплин, их информационного и содержательного наполнения. «Во многом, — писал Дж.К.Арган (и с ним трудно не согласиться), — иконологический метод Панофского... можно определить как наиболее современный и эффективный из историографических методов, открывший, помимо всего прочего, большое будущее для развития как экспериментальной, так и эзотерической линии науки».

От издательства

Замысел этого издания возник еще в конце 1960-х годов. Тогда же был сделан перевод Александром Георгиевичем Габричевским, профессором Московского университета, знатоком культуры и искусства Итальянского Возрождения.

Работа над книгой длилась многие годы, в ее подготовке принимали участие как редакторы издательства Ирина Яковлевна Цагарелли и Регина Васильевна Тимофеева, так и ведущий специалист по искусству европейского Возрождения профессор Московского университета Виктор Николаевич Гращенков.

Издательство выражает глубокую признательность всем, кто помог этой книге увидеть свет.

Панофский Э.

П 16 Ренессанс и “ренессансы” в искусстве Запада / Пер. с англ. А.Г.Габричевского, общ. ред. и послесл. В.Д.Дажиной — М.: Искусство, 1998, 362 с. (История эстетики в памятниках и документах).

ISBN 5-210-01373-1

Книга крупнейшего американского искусствоведа посвящена выявлению сущности Ренессанса как уникального явления в истории, культуре и искусстве. Автор показывает, из каких специфических черт складывается феномен Возрождения, и на многочисленных примерах из области изобразительного искусства, архитектуры, литературы и сочинений философов-гуманистов рисует картину духовной жизни Европы.

ББК 85.1

